

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Wydział Sztuk Pięknych

Barbara Chojnacka

ŻYCIE ARTYSTYCZNE I ŚRODOWISKO
PLASTYCZNE BYDGOSZCZY W LATACH 1920-1939

Tom II

Rozprawa Doktorska
w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce

Promotor:
prof. dr hab. Jerzy Malinowski

TORUŃ 2023

CZĘŚĆ II. ŚRODOWISKO PLASTYCZNE – TWÓRCY I DZIELA

I. MALARSTWO

1. Na przelomie – malarze bydgoscy przed 1920 rokiem

Malarzem narodowości polskiej, który działał w Bydgoszczy jeszcze przed odzyskaniem niepodległości był Ignacy Sergot¹. Jego edukacja nie jest znana, jednak wzmianka w reklamie własnej firmy, z 1908 roku – „akademicznie wykształcony malarz”, świadczy, że otrzymał specjalistyczne przygotowanie artystyczne². Z informacji tej wynika, że Sergot zajmował się wówczas „wszelkimi pracami malarskimi”, jak: „dekorowanie i malowanie pokoi z prawdziwie artystycznym smakiem, odnawianie pomieszczeń, malowanie salonów, scen teatralnych, kościołów, odnawianie ołtarzy, malowanie obrazów do ołtarzy i chorągwi. Pozłotnictwo i wszystkie inne w zakresie zawodu mego wchodzące prace wykonuję artystycznie i po przystępnych cenach”. Późniejsze wiadomości wskazują, że jeszcze przed wyzwoleniem z uwagi na restrykcje ekonomiczne twórca stopniowo zmuszony był do porzucenia działalności artystycznej na rzecz pracy zarobkowej.

Po odzyskaniu niepodległości Sergot kontynuował prace malarskie, posiadając tytuł mistrza malarskiego (1920), działał także w Towarzystwie samodzielnych malarzy (1921), sprawując różne funkcje, m.in. był członkiem Rady nadzorczej Spółdzielni Surowców Malarzy i Lakierników w Bydgoszczy oraz długoletnim członkiem Cechu Malarskiego w Bydgoszczy. Od początku lat dwudziestych rozszerzył zakres działalności zakładając firmę pod nazwą „Bydgoska wytwórnia ram”, polecając „Ramy owalne i okrągłe w rozmaitych rozmiarach i kolorach, złożone, posrebrzane, lakierowane i polerowane”³. Kolejna, pełniejsza oferta firmy Sergota, wzbogacona o wyroby artystyczne, pod nową nazwą „Wytwórnia ram owalnych i warsztat mebli artystycznych” pojawiła się w 1923 roku⁴. W ogłoszeniu tym Sergot podał swoje profesje: architekt, stolarz, rzeźbiarz.

Artystyczne uzdolnienia Sergota w dziedzinie malarstwa ujawnił wywiad przeprowadzony przez redaktora „Dziennika Bydgoskiego”, który w magazynie – pracowni Sergota dojrzał obrazy, głównie portrety, w nich – jak stwierdził – „Widać było rękę doskonałego artysty”⁵. Na pytanie, dlaczego nie maluje Sergot odpowiedział: „Chciałem, ale nie da się. Die Kunst geht nach Brot, dziś więcej jeszcze niż dawniej. Ani obrazy ani ramy dziś nie popłacają i musiałem przerzucić się na fabrykację stylowych mebli, głównie francuskich z epoki renesansowej”. „Stylowe meble”, wykonywane

w firmie Sergota, wystawione były w oknie wystawowym firmy A. O. Jende przy ulicy Gdańskiej 166 (1924)⁶. W tym czasie projektant i wykonawca realizował równocześnie meble i ramy, oferując coraz większy ich wybór. Kolejna prezentacja wyrobów Sergota, połączona z pokazem malarstwa Franciszka Sieńskiego odbyła się w lokalu przy ulicy Pomorskiej (róg Dworcowej) (1925). „Właścicielami wystawy w stylu nowoczesnym, na wzór wielkomijski urzędzonej, są tutejsi obywatele p. Franciszek Sieński, artysta malarz i Ignacy Sergot, znany przemysłowiec. Pan Sieński wystawia utwory swego pędzla, obrazy przedstawiające żywością kolorów się odznaczające kwiaty, owoce i zwierzyńę, pełne naturalizmu i wierności w kolorycie, dalej piękne pejzaże (landszafy), główki kobiece itd. Pan Sergot pokazuje na wystawie w oknie i wewnątrz ozdobne ramy owalne i meble w stylu Ludwika XIV”⁷.

W latach dwudziestych Sergot nie zaprzestał twórczości artystycznej o czym świadczy reklama działalności: „Obrazy malowane w artystycznym wykonaniu na płótnie i drzewie, pastelowe, portrety z natury, narodowe, krajobrazy, religijne, do ołtarzy i chorągwi, itd. odnawianie starych wartościowych oryginałów pod gwarancją nieuszkodzenia wykonuje Ignacy Sergot artysta, ul. Pomorska 8”⁸. Jednak w latach 1920-1928 twórca nie uczestniczył w życiu artystycznym⁹. Nie prezentował także swoich prac malarskich i rysunkowych na wystawach, jak np. Franciszek Sieński, eksponujący obrazy na niewielkich pokazach, organizowanych np. w lokalach i oknach wystawowych sklepów lub w Muzeum Miejskim. Nie uczestniczył także w pierwszej bydgoskiej wystawie środowiskowej w 1926 roku. We wspomnieniu pośmiertnym przypomniano postawę patriotyczną Sergota i pracę społeczną w towarzystwach polskich¹⁰.

Znamy zaledwie kilka prac autorstwa Sergota z zakresu malarstwa, są to obrazy sakralne wykonane dla kościoła pw. św. Michała Archaniola we Wtelnie – *Święty Bernard* (il. 1) i *Święty Mikołaj* (1911) (il. 2), umieszczone w zwieńczeniach ołtarzy bocznych oraz kopia obrazu *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santi w kościele pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy¹¹. Zespół ten uzupełnia rysunkowy *Portret kobiety* (1908) (il. 3), znajdujący się w zbiorach bydgoskiego Muzeum, ujawniający znakomity warsztat rysunkowy¹².

Malarką, która zyskała znaczną popularność w Bydgoszczy, jeszcze przed 1920 rokiem, była Elżbieta Śliwińska-Kapturkiewicz¹³ (il. 4). Rodzice artystki zamieszkali w Bydgoszczy w 1900 roku, a według rodzinnych przekazów ona sama przebywała w mieście przed I wojną światową i podczas wojny, podobnie jak w Jarocinie, gdzie mieszkał jej brat Leon¹⁴. Podczas pobytu w Jarocinie malowała portrety na zamówienie

rodzin wielkopolskich, martwe natury, pejzaże, a także obrazy o tematyce sakralnej. Malarka osiedliła się w Bydgoszczy około 1918 roku. Śliwińska-Kapturkiewicz studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie-Charlottenburgu, a edukację miała kontynuować w Monachium i Dreźnie¹⁵. Wiele podróżowała, m.in. do Włoch i Francji (Paryż), Szwajcarii (Genewa), Normandii i Stanów Zjednoczonych (Chicago, 1926-1929).

Trzy pierwsze pokazy – wystawy prac Śliwińskiej-Kapturkiewicz w Bydgoszczy miały charakter charytatywny, ale ważne były z uwagi na fakt, że stanowiły pierwsze prezentacje polskiej sztuki w mieście, podkreślano ich wydźwięk patriotyczny. Dobroczynny *Bazar gwiazdkowy* (1918), na który przekazała obraz *Wiosna*, był pewnym preludium do kilkuletniej popularności artystki w Bydgoszczy. Kolejny dobroczynny *Bazar Gwiazdkowy* (1919) stał się dla malarki okazją do zaprezentowania większego zespołu prac na *Wystawie obrazów p. Śliwińskiej* w lokalach Żbikowskiego (ul. Wilhelmowska 78)¹⁶. Pokaz ten w pełni odzwierciedlał ówczesną twórczość – pejzaże z Włoch i Francji, portrety, np. *Portret radczyni Piórkowej* [Anna Piórek], portrety dzieci znanych bydgoszczan – *Zośki N.* [Zofia Nowicka] i Leszka Teski, a także kopie prac Rafaela, Bartolomé Estebana Murilla i Guido Reni. Już podczas trwania wystawy włączono jeszcze jeden obraz namalowany do „żywego obrazu” z deklamacją Stefanii Tuchołkowej, zamieszczoną w broszurze *Gdy zabrzmią trąby Chrobrego*: „Jest to obraz olejny przedstawiający na wywyższeniu Polskę, której anioł wolności zdejmuje kajdany. U góry w obłokach ptak królewski, orzeł biały rozpościera swe skrzydła do lotu”¹⁷. Patriotyczny wymiar przedsięwzięcia Tuchołkowa zaakcentowała podczas zamknięcia Bazaru, przy czym wskazała rolę kultury i sztuki w procesie „zmartwychwstania” narodu. Przesłanie dla artystki wyraziła słowami: „Życzymy p. Śliwińskiej, by na przyszłej wystawie obrazów mogła nie tylko widoki odległych mórz i miast i kopie obcych mistrzów, ale więcej także naszych rodzimych, ojczystych krajobrazów wystawić i kopie arcymistrzów polskiego malarstwa”¹⁸. Wiele prac z wystawy sprzedano, a malarka zyskała popularność i kolejne zamówienia na obrazy.

Już w grudniu 1920 roku odbyła się „Wystawa obrazów znanej naszej miejscowej artystki malarki Elżbiety Śliwińskiej”, zorganizowana staraniem Czerwonego Krzyża w sali byłego Kasyna Oficerskiego (ulica Jagiellońska). W prasie podkreślano: „Zeszłoroczna wystawa obrazów naszej bydgoskiej malarki-artystki ściągnęła całe zastępy zwiedzających, którzy pod dodatnim artystycznym wrażeniem opuszczali lokale

wystawy. Prace artystki cieszyły się też wielkim pokupem. Sądzymy, że w tym roku będzie tak samo, tym bardziej, że część dochodu przeznaczona na Czerwony Krzyż, którego potrzeby są wprost nieprzebrane¹⁹. Ekspozycję określano mianem „Pierwszej wystawy obrazów w Bydgoszczy”. Zachęcające do zwiedzania wystawy wzmianki prasowe akcentowały zasób prezentowanych obiektów i szczytny cel: „Wystawiony zostanie piękny zbiór prac artystki-malarki p. Elżbiety Śliwińskiej. Spodziewać się należy, że zarówno miłośnicy sztuki pięknej, jak wszyscy pragnący przyjść z pomocą Czerwonemu Krzyżowi skorzystają z okazji odwiedzenia wystawy²⁰. Zaangażowanie Śliwińskiej w działalność charytatywną Czerwonego Krzyża znalazło odbicie w przygotowaniu kiermaszu (29 stycznia 1921) w lokalach tej organizacji przy ulicy Jagiellońskiej. Według projektu artystki wykonano „wspaniałą dekorację głównej sali i bocznych ubikacji²¹. W marcu 1921 roku malarka podjęła współpracę z Czytelnią dla kobiet, przygotowującą *Wystawę prac kobiecych*. Uczestniczkami pokazu miały być mieszkanki Bydgoszczy i okolicy, a w kręgu zainteresowania organizatorek mieściły się „wszystkie przedmioty, wchodzące w zakres prac kobiecych”. Zaznaczono, że „Obrazy, rzeźby i przedmioty artystyczne przyjmuje p. E. Śliwińska, robótki i przedmioty praktyczne – p. Siuchnińska (firma Siuchniński i Stobiecki)²². Malarka, żywo zainteresowana powstającym życiem artystycznym miasta, została członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, przesłała też zgłoszenie na I wystawę (1921).

Jednak największą i najważniejszą prezentacją dorobku malarskiego Śliwińskiej-Kapturkiewicz była wystawa przygotowana w bydgoskim Muzeum Miejskim (1924). Już w zapowiedziach akcentowano rangę ekspozycji i sylwetkę malarki, pisząc: „Otwarcie «Zbiorowej Wystawy» prac znanej i cieszącej się sympatią w szerokich kołach naszego miasta artystki-malarki pani Śliwińskiej-Kapturkiewiczowej²³. Na ekspozycji znalazło się około 100 obrazów z „rozmaitych epok twórczości”, umieszczonych w trzech salach I piętra muzealnego gmachu. Wśród nich było kilkadziesiąt płócien olejnych, kilkanaście kartonów akwarelowych, a całość charakteryzowała: „różnorodność tematów i motywów, portrety, krajobrazy, martwa natura, kopie”, przy czym podkreślano różną wartość artystyczną oraz fakt, że „eksponaty budziły szczerzy zachwyt²⁴.

Realistyczne, akademickie malarstwo Śliwińskiej-Kapturkiewicz, docierające do szerokiego grona publiczności, popularne i podobające się większości odbiorców stało się przedmiotem recenzji Zygmunta Malewskiego, który obiektywnie i najpełniej przybliżył znaczenie malarstwa Śliwińskiej-Kapturkiewicz w polskiej Bydgoszczy. Podkreślił, że „malarstwo jej wyrosło i rozwijało się wśród tych upodobań, gustów i poglądów na

piękno, jakie cechowały całe środowisko społeczne, w którym ona żyła i pracowała w Bydgoszczy”²⁵. Nie wnikając w estetyczne analizy Malewski zaakcentował znaczenie twórczości bydgoskiej artystki, której obrazy zastąpiły tandetne niemieckie oleodruki – „nędzne reprodukcje”, czyniąc tym samym „pierwszy krok na polu miejscowej kultury”. Malewski przeprowadził syntetyczne wartościowanie prezentowanych obrazów, zwracając uwagę na zróżnicowany poziom artystyczny, do prac bardzo dobrych zaliczając m.in. kopie z mistrzów holenderskich, akwarele z Szwajcarii, obraz *Balkon* i portret *Babuni*.

Wyjazd malarki do Ameryki w 1926 roku odbił się echem w bydgoskiej prasie, w której zrelacjonowano jej osiągnięcia, przybliżając równocześnie mało znane fakty z biografii oraz dotychczasowe realizacje malarskie, przy czym podkreślono, że: „Specjalnością artystki są portrety, kopie starych mistrzów i martwa natura”²⁶. Rok później prasa informowała o wystawie malarki w Chicago, gdzie w salach polskiego Home-Banku z inicjatywy Polskiego Klubu Miłośników Sztuki przygotowano ekspozycję obrazów malarzy polskich. Zaakcentowano przy tym, że prace malarki „a zwłaszcza portrety znane są w Polsce, Niemczech, Francji, Włoszech i Szwajcarii, gdzie artystka ta studiowała i przebywała i wiele wybitnych i wysoko postawionych osobistości portretowała”²⁷. Po powrocie z Chicago malarka zaangażowała się w działalność Bydgoskiego Koła Polskiego Białego Krzyża (działalność oświatowa wśród żołnierzy), nadal czynnie uprawiając malarstwo.

Spuścizna malarska Śliwińskiej-Kapturkiewicz uległa rozproszeniu podczas II wojny światowej. Zachowało się kilkanaście obrazów malarki, część mieści się w posiadaniu rodziny, inne w zbiorach prywatnych²⁸ (il. 5, 6). W zbiorach bydgoskiego Muzeum znajduje się obraz, zatytułowany *Pejzaż Brdyujście (Wiosna)* (il. 7), w kolekcji Muzeum w Jarocinie – *Pejzaż nadmorski z górami (zachód słońca)* (1917)²⁹. Nieznane obecnie obrazy przybliżają tytuły wymieniane w recenzjach wystaw (np. widok Kairu) i przekazane w relacjach rodziny, jak portret śpiewaczki Ady Sari, liczne portrety bydgoszczan, pejzaże, np. widok Morskiego Oka, jeziora Garda, pejzaże alpejskie, wenecki Most Westchnień, widoki bydgoskiego teatru i Kościoła Klarysek.

Nie zachowały się kopie obrazów mistrzów renesansu i baroku – Rafaela, Tycjana, Leonarda da Vinci i Murilla, tak często prezentowane na wystawach. Nieznane pozostają także obrazy o tematyce sakralnej, często kopie, np. *Chrystusa Króla* (kościół w Jarocinie) i *Świętego Antoniego*, kopia wg Murilla (kaplica św. Floriana w bydgoskim szpitalu zakaźnym). Jednym z nielicznych zachowanych obrazów jest *Matka Boska*

z *Dzieciątkiem*, usytuowana w pejzażu z kościołem w oddali (1939). Portrety, w których artystka miała się specjalizować, są obecnie najmniej znane, a jednym z przykładów jest *Portret hrabiny Jadwigi Dembowskiej* (pocz. lat 30. XX w.). Zachowane obrazy pejzażowe, np. *Pejzaż z drogą i drzewami* (przed 1918) ukazują najczęściej krajobrazy z drzewami, drogą, czy też z taflą wody, są to nieokreślone widoki oddające nastrój miejsca, określoną porę roku, czy też dnia, często utrzymane w zawężonej tonacji barwnej. Bogatą, dźwięczną gamą kolorystyczną wyróżniają się martwe natury, komponowane z ptactwa, owoców, kwiatów i ozdobnych naczyń, np. *Martwa natura z ptactwem* (1916).

Franciszek Sieński, podobnie jak Śliwińska-Kapturkiewicz, nie był rodowitym bydgoszczaninem³⁰. Edukację artystyczną twórcy przybliża nieudokumentowana informacja, że był „wychowalcem szkół malarskich w Monachium, Wiedniu i Paryżu”³¹. W 1920 roku osiedlił się w Bydgoszczy, wcześniej (przez około 30 lat) mieszkał w Warszawie, gdzie zajmował się malarstwem dekoracyjnym, prowadząc własny zakład dekoracyjno-malarski. Podczas pobytu w Warszawie wykonywał malowidła ścienne w licznych siedzibach magnackich, miał się też przyczynić do założenia i prowadzenia szkoły malarstwa dekoracyjnego³². Od początku lat dwudziestych malarz uczestniczył w życiu artystycznym Bydgoszczy, ale wcześniej ujawniło się jego zaangażowanie patriotyczne – w 1920 roku wraz z żoną ofiarował „dwa świeczniki trójramienne z brązu” oraz 500 marek na świece dla zniszczonego podczas zaborów kościoła garnizonowego w Bydgoszczy³³.

Sieński nie uczestniczył w wystawach organizowanych przez bydgoskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, jego nazwisko nie pojawiło się także w kręgu twórców dążących od 1924 roku do założenia w Bydgoszczy pierwszego ugrupowania artystycznego. Malarz nie wziął udziału w pierwszych zbiorowych wystąpieniach plastyków bydgoskich w 1924 i 1926 roku, nie należał także do Związku Plastyków Pomorskich. Należy więc przypuszczać, że przez twórców profesjonalnych uważany był za amatora, a może jego malarstwo było nazbyt zachowawcze. Sieński dwukrotnie wystawiał w bydgoskim Muzeum Miejskim. W 1924 roku w muzealnych salach zaprezentował obrazy powstałe podczas kilkuletniego pobytu w Bydgoszczy. Obiektywny komentator – recenzent tej wystawy podkreślił walory sztuki malarza dekoracyjnego, jak określił Sieńskiego: „poprawność linii, czystość barwy i wielka sumienność wykonania”³⁴. Szczególnie docenił martwe natury, jak sądził – lepsze od pejzażu.

W latach dwudziestych Sieński – podobnie jak niektórzy z twórców bydgoskich – często wystawiał swoje obrazy we wnętrzach lokali oraz w oknach wystawowych dużych magazynów, miejscach, które w pewnym stopniu rekompensowały brak salonów wystawienniczych w mieście. W 1924 roku pokazy obrazów Sieńskiego odbyły się w Cukierni „Pod Orłem”, które „zachwycały publiczność i znawców sztuki” oraz w oknach firmy Chudziński i Maciejewski, gdzie wystawił kilkanaście obrazów, „które jaskrawością barw zatrzymują przechodni”³⁵.

Na drugiej wystawie indywidualnej w Muzeum Miejskim (1925) malarz przedstawił obrazy o różnorodnej tematyce, powstałe w Bydgoszczy, a o popularności twórcy świadczy wzmianka: „Znany w naszym mieście artysta malarz p. Sieński wystawił część swoich prac w Muzeum Miejskim, gdzie można codziennie podziwiać jego niezwykle talent”³⁶. Przez kolejne lata malarz kontynuował pokazy w bydgoskich lokalach, w pewnym stopniu przybliżające jego malarstwo, ulegające zmianom zapewne tylko w zakresie tematyki. W 1925 roku jeszcze trzykrotnie przedstawił swoje obrazy. Kilkanaście prac, wśród których dominowały „kwiaty malowane z natury” pojawiło się w kawiarni Jasińskiego (ul. Gdańska 159)³⁷. Kolejny pokaz malarstwa połączony został z prezentacją mebli Ignacego Sergota w lokalu przy ulicy Pomorskiej (róg Dworcowej), gdzie eksponował: „obrazy przedstawiające żywością kolorów się odznaczające kwiaty, owoce i zwierzynę, pełne naturalizmu i wierności w kolorycie, dalej piękne pejzaże (landszafy), główki kobiece itd.”³⁸. Prawdopodobnie ta wystawa stała się tematem recenzji „Wusława”, który barwnie scharakteryzował tematykę i stronę formalną malarstwa³⁹. Do najciekawszych realizacji zaliczył przedstawienia kwiatów, pejzaże, m.in. *Jesień w lesie*, fragment parku z parą zakochanych, sielskie widoki wsi – zagrody wiejskie na tle łąnów oraz dworek w zieleni i kwiatach, gabinet myśliwego ze zwierzyną, a także owoce na stole. Kolejna wystawa prac Sieńskiego w cukierni Łuczyka (ul. Gdańska 15) połączona była ze sprzedażą gwiazdkową, a wewnątrz z obrazami opisano: „Istny ogród, przyrodą martwą pokryte ściany, przenoszą gościa wzrokowo i wyobraźnią w inny świat, świat piękna; kwiaty i kwiaty, owoce, jarzyny i zwierzyna w wykonaniu barwnym, naturalnym i skończenia artystycznym”⁴⁰.

W 1926 roku Sieński zorganizował kilka podobnych pokazów malarstwa na terenie miasta, świadczących o rozszerzeniu tematyki. W cukierni Łuczyka wystawił pejzaże, „ułańów księcia Józefa” i scenę rodzajową *Kosynierzy z pod Raławic* oraz „kolekcję zwierzyny doskonałą w rysunku i realizmie do najdrobniejszych szczegółów”⁴¹. Natomiast przedstawienia kwiatów zdominowały pokaz w oknie wystawowym i wnętrzu

składu materiałów pisemnych p. Skrzywanka przy ulicy Gdańskiej 160 (naroże placu Wolności) oraz w oknach firmy Chudziński i Maciejewski⁴². Ta ostatnia wystawa znalazła odbicie w recenzji Teodora Brandowskiego, podkreślającego, że prace Sieńskiego są znane i chętnie kupowane poza Bydgoszczą. Recenzent przybliżył realistyczne i dekoracyjne walory twórczości Sieńskiego, pozwalając poznać gust ówczesnego, przeciętnego odbiorcy: „Są tam [na wystawie] prześliczne bzy, po prostu arcydzieło sztuki malarskiej, pełne życia i świeżości poranku majowego. Są maki ogrodowe, polne kwiaty, astry i chryzantemy, którym artysta poświęcił dużo trudu i pracy, studiując je na żywych okazach z pietyzmem na jaki tylko wielki zapał zdobyć się potrafi”, a także: „Poza tym wyróżnia się na tej wystawie martwa natura, oddana plastycznie, żywo dla oka i w barwach niezaprzeczalnie prawdziwych. Nie ma tam miękkich niezdecydowanych konturów i matowej zlewającej się w nieuchwytną całość gry kolorów, która dostosowuje obraz do dzisiejszych prądów, smaku i upodobań, a zatracających rzeczywistość i realizm przedmiotów”⁴³. O dużej popularności malarstwa Sieńskiego świadczyły słowa Brandowskiego: „Dziela jego znajdują chętny pokup w Warszawie, Łodzi, Poznaniu, a nawet w Krakowie”.

Na wystawie Sieńskiego w Strzelnicy, przygotowanej z okazji międzynarodowych regat (1927), zaprezentowano obrazy przedstawiające kwiaty, martwą naturę, przy czym podkreślono nowe prace malarza: „Atrakcją tej wystawy są pejzaże, m.in. widoki na Brdę i szalas Bydgoskiego Towarzystwa Wioślarskiego”⁴⁴. Kwiaty i martwa natura zdominowały pokaz we wnętrzach Grand-Café przy ulicy Jagiellońskiej 12 (1928) i „wielką wystawę” połączoną ze sprzedażą prac, która odbyła się w pracowni malarza przy Alejach Mickiewicza 15 (1929)⁴⁵. Nowe obrazy o tematyce bydgoskiej (*Kościół Klarysek*, *Starostwo*, *Teatr Miejski z Łuczniczką* i *Park Kochanowskiego z pomnikiem Sienkiewicza*) zaistniały w twórczości Sieńskiego w 1930 roku, co zauważył nieznany recenzent pisząc wówczas: „Znany i ceniony w mieście naszym artysta malarz Sieński po licznych podobiznach kwiatów, mistrzowskimi pociągnięciami pędzla cyzelowanych przetrzącił się z intensywnym wysiłkiem na nowy rodzaj malarstwa i został pejzażystą. Rozmłował się również w pięknie nadbrdziańskiego grodu, malując to kościół Klarysek, to starostwo, to szalas B.T.W.”⁴⁶.

Po muzealnych ekspozycjach jedną z ważniejszych prezentacji twórczości Sieńskiego był pokaz w wielkiej sali Domu Katolickiego przy Farze (1930), obejmujący około sto obrazów. Ekspozycja cieszyła się dużą frekwencją i kilkakrotnie przedłużano termin jej zamknięcia. Artysta, oprócz kwiatów i martwej natury, stanowiących jego

specjalność, wystawił „monumentalne widoki Bydgoszczy”, m.in. „wielkich rozmiarów Klaryski, Teatr Miejski z Łuczniczką, Park Kochanowskiego z Sienkiewiczem, Starostwo, Szalas Wioślarski z zwycięską Czwórką i najpiękniejsze drzewo pod Teatrem i wiele innych”⁴⁷. Ostatnią wystawą obrazów Sieńskiego był pokaz zorganizowany w oknach wystawowych firmy Cyrus przy ulicy Gdańskiej 28a (1931)⁴⁸. Zainteresowanie malarstwem Sieńskiego oraz jego liczne – jak należy przypuszczać – kontakty wpłynęły na eksponowanie obrazów poza Bydgoszczą. Kilkadziesiąt swoich prac prezentował także w Gdańsku (1926, Dom Polski przy Wallgasse 15/16) oraz w Łodzi (1927, siedziba firmy Royal), planował również dużą wystawę w Warszawie.

Podczas pobytu w Bydgoszczy malarz intensywnie tworzył i wystawiał, o czym świadczy znaczna ilość prac malarskich, prezentowanych na kilku bydgoskich wystawach i licznych pokazach. Utrzymane w realistycznej konwencji malarstwo oraz popularne tematy (kwiaty, martwa natura, pejzaże i widoki Bydgoszczy) przemawiało do gustów przeciętnej odbiorcy. Przystępne ceny obrazów sprawiały, że malarz dużo sprzedawał, więc jego obrazy niewątpliwie znajdowały się w posiadaniu prywatnych właścicieli.

Z obecnej perspektywy niezwykle cenna wydaje się opinia współczesnych o Sieńskim, jeden z autorów – „Kawu” w artykule *Niedoceniona twórczość* napisał: „Od kilku lat mieszka w Bydgoszczy malarz Sieński, którego twórczość mieliśmy sposobność nieraz podziwiać. Dziwnym trafem jego pracy nie doceniają niektórzy, choć obrazy jego posiadają duże walory artystyczne. W wędrowce po naszej pięknej Bydgoszczy tak bardzo ukochanej przez sfery artystyczne, zajrzał podpisany i do atelier malarza Sieńskiego, gdzie uwidoczniony jest dorobek kilkuletniej pracy artysty – galeria obrazów. Sfera zainteresowania Sieńskiego to przeważnie kwiaty i martwa natura. Obrazy jego pędzla przepelnione są nastrojem poetycznym i pełne pogody. Zdołał on uniknąć nowych kierunków zatrzymując tylko swoistą barwę i formę, które stały się głównie treścią jego dzieł. Jego kwiaty przemawiają swą naturalnością, którym nie możnaby nadać innych tonów. Pozostały na płótnie takimi jakimi są w przyrodzie”⁴⁹.

Obrazy malarza nie znajdowały się w kolekcji sztuki bydgoskiego Muzeum Miejskiego. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy mieści się jeden obraz Sieńskiego – *Pejzaż wiejski z chatami* (1925) (il. 8), a w posiadaniu osoby prywatnej z Bydgoszczy – *Pejzaż zimowy z mostkiem* (widok z Taszewka koło Jeżewa)⁵⁰. Oba pejzaże są naturalistycznymi, poprawnymi studiami o przemyślanej kompozycji, dobrym rysunku i stonowanej gamie barwnej. Do nielicznych zachowanych przykładów popularnych kwiatów należą dwa obrazy olejne – *Maki* oraz *Bzy w wiklinowym koszu*

(il. 9), w pełni odzwierciedlające głosy krytyki w zakresie werystycznego obrazowania fragmentów natury z położeniem nacisku na barwę i światłocień⁵¹. Wyobrażenia artysty i umiejętność budowania klimatu doszły do głosu w wielofiguralnej rodzajowej scenie historycznej, którą z dużym prawdopodobieństwem można identyfikować z wymienionym już obrazem „ułańów księcia Józefa”⁵² (il. 10).

2. Malarstwo w kręgu Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego – nurt pierwszej migracji

Niezależnie od przejawów budzącej się sztuki w ujęciu Sergota, Śliwińskiej-Kapturkiewicz i Sieńskiego, w Bydgoszczy powstawał profesjonalny ośrodek skupiający malarzy. Pierwsza, wyróżniająca się grupa malarzy to twórcy związani z Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego, kształtujący środowisko od wczesnych lat dwudziestych: Bolesław Lewański, Antoni S. Procajłowicz, Bronisław Bartel, Leon Dołżycki, Karol Mondral i Piotr Chmura. Co łączyło artystów tej grupy? Wszyscy, oprócz najstarszego – Procajłowicza urodzili się w latach osiemdziesiątych XIX wieku, a osiedlając się w Bydgoszczy na początku lat dwudziestych posiadali w większości znaczący już dorobek, wystawiali w Polsce i za granicą, należąc do różnych grup artystycznych. Co różniło twórców? Pochodzili z różnych rejonów Polski, ukończyli różne uczelnie, a obok malarstwa zajmowali się różnymi dziedzinami sztuki. Podczas pobytu w Bydgoszczy łączyła ich praca pedagogiczna w PSPA, przez niektórych twórców kontynuowana w Państwowej Szkole Przemysłowej i bydgoskich szkołach średnich.

Wymienieni artyści pojawiali się w Bydgoszczy stopniowo, w miarę krystalizowania się programu szkoły, jednak postacią pierwszoplanową jest Bolesław Lewański, obecny w mieście niemal przez całe międzywojenne dwudziestolecie⁵³ (il. 11). Lewański był absolwentem berlińskiej Szkoły Sztuk Pięknych (Berliner Kunstschule), edukację artystyczną uzupełniał w Monachium i Paryżu. Przed osiedleniem się w Bydgoszczy związany był z Poznaniem, wystawiał prawdopodobnie od 1914 roku. Z tego etapu twórczości znane są trzy obrazy – *Przed św. Janem* (przed 1914), *Pierwsze obowiązki*, (ok. 1915) oraz *Z Poznania* (1917)⁵⁴.

Lewański był pierwszym dyrektorem PSPA, w której prowadził zajęcia z rysunku i kierował kursem wieczorowym rysunku odręcznego. Po likwidacji PSPA pracował w Państwowym Gimnazjum Klasycznym, a w 1924 roku przez kilka miesięcy nauczał w Gimnazjum im. Jana Kasprowicza w Inowrocławiu. Wraz z Antonim

S. Procajłowiczem i Kazimierzem Ulatowskim oraz grupą działaczy i miłośników sztuki zorganizował w Bydgoszczy Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, w którym pełnił funkcję wiceprezesa i gospodarza wystaw. Już wcześniej artysta należał do warszawskiego TZSP.

Malarz uczestniczył w ekspozycjach bydgoskiej Zachęty, a wystawiane wówczas obrazy ujawniają zróżnicowaną tematykę i rolę pejzażu w jego twórczości. Na I wystawie (wrzesień 1921), wystawił obrazy olejne, m.in.: *Sosny*, *Z pod Bydgoszczy* i *Święto małżeństwa*⁵⁵. Ulatowski ocenił wówczas twórczość Lewańskiego słowami: „Jest on wybitnie malarzem pejzażu, którego poezję odczuwa wprost intuicyjnie. Jego *Sosny* targane wichrem, o nastroju tragicznym niemal, również i piaszczysty wąwóz *Z pod Bydgoszczy*, oświetlony zachodnim słońcem, to bardzo cenne dokumenty poważnej pracy artystycznej”⁵⁶. Duże płótno *Święto małżeństwa pierwotnych Słowian* recenzent przedstawił nieco krytyczniej, nie zgadzając się ze stroną anegdotyczną obrazu, doceniając jednak, że „tło pejzażowe jest bez zarzutu”. Na III wystawie (grudzień 1921) artysta zaprezentował obrazy *Ikar* i *Rola*. W ten wczesny etap twórczości wpisują się niezachowane obrazy *Taniec* (il. 12) i *W sadzie* (il. 13).

Lewański nie należał do grup i związków artystycznych, a swoją twórczość najczęściej eksponował na wystawach indywidualnych, m.in. w Muzeum Miejskim (1926, 1933). W 1926 roku uczestniczył w *Wystawie artystów malarzy bydgoskich*, prezentując dwa obrazy „o motywach z Pińska malowane sposobem impresjonistycznym, posiadające pewne zalety kolorystyczne”⁵⁷. Tadeusz Dobrowolski scharakteryzował malarstwo Lewańskiego słowami: „w pejzażu z Pińska odtwarza efekt oświetlonej słońcem architektury, mętnej wody i stłoczenie żaglowych łodzi”⁵⁸. W tym samym roku w bydgoskim muzeum odbyła się wystawa indywidualna Lewańskiego, na której zaprezentował trzydzieści pięć płócien o zróżnicowanej tematyce, m.in. pejzaże z Polesia, liczne sceny rodzajowe, portrety i kompozycje symboliczne. Wystawa wzbudziła szerokie zainteresowanie ze strony publiczności i prasy, zwracano uwagę głównie na kompozycje symboliczne dużych rozmiarów: *Nowe latko* i *Skon* (il. 14). Analizując stronę formalną malarstwa Lewańskiego Konrad Fiedler podkreślił walory dobrego rysunku i kolorystyki, docenił technikę malarską, równocześnie akcentując twórcze poszukiwania artysty⁵⁹. Recenzent obszernie scharakteryzował tematykę obrazów, skupiając uwagę na *Odpuszcie*, odzwierciedlającym scenę rodzajową z wielkopolskiego miasteczka Lwówka, widokach z Huculszczyzny, *Autoportrecie z żoną* i *Wnętrzu chaty wielkopolskiej*. Wytypował ciekawsze obrazy, zaliczając do nich: *Wodnika*, *Rybaka* –

Poleszuka (il. 15), obrazy z Pińszczyzny, krajobrazy z okolic Bydgoszczy, sceny rodzajowe, portrety i widoki architektoniczne zabytków. Na kolejnej wystawie indywidualnej w Muzeum Miejskim (1933) twórca zaprezentował czterdzieści trzy obrazy olejne i pięć szkiców⁶⁰. Wyróżniała się grupa portretów: *Portret żony*, *Portret matki*, *Portret konsula Rolbieskiego*, *Portret rodzinny dr. Sz.* oraz *Portret rodzinny rzeźbiarza M.* Kilka tytułów prezentowanych prac sugeruje, że posiadały one wymowę symboliczną, np.: *Trudny wybór*, *Wyżej*, *Trwoga*, *Dobre początki*, *Przestroga*. Jeden z obrazów – *Nowe latko* został interesująco zinterpretowany przez B. Szyszkę, skupiającego się na wymowie etnologicznej dzieła, który pisał: „*Myśmy Śmierć wyniosły, Nowe Latko przyniosły* – tak oto nasze dziewczęta w Wielkopolsce i na Śląsku witają święto wiosny”⁶¹. Artysta przedstawił także widoki związane z Bydgoszczą i okolicą: *Młyny miejskie*, *Marzec (fragment z Rynkowa)* i *Fragment ze Smukały*. Do obrazów rodzajowych można prawdopodobnie zaliczyć: *Niedzielę za miastem*, *Odpust* i *Holowanie łodzi*. W związku z tą ekspozycją w „Przeglądzie Bydgoskim” ukazał się artykuł Zygmunta Malewskiego, który przybliżył sylwetkę artysty, unikającego świata cywilizacji i zbiorowych wystąpień, czującego się najlepiej na łonie natury, z dala od ludzi, człowieka o naturze kontemplacyjnej, indywidualistę⁶².

Podczas pobytu w Bydgoszczy Lewański uczestniczył w znaczących wystawach ogólnopolskich, m.in. na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu (1929) i w warszawskiej Zachęcie, gdzie otrzymał zaszczytne wyróżnienia za *Pół ryb* (1931) oraz *Wesele* (1935).

Spuścizna artystyczna Lewańskiego jest skromna w odniesieniu do znacznej ilości namalowanych obrazów⁶³. Nieliczne prace, zachowane w zbiorach państwowych i prywatnych oraz zespoły obrazów znane z katalogów i recenzji pozwalają jednak na odtworzenie dorobku artysty. Interesujący zespół ośmiu obrazów z „okresu bydgoskiego”, obejmujący szeroką tematykę, znajduje się w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy, są to dwie wczesne prace *Jesień – skon* (1922) i *Wnętrze fabryki* (1923) (il. 16) oraz obrazy z lat trzydziestych – sceny rodzajowe *Wieczór na Polesiu* (1930) (il. 17), *Spoczynek* (ok. 1932) (il. 18) i *Bamberki* (ok. 1932), przedstawienia pejzażowe *Kaczor* (ok. 1932) i *Jesień* (przed 1933) (il. 19), a także scena symboliczna *Wiano* (przed 1933)⁶⁴ (il. 20). W przedwojennych zbiorach Muzeum Miejskiego mieściły się trzy obrazy olejne: *Motyw z Pińska*, *Powrót z polowu* i *Wianek*, które zaginęły podczas działań wojennych w 1945 roku. W kolekcji prywatnej w Inowrocławiu zachowało się kilka portretów, m.in. *Portret żony* i kilka obrazów o wymowie symbolicznej.

Szczególne znaczenie dla poznania malarstwa Lewańskiego posiadają dwie wspomniane wystawy indywidualne, prezentowane w bydgoskim Muzeum Miejskim. Zygmunt Malewski – recenzent drugiej z tych wystaw trafnie określił Lewańskiego „malarzem rzeczywistości i baśni”, wyodrębniając dwa zasadnicze, przenikające się nurty w jego malarstwie⁶⁵. Pierwszy nurt tworzą pejzaże i sceny rodzajowe z Polesia, Wielkopolski, Kujaw i Pomorza oraz portrety. Malarz najczęściej wyjeżdżał w długie plenery na Polesie, którego pejzaż był mu najbliższy i często stawał się tłem dla przedstawień o wydźwięku symbolicznej, np. *Wieczór na Polesiu*. W drugim nurcie mieszczą się obrazy symboliczno-metaforyczne oraz prace o tematyce inspirowanej mitologią, podaniami i baśniami, często nawiązujące do wierzeń i tradycji Słowian. W odniesieniu do twórczości Lewańskiego interesujący jest wątek malarstwa sakralnego, reprezentowany obrazami ołtarzowymi, kontrowersyjnymi w warstwie ikonograficznej – *Najświętsze Serce Jezusa* (1920, kościół pw. NSPJ w Bydgoszczy, niezachowany) i obrazem *Święty Michał Archanioł* (kościół pw. Świętego Michała Archanioła w Brudni)⁶⁶. Wątki religijne, często stanowiące zasadniczy temat kompozycji, pojawiają się w obrazach artysty, realizowanych niezależnie od zamówienia i funkcji. Sztandarowym przykładem jest kompozycja zatytułowana *Jesień – skon* (1922) oraz znany z reprodukcji obraz ukazujący Matkę Boską z Dzieciątkiem w pejzażu (il. 21). Obrazy te świadczą, że artysta w zakresie malarstwa religijnego poszukiwał nowych rozwiązań, modyfikując przyjęte typy ikonograficzne lub tworząc nowatorskie ujęcia tematyczne, często osadzone w realiach polskiego pejzażu, wzbogacane lokalnym folklorem, urozmaicane postaciami żyjących ówczesnie osób. W większości obrazów Lewańskiego uwagę skupia wieloplanowa kompozycja, często z pierwszoplanowym motywem wykadrowanym w ekspresyjnym ujęciu. Otwartą kompozycję potęguje gama barwna, nieraz kontrastowa, z silnym światłowieniem. W malarstwie Lewańskiego ważny był rysunek, jednak nie zdominował on walorów malarskich obrazów.

Antoni S. Procajłowicz w Bydgoszczy przebywał zaledwie cztery lata, jednak krótki pobyt w mieście zaowocował realizacjami reprezentującymi niemal wszystkie uprawiane przez artystę dziedziny sztuki⁶⁷. Od 1896 roku studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka, a następnie Jacka Malczewskiego, był uczniem Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. W 1900 roku przebywał we Włoszech, gdzie przez krótki czas studiował we Florenckiej Scuola Libera. We wczesnym okresie twórczości malował przede wszystkim pejzaże i portrety. W latach 1901-1905 swoje obrazy wystawiał na ekspozycjach przygotowanych przez krakowskie

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz w Warszawie, m.in. w Salonie Aleksandra Krywulta, na ogólnopolskich *Wystawach Wiosennych* młodych artystów, w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Należał do współzałożycieli Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, powstałego w 1901 roku. Zajmował się grafiką użytkową – zdobnictwem książek i czasopism, grafiką i plakatem. Odrębną dziedziną twórczości Procajłowicza było malarstwo ścienne, wykonywał polichromie licznych kościołów, zwłaszcza w województwie poznańskim. W tym czasie projektował również witraże.

Procajłowicz, związany wcześniej ze środowiskiem artystycznym Krakowa i Warszawy, uznanie zdobył szczególnie w zakresie sztuki stosowanej. W bydgoskiej PSPA prowadził zajęcia z ornamentyki, kursy zabawkarstwa, haftu artystycznego i kilimkarstwa, do 1924 roku kontynuował pracę pedagogiczną w PSP. Był kierownikiem działu typografii w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”, współpracował z Warsztatami kilimkarskimi Regenbreck⁶⁸. Artysta angażował się w wydarzenia istotne dla rozwoju sztuki na Pomorzu, kiedy we wrześniu 1922 roku powstała Pomorska Rada Sztuki w Wąbrzeźnie (z inicjatywy Sekcji artystycznej Polskiego Instytutu Narodowego) Procajłowicz został jej sekretarzem.

W dziedzinie bydgoskiego malarstwa zapisał się realizacjami lokującymi się na pograniczu sztuki stosowanej i „czystej”, wykonanymi dla określonych obiektów – jako autor ołtarzowego obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej* (kościół pw. Świętej Trójcy), ornamentalnej polichromii w kościele pobernardyńskim oraz kurtyny teatralnej. W latach 1921-1922 w Kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej kościoła pw. Świętej Trójcy wykonany został ołtarz pod tym samym wezwaniem, zrealizowany przez profesorów i uczniów PSPA⁶⁹. Procajłowicz namalował obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* (il. 22) do tego ołtarza – olejne malowidło na desce, przedstawiające stylizowany wizerunek Marii, ukazanej do wysokości bioder, z Dzieciątkiem Jezus na lewym ramieniu, z prawą dłonią spoczywającą na piersiach. Sylwetka została ukazana na złotym tle ozdobionym reliefowym ornamentalnym wzorem⁷⁰. Według projektu i pod kierunkiem Procajłowicza uczniowie szkoły zrealizowali polichromię kaplicy. Artysta był także autorem projektu na kilimowe antependium ołtarza, wykonane w warsztatach szkolnych PSPA. Drugą bydgoską realizacją Procajłowicza z zakresu sztuki sakralnej były polichromie w kościele pobernardyńskim w Bydgoszczy. O udziale artysty w pracach projektowych prowadzonych wówczas w kościele wspomniał w kwietniu 1930 roku ks. Tadeusz Zieliński w artykule prasowym⁷¹. W grudniu 1921 roku w PSPA według projektów i pod kierunkiem Procajłowicza malowana była przez uczniów kurtyna Teatru Miejskiego

w Bydgoszczy. Roman Czaplicki, główny dekorator Teatru Miejskiego, napisał wówczas: „sądzę, że nawet stołeczne sceny mogłyby się pochwalić zasłoną, malowaną wedle projektów tak wytrawnego stylizatora i subtelnego ornamentalisty jakim jest powszechnie w Polsce znany i ceniony prof. Procajłowicz”⁷².

Podczas pobytu w Bydgoszczy Procajłowicz uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych. W 1921 roku brał udział w I wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, wystawiając „część pejzaży z okolic Koronowa”, przy czym Kazimierz Ulatowski podkreślił: „Procajłowicz, ogromnie czuły kolorysta, świetnie umie wydobyć owo załamywanie barw, w pełni blasku słonecznego, a zarazem jako artysta o wysokiej kulturze, umie cudownie uniknąć efektów ordynarnych, jaskrawych a tanich. Dlatego pejzaże jego nie porywają od razu, ale skoro widz wpatrzy się w nie raz i drugi, z wolna odkrywa w nich coraz więcej zalet i patrzy z wzrastającą przyjemnością”⁷³. Ulatowski charakteryzując twórczość artysty wskazał jego mistrza Jana Stanisławskiego, od którego przejął zamiłowanie do pejzażu. W wystawach bydgoskiej Zachęty Procajłowicz uczestniczył jeszcze dwukrotnie w 1922 roku. Na V wystawie (kwiecień 1922) zaprezentował kilimy, natomiast na *Wystawie gwiazdkowej* (grudzień 1922) eksponował obrazy olejne – *Świt* i *Mglisty poranek*⁷⁴. W lipcu 1924 roku artysta został zaproszony do udziału w *Wystawie bydgoskich malarzy plastyków*, organizowanej w Muzeum Miejskim. Znalazł się też w gronie członków jury tejże ekspozycji. Z recenzji prasowych wiadomo jednak, że twórca nie uczestniczył w prezentacji. Twórczość Procajłowicza i Bronisława Bartla zaprezentowano w Muzeum Miejskim w obrębie *Wystawy Jesiennej* (październik 1924), na której przedstawiono obrazy współczesnych malarzy polskich. Procajłowicz eksponował pejzaże, o których Ulatowski napisał, że są „milutkie i ładne”, zarzucając malarzowi zbyt rzadkie wyprawy w plener, gdzie „odnalazłby w sobie siły do tworzenia rzeczy naprawdę pięknych”⁷⁵. Pomimo niewątpliwych walorów malarstwa pejzażowego – odzwierciedlenia natury, oddania odczucia powietrza i słońca, recenzent stwierdził, że artysta powinien pogłębić studia nad przyrodą.

Spuścizna artystyczna Procajłowicza z okresu międzywojennego jest dość obszerna, obejmuje jednak przeważnie prace z zakresu sztuki stosowanej, w skromniejszym stopniu malarstwo⁷⁶. W zbiorach bydgoskiego Muzeum znajdują się wczesne obrazy – *Portret mężczyzny* (kopia wg Giovanni Belliniego, 1901) oraz *Motyw miejski* (Florencja?, ok. 1900), a w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie *Krajobraz włoski (Willa z cyprysami, 1905)*. Obrazy z „okresu bydgoskiego” – poza tytułami wymienionymi w recenzjach – nie są właściwie znane lub trudne do zidentyfikowania.

Wśród obrazów, które pojawiły się na aukcjach w ciągu ostatnich lat, są dwa obrazy powstałe podczas pobytu w Bydgoszczy o czy świadczą ich datowanie – *Pejzaż wiosenny* (1921) i *Pejzaż z wodą* (1922), które w pełni odpowiadają opiniom Ulatowskiego o malarstwie pejzażowym Procajłowicza⁷⁷. Są to niewielkie, swobodnie malowane pejzaże, utrzymane w konwencji realistycznej, oddające klimat miejsca, porę roku i wpływ warunków atmosferycznych na przyrodę. Charakter malarstwa z tego czasu przybliży obraz *Nad rzeką* (il. 23)⁷⁸. W tym samym kręgu sytuują się nieco wcześniejsze obrazy, silniej stylizowany pejzaż *Po deszczu* (1911) i *Pejzaż ze snopkami* (1918)⁷⁹. Kolejny obraz, zatytułowany *Pejzaż* (nieдатowany) z zespołem wiejskich zabudowań zapewne oddaje charakter krajobrazów z Koronowa⁸⁰. W oparciu o recenzje i obrazy malowane w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku można stwierdzić, że obrazy powstałe w Bydgoszczy nie tracąc pewnej dekoracyjności i młodopolskiej stylizacji charakteryzowały się większą swobodą i miękkością modelunku.

Dwa lata później w Bydgoszczy zamieszkał Bronisław Bartel (il. 24), absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem profesorów Teodora Axentowicza, Ferdynanda Ruszczyca, Juliana Fałata i Stanisława Dębickiego⁸¹. Przed przybyciem do Bydgoszczy pracował w Warszawie, a następnie w Poznaniu, wystawiając od 1910 roku, m.in. w krakowskim TPSP i w warszawskiej Zachęcie. W latach 1920-1927 należał do poznańskiej grupy artystycznej „Świt”, a następnie był członkiem i prezesem Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”.

W PSPA Bartel prowadził zajęcia z ornamentu i zdobnictwa, kierował Działem Tekstylnym, równocześnie objął kierownictwo wieczornych kursów rysunków odręcznych. Prowadził otwarty kurs kilimkarstwa, pisankarstwa (batików) i hafciarstwa połączony z nauką rysunków „zastosowanych”, zorganizowany w PSPA w lutym 1923 roku (z Tatianą Sarczyńską). W PSP kontynuował kurs kilimkarstwa (później rozszerzony o kurs batiku) oraz kurs rysunków odręcznych. Na Wydziale Grafiki Przemysłowej wraz z Procajłowiczem w dalszym ciągu nauczał rysunku ogólnego i zawodowego. W 1926 roku z inicjatywy Bartla powstała Szkoła Malarstwa, która niestety szybko uległa zamknięciu z powodu wyjazdu artysty⁸².

Bartel jeszcze przed zamieszkaniem w Bydgoszczy uczestniczył w wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Bydgoszczy. Na I wystawie (wrzesień 1921) zaprezentował studia pejzażowe i trzy portrety, m.in. *Portret ministra Patka*. Kazimierz Ulatowski zaliczył wówczas Bartla do grona wybitniejszych artystów poznańskich, zaznaczając poszukiwania twórcy i dążenie do indywidualnego stylu⁸³. Pejzaże

Z *Wołynia* i obraz zatytułowany *Łabędź* pojawiły się na II wystawie (listopad 1921)⁸⁴. W 1922 roku Bartel trzykrotnie prezentował swoje prace w Zachęcie. Przy okazji IV wystawy (luty 1922), przedstawiającej prace członków krakowskiej „Sztuki”, w auli urządzona została „wystawa zbiorowa” prac artysty, na której prawdopodobnie eksponował obrazy i kilimy⁸⁵. Na wystawie *Drzeworyty ludowe religijne, obrazy prof. Roguskiego i prof. Bartla* (wrzesień 1922), zaprezentował obrazy, m.in. portrety⁸⁶. Uczestniczył także w *Wystawie gwiazdkowej* (grudzień 1922), przedstawiając m.in. *Widok zimowy* (z okolic Łodzi), liczne pejzaże, *Portret Pani* i *Indyki*⁸⁷. Przy okazji tej prezentacji Malewski podkreślił odmienność obrazów, zwłaszcza pejzaży, od wystawianych na poprzednich wystawach⁸⁸. Z opisu wynika, że malarz zrezygnował z walorów rysunkowych na rzecz malarskiego, swobodnego opracowania wykonywanych w plenerze kompozycji.

Obrazy prezentowane przez Bartla na bydgoskich wystawach środowiskowych w latach 1923-1926 świadczą, że artysta dużo malował, a jego malarstwo – różnie oceniane przez recenzentów – wymykało się jednoznacznym kryteriom formalnym. Wystawa *Obrazów i kilimów Bronisława Bartla* (listopad 1923) w Muzeum Miejskim miała charakter retrospektywny, a obok obrazów, z których część prezentowana już była na wystawach bydgoskiej Zachęty, pojawiły się także kilimy. Kazimierz Ulatowski podkreślił nierówny poziom obrazów, do nowych prac zaliczył dwa portrety, szkice pejzażowe z Kartuz i kompozycję *Siewcy*, wymienił *Portret pani F.* i *Portret p. B.*, za najlepszy obraz uważając *Macierzyństwo*⁸⁹ (il. 25).

Malarstwo portretowe Bartla cieszyło się największym uznaniem recenzentów i odbiorców o czym świadczą recenzje. Prezentowane na *Wystawie bydgoskich malarzy plastyków* (sierpień 1924) w Muzeum Miejskim obrazy Ulatowski uznał za najlepsze na tej ekspozycji, ze szczególnym uznaniem wypowiedział się o malarstwie portretowym. Artysta wystawił *Portret p. Karbowskiej*, pozytywnie oceniony przez recenzenta w zakresie wyrazu i pozy portretowanej, chociaż zarzucił malarzowi niekonsekwencję w szczegółach i przeładowane tło kompozycji⁹⁰. Nadmiar szczegółów zauważył również we *Wnętrzu kilimkarni*. Podsumowując swoje uwagi Ulatowski podkreślił ogromny temperament artysty, stawiającego przed sobą „problemy artystyczne”, jego pracowitość i talent.

Na *Wystawie jesiennej* (październik 1924), na której Bartel wystawiał wspólnie z Procajłowiczem, artysta przedstawił portrety i pejzaże znad Bałtyku. Tym razem Ulatowski nieco krytycznej odniósł się do malarskich osiągnięć twórcy⁹¹. W portretach,

a artysta wystawił – *Portret dr Gartnera*, *Portret Brokowskiego*, *Portret red. Fiedlera* (il. 26) i *Portret Karbowskiego jako Lorenzaccia* – podkreślił podobieństwo do portretowanych osób i głębię wyrazu, co wpływało na fakt, że obrazy znajdowały uznanie u publiczności. Niemniej niektórym wizerunkom zarzucił przepracowanie oraz dostrzegł błędy, m.in. w rysunku anatomicznym i perspektywie, zwrócił też uwagę na „niekonsekwentną kolorystykę”. Obraz *Macierzyństwo* stanowił dla Ulatowskiego sygnał poszukiwania indywidualnego wyrazu. Kompozycja *Żniwo* stała się dla recenzenta pretekstem do stwierdzenia, że artysta „zaczyna naturę przerabiać dla wydobycia formy, co w rezultacie prowadzi do tego, że naturę pokrzywdził, a formy nie znalazł”. Zaprezentowane pejzaże, wśród których były dwie wersje *Powrotu z polowu ryb* (il. 27), Ulatowski z uwagi na szkicową formę określił mianem „notatek morskich”. Zaakcentował w nich „momenty interesujące”, jednocześnie zarzucając „brak dostatecznej siły kolorystycznej, nie dość wycucia powietrza”. Te wszystkie niedociągnięcia recenzent przypisał faktowi, że Bartel malował zbyt wiele i gorączkowo.

Ostatnią wystawą środowiskową, w której uczestniczył Bartel, była *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich* (1926). Artysta ekspozował cztery obrazy, a ich ocena dokonana przez trzech recenzentów najpełniej przybliżyła ówczesne malarstwo. Włodzimierz Kozłowski napisał: „[obrazy] świadczą, że malarz ten jest jeszcze w stadium poszukiwań własnych środków wypowiedzenia się. Kompozycja *Koncert* nosząca na sobie ślady dawno już przebrzmiałych haseł futuryzmu, jest dziełem nieco spóźnionym. (...). Portret zaaranżowany w żywych barwach, razi brakiem modelunku form oraz za długimi rękoma. Martwa natura – gdyby nie pewne rozstrzelenie kolorystyczne (...) byłaby najlepszym obrazem Bartla”⁹². Tadeusz Dobrowolski analizując prezentowane obrazy wskazywał na różnorodność inspiracji. W realistycznie ujmowanym portrecie w rozwiązaniach barwnych dostrzegł wpływ modernistycznego malarstwa dekoracyjnego. W martwej naturze (dynia, pomidory, garnki) podkreślił czystość barwy i sposób malowania krótkimi uderzeniami pędzla. Natomiast *Koncert* ujawnił „tradycje kubizmu i futuryzmu, kubizmu stąd, że malarz operuje często formą geometryczną, futuryzmu zaś o tyle, że skojarzono na płótnie różne szczegóły formalne, oparte o rzeczywistość, lecz jako całości nie mające w życiu oddźwięku”⁹³. Jerzy Zach. podsumował: „Na pierwszym planie rzuca się w oczy kompozycja malarska B. Bartla p.t. *Wrażenia z koncertu*. Zarzucają jej niektórzy zbyt ni ton futuryzmu, gdy raczej o impresjonizmie należałoby tu mówić. Myśl jednak artystyczna gubi się jeszcze jakby w chaosie pomiędzy marzeniem a rzeczywistością”⁹⁴. Już po opuszczeniu Bydgoszczy,

w 1932 roku odbyła się *Zbiorowa wystawa obrazów Bronisława Bartła* w Muzeum Miejskim, o charakterze retrospektywnym, na której prezentowane były obrazy, rysunki i grafiki, a różnorodność tematyczna, formalna i technologiczna po raz kolejny świadczyła o nieustannych poszukiwaniach twórczych artysty.

Malarstwo Bartła na przestrzeni lat ulegało przemianom formalnym, od najwcześniejszych prac w konwencji „naturalistyczno-dekoracyjnej”, zmieniającej się w „syntetyczno-dekoracyjną”⁹⁵, aż do późniejszych obrazów utrzymanych w stylistyce kubizującej, futurystycznej i ekspresjonistycznej; w jeszcze innej grupie obrazów widoczne są wpływy ludowej stylizacji. Większość znanych obrazów Bartła z pierwszej połowy lat dwudziestych utrzymana jest w stylistyce „syntetyczno-dekoracyjnej”, wyznaczonej przez uproszczone formy, podkreślone ciemnym konturem, lokalny kolor i harmonijną kompozycję, np. *Macierzyństwo* (1921/1922), *Pierwsze kroki* (1922), *Przy pracy* (1922), *Siewca* (1923), *Żeńcy* (1923). Niektóre z obrazów, wystawianych przez Bartła w Bydgoszczy, sytuują się w fazie poszukiwań indywidualnego stylu, podlegającej konwencji kubizującej i futurystycznej, są to przede wszystkim *Kilimkarnia* i *Wrażenia z Koncertu*.

Spuścizna artystyczna Bartła z okresu międzywojennego jest niewielka, przy czym należy założyć, że część obrazów mieści się w zbiorach prywatnych⁹⁶. Obrazy wystawiane na bydgoskich ekspozycjach są właściwie nieznanne. W okresie międzywojennym w zbiorach bydgoskiego Muzeum Miejskiego znajdowały się dwa obrazy olejne: *Dziecko* i *Sen Wojtka* (1922) oraz monotypia *Śnieg w słońcu*; prace te zaginęły podczas działań wojennych. Obecnie w kolekcji Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy mieszczą się cztery obrazy, dwa powstałe jeszcze przed przybyciem do Bydgoszczy – *Córki artysty Krysia i Halszka* (1920) i *Macierzyństwo* (1921/1922), prezentowane na jednej z bydgoskich ekspozycji oraz dwa namalowane podczas pobytu artysty w mieście – *Portret Konrada Fiedlera* (1924), prezesa Syndykatu Dziennikarzy Pomorskich i *Powrót z połowu ryb* (1924), prawdopodobnie jeden z wystawianych wówczas w Muzeum Miejskich pejzaży⁹⁷.

W twórczości Bartła z „okresu bydgoskiego” wyróżniają się portrety, przeważnie utrzymane w konwencji realistycznej, co sugeruje, że przynajmniej część z nich była wykonywana na zamówienie. Za przypuszczeniem tym przemawiają dwa portrety przedstawiające małżeństwo – parę ziemian z okolic Inowrocławia, wykonane podczas pobytu w Bydgoszczy, cechujące się znaczną dozą weryzmu, wręcz nawiązujące do konwencji portretu oficjalnego, a przy tym skromne w swej formie i kolorystyce⁹⁸.

Późniejszy *Autoportret* (1938?), zachowany na reprodukcji, stanowi swobodniejszą, chociaż nadal realistyczną interpretację wizerunku⁹⁹. Występujące na rynku antykwarycznym pejzaże, pochodzące głównie z pierwszego dwudziestolecia XX wieku, o cechach dekoracyjnej, młodopolskiej stylizacji nie odzwierciedlają analogii z późniejszym malarstwem pejzażowym artysty¹⁰⁰.

Równocześnie z Bartlem w Bydgoszczy pojawił się Leon Dołżycki (il. 28), także absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1907-1912), gdzie studiował pod kierunkiem Józefa Unierzyskiego, Ferdynanda Ruszczyca i Józefa Mehoffera¹⁰¹. Po studiach odbył liczne podróże artystyczne, m.in. do Berlina, Monachium, Wiednia i Paryża. Przed przybyciem do miasta nad Brdą związany był ze środowiskiem Lwowa i Poznania, wystawiając od 1912 roku, m.in. w Warszawie, Lwowie, Krakowie i Poznaniu. Od początku działalności twórczość artystyczną łączył z pracą pedagogiczną. W latach 1918-1922 był członkiem awangardowej grupy Ekspresjonistów Polskich – Formistów.

W PSPA Dołżycki prowadził zajęcia z malarstwa, rysunek ogólny i zawodowy. Nie kontynuował pracy w PSP, w latach 1924-1928 nauczał w Państwowym Gimnazjum Matematycznym. Aktywnie włączył się w organizację bydgoskiego życia artystycznego. W grudniu 1922 roku uczestniczył w cyklu wykładów organizowanych przez Polski Instytut Narodowy w Bydgoszczy, wygłaszając wykład zatytułowany *Za kulisami malarstwa i grafiki*¹⁰². Był członkiem Deputacji Muzealnej Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy (1926-1928). W latach 1925-1929 należał do poznańskiej Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”. W „okresie bydgoskim” artysta wyjeżdżał do Paryża (1925, 1928).

Podczas pobytu w Bydgoszczy Dołżycki uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych. W 1926 roku dwukrotnie wystawiał swoje obrazy w Muzeum Miejskim, uczestnicząc w *Wystawie dzieł nowo uzyskanych przez Muzeum* oraz w *Wystawie Wielkopolskiej Grupy Artystów „Plastyka”*. W recenzji podkreślono wówczas: „Czołowym malarzem grupy zdaje się być Leon Dołżycki, co zaznaczyły dobitnie wszystkie pisma poznańskie, przyznając pracom jego walory tak rysunkowe, jak plastyczne. Obrazy jego nie są pobieżnymi notatkami. Wszystkie cechuje przeważnie przemyślenie, przez co doprowadzone są zawsze do najbardziej syntetycznej formy. Syntezie formy podporządkowana jest barwa, która służy do uwypuklenia jej. Dołżyckiego interesuje zarówno krajobraz, jak i figura ludzka, choć zdaje się, że ta ostatnia jest silniejszą jego stroną. Duży portret żony (najlepszy obraz na wystawie) jest

tego najlepszym dowodem. Zdaje się, że portret kobiecy to «genre», który porwie talent Dołżyckiego. Specjalną też uwagę należy zwrócić na *Martwe natury*»¹⁰³.

Pejzaże i portrety, prawdopodobnie wszystkie powstałe w Bydgoszczy, Dołżycki zaprezentował na *Wystawie obrazów malarzy bydgoskich* (1926). Recenzent Włodzimierz Kozłowski tak ocenił twórczość malarza: „Pejzaż – o charakterze bohaterskiego pejzażu klasycznego, tem dla nas jest ciekawszy, bo oparty na motywach pomorskich. (Dołżycki, bodaj czy nie pierwszy malarz interesujący się w tak poważny sposób Pomorzem) i jest naprawdę dziełem muzealnym. Poważny, głęboki koloryt oraz syntetyczny rysunek – oto najpoważniejsze zalety tego pejzażu»¹⁰⁴. W *Portrecie A. Basińskiego* – redaktora działu zagranicznego, recenzent dostrzegł podobieństwo, które uważał za niezbędne w malarstwie portretowym, ale także walory czysto malarskie. Tadeusz Dobrowolski docenił dwa obrazy Dołżyckiego, które – jego zdaniem – ujawniały „rasowego malarza»¹⁰⁵. W *Portrecie p. B.* zaakcentował temperament w charakterze malowania, soczystość barwy, zwięzłą kompozycję, a także „dobitną charakterystykę”. Drugi obraz – pejzaż znad Wisły, cechowała synteza ujęcia i głębia koloru, a przy tym: „W pejzażu tym zasługuje na podkreślenie bardzo bogata i zróżnicowana faktura: plamy drzew wydobywa wcieraniem farby lub delikatnymi rzutami pędzla, oddającymi rozpylenie listków, fale rzeki, ich drganie podkreśla cieniutkimi kreseczkami, lśnienie rozświetlonych, srebrzystych drzew wydobywa drapaniem szpachtlą. Walory obrazu przemysłowa wszechstronnie i stara się nadać mu efekt skończonej całości»¹⁰⁶. Jerzy Zach. dopowiedział: „Prace p. L. Dołżyckiego noszą piętno indywidualności twórczej i bezwzględnie są dowodem wielkiego uzdolnienia artysty. Żywość barw czyni obrazy jego wielce plastycznymi. Przypominają one jakby gobeliny. Mimo pozorów szczerości, Dołżycki nie kopiuje natury, tylko uwypukla zawarte w niej piękno»¹⁰⁷. Wzmianka o wystawionych pracach Dołżyckiego znalazła się na łamach „Warszawianki”, a jej autor – Mieczysław Treter – tak ocenił twórczość malarza: „W obrazach (...) znać szczerą pragnienie czysto malarskiego wypowiedzenia się za pośrednictwem różnych gam kolorystycznych, zarówno jasnych i świecących, jak też i stonowanych, przyciszonych. Pokrewieństwo ze współczesnymi mistrzami francuskimi jest duże, pokrewieństwo nie zaś naśladownictwo i uganianie się za analogicznymi efektami. Swoje martwe natury konstruuje Dołżycki z prostotą i solidną malarską sumiennością, która graniczy z umyślną surowością; nie ma w nich zbytlicznej gadatliwości malarza, jest tylko to czego wymaga malarska, nie zaś na przykład graficznie pojęta forma. Portret należy do najbardziej dojrzałych dzieł tego artysty, któremu nie zagraża jeszcze żadna

maniera, gdyż różne podejmuje zagadnienia i różne sposoby formalnego ich rozwiązania”¹⁰⁸.

Dołżycki uczestniczył w II wystawie poznańskiej „Plastyki” (1927), zorganizowanej w Muzeum Miejskim. W. Kozłowski napisał wówczas: „Dołżycki L. dał cały szereg portretów rysowanych po mistrzowsku. Śmiało można powiedzieć, że niewielu mamy takich rysowników. Poważny, głęboki koloryt, o wiele bogatszy jak w pracach dawniejszych pozwala mu tworzyć dzieła o wartości pierwszorzędnej. Wśród nich spotykamy osobistości z Bydgoszczy. Bardzo pięknie skomponowane portrety: dr. Fischöderowej i dr. Dobrowolskiej. Dołżycki maluje poza tem pejzaże, które siłą nasycenia tonu, świeżością barwy i piękną rytmiką brył, stawiają go w rzędzie najlepszych pejzażystów. Ciekawa kompozycja *Koszykarze*, jest jego ulubionym problemem kompozycji dwufiguralnej, opartej na systemie przekątni”¹⁰⁹. Krytyczniej wystawiane obrazy ocenił Konrad Fiedler: „Podobne niewyrównane wartości eksponatów (...) wykazują prace L. Dołżyckiego. Artysta bez żadnej kwestii pogłębił swój talent rysowniczy; tu i ówdzie nawet wykazuje głębsze zrozumienie wartości kolorystycznych, które jeszcze rok temu lekceważył sobie, dając w swoim malarstwie prawo honorowego obywatelstwa barwom brudnym, niemiłym dla oka i beztreściwym – i to nie tylko w portretach, gdzie umiłował sadzę jako tło, ale także w pejzażu, na przykład w wystawionym i obecnie, po raz drugi w Bydgoszczy, płótnie pt. *Wisła na Pomorzu*”¹¹⁰.

Twórczość malarska Dołżyckiego w „okresie bydgoskim” poprzedzona została wczesnym, ale już w pełni ukształtowanym etapem w latach 1917-1922 związanym z działalnością awangardowej grupy Formistów. Malowane wówczas obrazy cechuje oszczędna kompozycja, syntetyzowanie formy, budowanej dużymi plamami i płaszczyznami oraz chłodna kolorystyka. Niektóre z płócien nasycone są silną ekspresją, osiąganą kontrastem kierunków, rytmiką i wyraźnym konturem. Przegląd obrazów prezentowanych na ekspozycjach świadczy, że w Bydgoszczy artysta malował i wystawiał syntetyzowane w formie obrazy o tematyce pomorskiej – pejzaże i widoki miejskie, portrety oraz sceny rodzajowe, z których część mieści się w kręgu stylistyki Formistów, grupy artystycznej do której artysta należał. W „okresie bydgoskim”, a następnie poznańskim, powstają także obrazy, które można zaliczyć do etapu nowych poszukiwań formalnych. Są to pejzaże charakteryzujące się syntetyczną formą, nasyconą kolorystyką i bogatą fakturą, obrazy, w których forma coraz częściej budowana jest kolorem. Od 1934 roku w malarstwie artysty zaczynają dominować zagadnienia kolorystyczne, kontynuowane w okresie powojennym.

Większość przedwojennego dorobku Dołżyckiego uległa zniszczeniu podczas powstania warszawskiego w 1944 roku, a zespół czternastu obrazów, powstałych w międzywojniu, rozproszony jest w różnych kolekcjach¹¹¹. Z tego zespołu dziewięć prac powstało w „okresie bydgoskim”. Wśród nich wyróżniają się obrazy olejne o tematyce pomorskiej – pejzaże i widoki miast: *Gniew – Pomorze* (1925) (il. 29), *Zamek w Lidzbarku* (1926), *Krajobraz pomorski ze wzgórzem* (1926), *Urwisko* (1926) i *Krajobraz pomorski z czerwonym dachem* (1927). Do ciekawszych prac należy dwufiguralna scena *Bilardiści* (1923) (il. 30). W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się cztery obrazy olejne z lat 1921-1928, powstałe w czasie pobytu artysty w Bydgoszczy – *Ogród* (ok. 1921) (il. 31), *Główka dziewczęca – córka artysty* (1925) (il. 32), *Ryba* (ok. 1925) oraz *Start do biegu* (1928)¹¹² (il. 33). Ostatni z tych obrazów związany jest z historią miasta, stanowił bowiem nagrodę przechodnią Prezydenta Miasta Bydgoszczy za Zawody Międzymiastowe w Lekkiej Atletyce Bydgoszcz-Toruń. Z tego czasu pochodzą też trzy rysunki, z których dwa przedstawiają widoki miasta. Prezentowane na bydgoskich wystawach portrety przybliżają reprodukcje zaginionych prac, m.in. *Jędruś* (1927) (il. 34) i *Główka kobieca – Cyganka* (1927), a inne sceny figuralne – *Akt* (1926) (il. 35) i późniejszy *Portret córek* (1933)¹¹³ (il. 36).

Do grupy malarzy działających w Bydgoszczy od początku lat dwudziestych XX wieku włączyć należy jeszcze dwóch twórców, którzy w historii bydgoskiej sztuki zasłużyli się szczególnie w dziedzinie rozwoju grafiki artystycznej – Karola Mondrała i Piotra Chmurę. Mondrał był absolwentem warszawskiej Szkoły Rysunkowej Wojciecha Gersona (1892-1902), a epizod w jego edukacji artystycznej stanowiły półroczne studia malarskie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego, rozpoczęte w 1902 roku¹¹⁴. W 1909 roku wyjechał do Paryża, gdzie podjął indywidualne studia nad grafiką warsztatową, skąd pod koniec 1921 roku przeniósł się do Bydgoszczy. Zgodnie z wcześniejszymi planami podjął pracę w PSPA, gdzie zorganizował i prowadził Wydział Grafiki, a następnie Wydział Grafiki Przemysłowej w PSP. Podczas dziewięcioletniej pracy pedagogicznej w Bydgoszczy nauczał grafiki artystycznej, prowadził zajęcia dla drukarzy, a także Kurs Wieczornych Rysunków Odręcznych.

Artysta zaangażował się w organizację życia artystycznego, kiedy we wrześniu 1922 roku powstała Pomorska Rada Sztuki w Wąbrzeźnie (z inicjatywy Sekcji artystycznej Polskiego Instytutu Narodowego) został mianowany sekretarzem tejże Rady. W latach 1928-1930 był członkiem Deputacji Muzealnej Muzeum Miejskiego

w Bydgoszczy. Mondral był jednym z inicjatorów powstania w Bydgoszczy Związku Plastyków Pomorskich, został jego pierwszym prezesem i sprawował tę funkcję do czasu wyjazdu do Poznania.

W Polsce twórczość Mondrala stała się znana dzięki udziałowi w *I Konkursie im. Henryka Grohmana* w Zakopanem (1911), na którym artysta otrzymał wyróżnienie za suchoryt *Szewc*. Sukces polskiego grafika z Paryża przypieczętowany został udziałem w kolejnej edycji tego konkursu w Warszawie (1914). Konkurs, połączony z wielką ekspozycją „Towarzystwa Sztuk Graficznych”, stanowił pierwszą ogólnopolską wystawę grafiki nowoczesnej. Mondral otrzymał wówczas drugą nagrodę w dziale akwaforty za rycinę *Zuzanna*.

Mondral zdobył uznanie jako grafik, jednak od początku swojej twórczości malował. W 1902 roku zadebiutował na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie prezentując *Portret olejny Pani W. G. W Paryżu*, skupiając się na grafice, zgłębiając warsztat i techniki, nie porzucił malarstwa, które jednak traktował drugorzędnie. O tym, że malował dużo świadczą częściowo zachowane katalogowe wykazy obrazów, wystawianych w Paryżu, a następnie w Bydgoszczy. Na drugiej wystawie indywidualnej Mondrala w Paryżu, zorganizowanej przez Towarzystwo France-Pologne (marzec – kwiecień 1921) artysta zaprezentował 25 grafik i 36 obrazów olejnych. Były to pejzaże oraz widoki francuskich miejscowości – Portrieux, Concarneau, Saint-Quay, Saint-Jean-de-Luz i Biarritz. Tylko jeden obraz związany był z pobytem Mondrala w Londynie – widok na Tower Bridge¹¹⁵. W 1913 roku artysta odbył kilkumiesięczną podróż po Francji (Bretania, Akwitania, Prowansja i pn.-wsch. Hiszpania). Zwiedził wówczas m.in. Bordeaux, Biarritz, San Sebastian, Concarneau, Marsylię i Lourdes. Przebywając w tych miejscowościach malował obrazy, powstało ich wówczas kilkadziesiąt. Po powrocie do Paryża motywy z obrazów artysta miał wykorzystać w około 40 pracach graficznych, a obrazy sprzedawał¹¹⁶. Wiadomość ta potwierdza silny związek między malarstwem a grafiką Mondrala w zakresie tematyki. Kilka zachowanych obrazów z „okresu paryskiego” nie pozwala na podjęcie głębszych analiz¹¹⁷.

Podczas pobytu w Bydgoszczy Mondral uczestniczył w wystawach miejscowej Zachęty, a następnie w pokazach środowiskowych Związku Plastyków Pomorskich, najczęściej prezentując zespoły prac graficznych, rzadziej obrazy powstałe zarówno w Paryżu, jak i namalowane w Bydgoszczy okoliczne pejzaże i portrety. Malarstwo Mondrala po raz pierwszy zostało zaprezentowane na *Wystawie gwiazdkowej artystów*

bydgoskich (grudzień 1922), przygotowanej przez TZSP, gdzie artysta wystawił prace graficzne i dwa obrazy olejne – widoki morskie z Francji. Obrazy podobały się, bo Zygmunt Malewski napisał: „Wśród nich [prac graficznych] przykuwają oczy widza dwa olejne tegoż artysty, widoki morskie z Francji, tak miłe, pełne światła i morskiej bezkresności (...)”¹¹⁸. Większy zespół obrazów przedstawił na *Wystawie artystów-malarzy bydgoskich* (1926), gdzie zaprezentował m.in. krajobrazy morskie i portrety, znane tylko z recenzji. Jeden z autorów napisał: „Mondral, ceniony grafik, wystawił tym razem kilka obrazów olejnych. Przyznać trzeba, że wolelibyśmy oglądać prace jego ryłca. Obrazy, choć malowane z wielkim pietyzmem i nakładem pracy, są nieco martwe. Portret ma wady rysunkowe (ramię)”¹¹⁹. Natomiast Tadeusz Dobrowolski obiektywnie podsumował: „trzeba uznać w Mondralu realistę, który pejzaż (np. widoki morskie), czy portret maluje wiernie, tak, jak prawie każdy widzi; cechuje go sumienność i znaczny wysiłek”¹²⁰. Pomimo nieco surowych uwag Mondral na kolejnych wystawach środowiskowych nadal prezentował obrazy. Dwa lata później uczestniczył w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki Artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), eksponując dziewięć prac, wśród których były trzy obrazy: *Motyw bydgoski*, *Głowa w słońcu* i *Morze w Karwi*¹²¹. Na *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929) przedstawił dwadzieścia siedem dzieł, w tym cztery obrazy: *Pejzaż*, *Morze*, *Portret p. J.*, *Portret p. S.*¹²².

Wyjątkową okazją do porównania twórczości graficznej i malarskiej Mondrala była indywidualna wystawa w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, zorganizowana w 1929 roku. Eksponował na niej 65 rycin oraz 62 dwa obrazy olejne, ujęte w cykle *Pejzaży z Bretanii Portrieux-St. Quay* i *Pejzaży z Bretanii Etables* oraz widoki z innych miejscowości¹²³. Nieco mniejszą ilościowo grupą były obrazy powstałe podczas pobytu w Bydgoszczy: *Snopy*, *Sosny nad jeziorem*, *Jezioro w Samociążku*, *Białodrzew przy drodze „Koronowo”* i *Morze*. Powtórzeniem tej ekspozycji była druga indywidualna ekspozycja w bydgoskim Muzeum Miejskim – *Wystawa Karola Mondrala* (1930), na której artysta przedstawił prace graficzne i malarskie powstałe w latach 1910-1930. Z uwagi na mniejszą ilość wystawianych grafik zwiększona została do 81 liczba obrazów, a tytuły niektórych z nich świadczą o powstaniu w „okresie bydgoskim”, m.in. *Motyw bydgoski*, *Brzoza*, *Motyw znad Wisły* (dwie wersje). Twórczość malarską Mondral kontynuował w „okresie poznańskim”, podczas okupacji i po II wojnie światowej. *Zbiorowa wystawa prac Karola Mondrala*, przygotowana w Poznaniu

(wrzesień 1947) obejmowała 67 prac graficznych i 54 obrazy, przede wszystkim z lat czterdziestych XX wieku¹²⁴.

Dominująca w malarstwie tematyka – widoki miejskie i pejzaże, sceny nadmorskie, drzewa oraz portrety stanowiła odbicie wątków reprezentowanych w twórczości graficznej Mondrała. Samodzielnym tematem malarskim dla artysty były kwiaty, przedstawiane w różnych wariantach, np. *Róże w wazonie* czy też *Mój ogródek* (oba z lat 30. XX w.).

Spuścizna artystyczna Mondrała jest dosyć obszerna, chociaż niejednolita. W zbiorach państwowych zachowały się duże zespoły grafik i zaledwie kilka obrazów¹²⁵. Większość prac malarskich artysty uległa rozproszeniu po zajęciu poznańskiego mieszkania przez Niemców w 1939 roku¹²⁶. W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się *Morze (Poranek)* (1913), w zbiorach prywatnych: *Ogródek przed domem – Portrieux* (1913), *Kwiaty* (ok. 1913), *Skąły nadmorskie* (przed 1922) i *Wybrzeże w Karwi* (1928), a w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy *Portret córki Camilli* (1928) (il. 37), *Brda w Oplawcu* (1929) (il. 38), *Wiejska sielanka* (1945) oraz *Autoportret* (1956)¹²⁷.

Z Mondralem na Wydziale Grafiki w PSPA oraz w PSP współpracował Piotr Chmura, który równocześnie nauczał w Żeńskiej Szkole Wydziałowej. Artysta przed osiedleniem się w Bydgoszczy mieszkał w Krakowie. Wykształcenie artystyczne uzyskał w rodzinnym mieście i we Lwowie¹²⁸. Wystawiał zapewne dopiero w „okresie bydgoskim”, od 1922 roku. Chmura aktywnie uczestniczył w tworzeniu bydgoskich związków i ugrupowań plastycznych; był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Grupy Plastyków Pomorskich (wymieniony w 1932 wśród członków-założycieli), należał do organizowanego Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy oraz Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1935), a także do Konfraterni Artystów w Toruniu.

Uczestniczył niemal we wszystkich ekspozycjach środowiskowych, debiutując na pokazach w bydgoskiej Zachęcie, a następnie prezentując obrazy na wystawach grup artystycznych, do których należał. Pierwszym wystąpieniem malarza w Bydgoszczy była *Wystawa gwiazdkowa artystów bydgoskich* (grudzień 1922), zorganizowana przez Zachęte, na której Zygmunt Malewski dostrzegł obrazy pisząc: „Wśród innych prac znajdujących się na wystawie, zwracają ponadto uwagę pejzaże prof. Chmury, którego *Obłoki* i *Sosny* wyróżniają się w szeregu utworów tego malarza¹²⁹”. Wczesną twórczość malarza przybliżył recenzent (prawdopodobnie Malewski) *Wystawy zbiorowej artystów*

polskich (maj 1923), zorganizowanej przez poznański Wielkopolski Salon Sztuki w gmachu Kasy Oszczędności przy Starym Rynku: „Nie są to jeszcze żadne skończone doskonałości, ani wielkie dzieła, są jednak ciekawe przez to, że nie naśladują nikogo, mają wyraz świeży i szczery. Czuć w nich jakby ferment i niepokój talentu, który dopiero się rozwija i własnej drogi szuka. Brak im na szczęście owej «gładkości», będącej tak często wadą”¹³⁰. W podobnym tonie wypowiedział się Kazimierz Ulatowski w recenzji *Wystawy artystów bydgoskich* (1924), szczególnie podkreślając rozwiązania kolorystyczne i wyróżniając „pejzażyk z topolami w głębi”¹³¹.

Wzbogacenie kręgu tematycznego malarstwa Chmury ujawniły dwie kolejne ekspozycje w bydgoskim Muzeum Miejskim. Na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) malarz przedstawił akwarelowe przedstawienia kwiatów: *Kwiaty – Rododendron*, *Kwiaty – Cynerarie*, *Kwiaty – Pelargonie*, *Kwiaty – Laki* i *Kwiaty – Amarylis* oraz dwa akwarelowe *Portrety córki I – II* i olejny *Pejzaż*¹³². Na *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929) wystawił osiem akwareli o tematyce pejzażowej i kwiaty: *Pejzaż z łódką*, *Kwiaty polne*, *Rumianki*, *Georginie*, *Sosna przy drodze*, *Gospodarstwo*, *Do słońca*, *Droga polna*¹³³. W zakresie malarstwa olejnego pojawił się kolejny *Portret córki*. Zaprezentowane wówczas obrazy artysty przybliżyła recenzja Karola Niedźwiedzkiego, zwracającego uwagę na dwa nieduże pejzaże, które „mają coś zupełnie odrębnego i oryginalnego w kompozycji, w kolorze, w całym charakterze. (...) są najbardziej, nawskroś niezależne, tchną prymitywną prostotą, a jeden z nich (...) przepojony jest najczystsza, najszczerzą poezją wiosny. Obrazek ten jest tak cenną perełką współczesnego malarstwa, że mógłby być podziwianym na każdej światowej wystawie. Podobną prostotą i szczerością odznaczają się i inne prace tego wielkiego malarza. Śliczne, bardzo świeże w kolorze są jego dwa obrazy z kwiatami, doskonały obrazek wiejski z sosną (...), widoczek przybrzeżny i łódkami i – co ciekawsze – autor tych prac pejzażowych maluje świetnie i figurę ludzką, jak to widać w olejnym portrecie i akwareli z trzema aktami w słońcu. Jest to malarz z duszą, której nie wystarcza ślizganie się po powierzchni rzeczy”¹³⁴.

Na początku lat trzydziestych twórczość Chmury zyskała bardziej określony charakter w zakresie tematyki, stosowanych technik oraz walorów formalnych o czym świadczą wystawiane obrazy i oceny recenzentów. Na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich* (1931) Chmura zaprezentował aż szesnaście obrazów¹³⁵. Były to przede wszystkim portrety i pejzaże, dominowała jednak technika olejna, kilka akwarel, pojawiły się pastele. W zakresie malarstwa portretowego przedstawił: olejny

Portret literata p. G. [R. Grudzińskiego] (il. 39) i trzy pastelowe *Portrety córek*. Ten zespół portretów znany jest z reprodukcji, obok bardziej oficjalnego wizerunku Grudzińskiego ukazuje subtelne portrety trzech córek malarza – Krystyny, Kazimiery i Mieczysławy, pozujących w domowym zaciszu, np. na tle okna¹³⁶ (il. 40, 41, 42). Na ekspozycji pojawił się szereg olejnych pejzaży: *Sosna*, *Droga*, *W słońcu*, *Pejzaż pomorski*, *Pejzaż I*, *Pejzaż II*, *Pejzaż III*, *Kopy* i *Obłoki* oraz dwa pejzaże w technice akwareli: *Urwisko* i *Grupa drzew*. Wśród tych obrazów było tylko jedno przedstawienie kwiatów – olejne *Piwonje*. Henryk Kuminek ocenił obrazy jako przemyślane i interesująco rozwiązane pod względem malarskim, w pejzażach dostrzegając „ciekawe i głębokie podejście do tematu”. Szczególnie wyróżnił malarstwo portretowe, sytuując artystę „w rzędzie godnych polecenia portrecistów”¹³⁷. W odniesieniu do portretów podobną opinię wyraził Adam Schedlin-Czarliński¹³⁸.

Widoki Bydgoszczy w malarskim ujęciu Chmury po raz pierwszy w większym stopniu zaistniały na *Wystawie obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1932). Były to olejne obrazy – *Wenecja bydgoska*, *Brdą – Gazownia*, *Widok na kościół pojezuicki o zachodzie*. Józef Dobrostański w malarstwie Chmury zauważył „pragnienie zdobywania coraz większych doskonałości artystycznych” czego wyrazem miał być pejzaż z Brdą, „w którym Chmura przeprowadza konsekwentnie i z odczuciem, realną prawdę natury”¹³⁹. Marian Turwid i ks. Bronisław Müller w realistycznych, ale malowanych z ogromną prostotą pejzażach docenili pokłady emocji, a nawet poetyckość¹⁴⁰.

Interesujące i – jak się wydaje – bardziej obiektywne było spojrzenie recenzentów spoza środowiska bydgoskiego, którzy ocenili obrazy Chmury prezentowane na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933), zorganizowanej w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Jan Mroziński dostrzegł, że: „Chmura zmienia sposób malowania w każdej ze swych trzech prac”¹⁴¹, a dr Witold Dalbor podkreślając walory prezentowanych drzeworytów Chmury napisał o obrazach: „Artysta ten próbuje swych sił także w malarstwie, zdaje się jednak, że lepsze warunki ma grafika, gdyż ze stroną kolorystyczną ma pewne trudności, poza udatnym zresztą i pod tym względem obrazem Bydgoszcz”¹⁴².

Bogaty zestaw tematyczny – pejzaż, portret, kwiaty i sceny rodzajowe oraz skupienie na technice olejnej ujawniła *Wystawa obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich* (1933), na której Chmura zaprezentował dziesięć obrazów¹⁴³. Dominowały pejzaże: *Pejzaż I-IV*, *Kopy* i *Wieczorem*, twórczość portretową przybliżały *Autoportret*

i *Portret p. Ch.*, a przedstawienia kwiatów *Słoneczniki* i *Kwiaty*. Kuminek zaliczył cały ten zespół do „czołowych pozycji obecnej wystawy”, po raz kolejny wyróżniając pejzaże i akcentując „interesująco rozwiązany *Autoportret*”¹⁴⁴.

Szesnaście obrazów, które Chmura zaprezentował na ekspozycji Grupy Plastyków Pomorskich (1934) stało się tematem recenzji odkrywających walory formalne malarstwa¹⁴⁵. Zakres preferowanej techniki (prace olejne i jeden pastel) oraz tematyki pozostały podobne. Grupę portretów stanowiły wizerunki: *Portret kap. Z.* (Adam Zaleski), *Portret z pieskiem*, *Głowa (p. K. CH.)*, *Głowa*. W obrębie tematyki pejzażowej wyróżniał się cykl obrazów o tematyce nadmorskiej: *Rybak*, *Fale*, *Żaki*, *Kuźnica* i *Łódka* oraz cztery wersje *Pejzaż I – IV*. Przedstawienia kwiatów ukazywały: *Chryzantemy* i *Kwiaty*. Odrębną tematycznie kompozycję stanowiło *Wnętrze pokoju*. Jeden z recenzentów zauważył, że w gronie wystawiających malarzy wyróżniają się obrazy Chmury, „którego talent od poprzedniej dorocznej wystawy wzmógł się znakomicie”¹⁴⁶. Inny recenzent ocenił: „Chmura P. – dał szereg udatnych płócien. Rysunek dobry, zwarty. Podkreśla błyski i światła. Czasami za wiele tych efektów świetlnych. Portret córki z pieskiem – bardzo ciekawy. Tło jaskrawożółte, gdyby było nieco spokojniejsze, obraz zyskałby na całości”¹⁴⁷. Natomiast Henryk Kuminek podkreślił „rozwój i twórczy postęp” Chmury, w tym zakresie przyznając mu pierwszeństwo w środowisku malarzy, akcentując twórcze poszukiwania, przemyślaną kompozycję i pełnię środków malarskich¹⁴⁸. Wyróżnił przy tym *Portret z pieskiem*, *Chryzantemy* oraz „soczyste w kolorze, czyste i głębokie *Wnętrze pokoju*”. W podobnym tonie wypowiedział się Teodor Brandowski przy okazji Wystawy Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich” (1936), na której artysta zaprezentował osiem obrazów o zróżnicowanej tematyce, dominowała technika olejna: *Kapusta*, *Drzewa*, *Wawel*, *Krzemionki* (pastel), *Astrolog*, *Portret p. D.*, *Portret p. B.* i *Głowa*¹⁴⁹. Brandowski napisał: „świetny pejzażysta, dobry portretowiec, dał kilka obrazów, stojących na dość wysokim poziomie. Do nich należą przede wszystkim (...): *Kapusta*, *Drzewa*, *Wawel*, a zwłaszcza *Krzemionki*, *Portrety p. D.* i *p. B.* dobre”¹⁵⁰.

Mało znaną twórczość Chmury można scharakteryzować w oparciu zbiory bydgoskiego muzeum, katalogi i dokumentacje wystaw oraz recenzje. W latach dwudziestych artysta preferował malarstwo akwarelowe, stopniowo zmieniając technikę na olej, dominujący w kolejnej dekadzie. Od początku w twórczości Chmury sporadycznie pojawiały się pastele. Do dominujących tematów należały pejzaże, najczęściej pozamiejskie widoki, często z motywem zabudowań i drzew, jak *Wieczorem*

(il. 43). Równorzędnie traktowanym tematem były portrety, w tym portrety córek oraz wizerunki osób z kręgów kultury (np. literata R. Grudzińskiego), architektów (Bogdana Raczkowskiego) (il. 44), czy też osób nieokreślonych (*Głowa mężczyzny*). Zamkniętą grupę tematyczną tworzą widoki nadmorskie. Jednym z ulubionych motywów były przedstawienia bydgoskiej architektury, a do mniej typowych należy *Ogród Botaniczny z rzeźbami*. Obszerną grupę prac tworzą mieszkalne wnętrza, często z aranżowaną martwą naturą lub kwiatami, np. *Wnętrze z obrazem i chryzantemami*. Odrębny wątek tematyczny stanowią przedstawienia kwiatów, pojawiające się w latach 1928-1934, np. znane z reprodukcji *Słoneczniki* i *Chryzantemy*. W malarstwie Chmury istnieje niewiele scen rodzajowych, a kompozycją wyjątkową z uwagi na odmienną formę jest wielofiguralna scena z nagimi młodzieńcami leżącymi nad jeziorem (il. 45). Niezwykle rzadko artysta podejmował tematykę sakralną, a do nielicznych znanych wątków należą – dużoformatowa kompozycja *Maria Magdalena, Bóg* (ok. 1928) i *Chrystus*. Twórczość malarska Chmury utrzymana jest w konwencji realistycznej, podlegającej autorskim przeobrażeniom, często uzależnionym od tematu. W malarstwie wśród zachowanych prac wyróżnia się grupa obrazów o oryginalnej, przemyślanej kompozycji, uproszczonej stylizowanej formie i kontrastowej wysublimowanej kolorystyce świadczących o indywidualnych poszukiwaniach, widocznych zwłaszcza w pejzażach.

Spuścizna artystyczna Chmury jest niewielka i rozproszona. Należy jednak przypuszczać, że wiele prac mieści się w zbiorach prywatnych. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajduje się zespół trzynastu prac malarskich, graficznych i rysunkowych powstałych podczas pobytu artysty w mieście. Malarstwo reprezentuje dziesięć obrazów olejnych z lat 1931-1938, są to portrety – *Portret inż. Bogdana Raczkowskiego* (1935), *Portret kobiety* (przed 1936) (il. 46), pejzaże – *Krajobraz z drzewami* (przed 1931), *Pejzaż z zabudowaniami i rzeką* (ok. 1931), *Pejzaż* (przed 1931), *Pejzaż letni – droga* (1931), *Drzewa nad wodą* (przed 1933) (il. 47), widoki Bydgoszczy – *Wenecja Bydgoska* (1937), *Kościół farny* (1938) i wnętrza – *Wnętrze Fary w Bydgoszczy* (1938)¹⁵¹. W kolekcji Muzeum Miejskiego mieściły się dwa obrazy akwarelowe: *Droga polna* i *Gospodarstwo* oraz olejne: *Portret kobiety z pieskiem* (1934) i *Wysepka – Widok bydgoski*; obrazy te zaginęły podczas działań wojennych. W depozycie Muzeum Tradycji Pomorskiego Okręgu Wojskowego w Bydgoszczy znajduje się *Portret kapitana Adama Zaleskiego*. Kilka obrazów mieści się w zbiorach prywatnych, są to m.in. dwa pastelowe widoki morskie z łodziami i żagłówką, *Wnętrze pokoju* (wystawiane w 1934), *Zachód słońca*, *Pejzaż wiejski* i *Sianokosy*.

3. Starsze pokolenie malarzy – spoza Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego

Na bydgoskiej scenie artystycznej pojawili się dwaj malarze, artyści starszego pokolenia, wykształceni na europejskich uczelniach, którzy osiedlili się w Bydgoszczy jeszcze w latach dwudziestych, jak Albert Lewy Taljański lub trzydziestych, jak Władysław Galimski, działający z różnych przyczyn samodzielnie, poza instytucjami. Każdego z tych twórców można uznać za indywidualność z uwagi na dorobek i doświadczenia artystyczne, jakie wnieśli do środowiska bydgoskiego. Taljański i Galimski reprezentują pokolenie twórców urodzonych w latach sześćdziesiątych XIX wieku.

Albert Lewy Taljański (il. 48) odbył studia artystyczne w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (od 1885), a następnie kształcił się w Paryżu¹⁵². W latach 1886-1912 wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie¹⁵³. Od 1889 roku na stałe mieszkał w Paryżu, uczestnicząc w Salonach artystów francuskich w latach 1903-1907¹⁵⁴. W Bydgoszczy osiedlił się w 1921 roku podejmując pracę nauczyciela rysunków w Miejskim Gimnazjum Matematyczno-Przyrodniczym i Liceum Żeńskim¹⁵⁵. Podczas pobytu w Bydgoszczy uczestniczył w kilku wystawach, prezentując obrazy powstałe przede wszystkim podczas pobytu we Francji, Szwajcarii i Włoszech. Taljański prawdopodobnie nie należał do związków i grup skupiających miejscowych plastyków.

Większość obrazów Taljańskiego, prezentowana na paryskich wystawach i wymieniana w recenzjach, podobnie jak obrazów powstałych w „okresie paryskim”, a eksponowanych w latach 1886-1912 w warszawskiej Zachęcie, nie jest obecnie znana. W oparciu o ówczesne wzmianki i tytuły prac określić można zakres tematyczny i ogólnie scharakteryzować stylistykę i sposób malowania. Tytuły niektórych wczesnych obrazów, np. *Jeszcze jest*, *Tragiczny koniec*, *Rywale* i *Zwycięstwo*, sugerują tematykę rodzajową lub rodzajowo-historyczną, niewykluczone, że o głębszej wymowie alegorycznej, czy też symbolicznej. Tematyka ta ewaluowała ku motywom rodzajowym, stanowiącym wynik obserwacji ówczesnego życia, jak znana z recenzji *Skromna ofiara* (scena rodzajowa we wnętrzu kaplicy)¹⁵⁶. W tym kręgu mieszczą się zapewne także obrazy: *Kuźnia wiejska w Bretanii*, *W chacie bretońskiej*, *Przy ognisku*, *Zbieranie jabłek*, *Bretonki*, *Przy dziecku* i *Kobieta z pomarańczą*. Kolejnym motywem tematycznym, który szczególnie interesował twórcę są wnętrza, zwłaszcza sakralne, czego przykładem jest wspomniana *Skromna ofiara*, jak i motyw przysienienia z klasztoru na Górze św. Michała w Bretanii (ok. 1903). Fragment wspomnianego klasztoru, przez recenzenta wpisany został w liczny zespół studiów bretońskich, co pozwala przypuszczać, że w wśród tych

studiów mieściły się także sceny architektoniczne¹⁵⁷. Potwierdzają to znane tytuły obrazów, np. *Widok z Ville-Franche*, *Ruiny zamku w Klisson* i *Plac Opery w Paryżu*. Wspomniany w recenzji fragment wnętrza mieszkalnego (przed 1906) rozszerza nurt wątków obrazujących życie codzienne oraz sceny ukazujące wnętrza. Grupę tę uzupełniają prace znane z tytułów, np. *W chacie bretońskiej* i *W karczmie w Ojcowie*. W zespole obrazów znanych z recenzji i wymienianych z tytułów oraz zachowanych niewiele jest prac o charakterze pejzażowym, jak np. *Dolina Stawów Gąsienicowych*, *Nad brzegiem Sèvre* i *Zatoka morska w Concarneau*. Odrębnym nurtem tematycznym w malarstwie Taljańskiego jest portret, czego przykładem są znane z tytułów obrazy, np.: *Głowa kobiety (studium)*, *Młoda dziewczynka* i *Bretonka*.

W odniesieniu do malarstwa Taljańskiego z „okresu paryskiego” w recenzjach podkreślono dwie zasadnicze cechy: sumienność i „dyskretne traktowanie tematu”, odnoszące się zapewne do subiektywnego ujęcia określonego motywu, który – jak akcentowano – był „świetnie wybrany”¹⁵⁸. Podawana „sumienność” odnosiła się niewątpliwie do realistycznego przedstawiania motywów i sposobu malowania, którego charakter uzupełnia stwierdzenie: „finezyjne malarstwo”. Sferę zagadnień formalno-stylistycznych rozszerza problem przestrzeni i światła, zaakcentowany dwukrotnie w wymienionych recenzjach, ale też „wycucie przyrody”, informujące, że pojawiała się ona na malowanych wówczas obrazach. W tym nurcie mieści się obraz *O zachodzie słońca*, wystawiany w warszawskiej Zachęcie, na *Salonie 1912*, ostatnim, w którym uczestniczył artysta. Zachowała się katalogowa reprodukcja tego obrazu ujawniająca scenę rodzajową z bretońskiej wsi z grupą kobiet skupionych wokół studni¹⁵⁹.

Malarstwo Taljańskiego z „okresu paryskiego” przybliży kilka obrazów, które pojawiły się w ostatnich latach na rynku antykwarycznym oraz prace znajdujące się w zbiorach muzealnych i prywatnych, wpisujące się w zarysowaną tematykę. Najciekawszą, rozbudowaną kompozycją rodzajową jest *Hafciarka przy kościele Lambourg w Pont-Labbé* (1902)¹⁶⁰. Obraz znakomicie odzwierciedla cechy typowe dla malarstwa Taljańskiego – połączenie wątków tematycznych w postaci dawnej architektury ze sceną rodzajową oraz zainteresowanie przestrzenią i światłem. Tematyka nadmorska zaistniała w *Pejzażu morskim ze skalistym brzegiem* (1912), zapewne stanowiącym widok z często przedstawianej Bretanii oraz *Skalach nadmorskich* (oba obrazy w zbiorach prywatnych). Tematykę górskich krajobrazów wzbogacają trzy znane obrazy, są to *Pejzaż górski* (przed 1912) zapewne ukazujący widok z podróży

artysty w Alpy szwajcarskie (zbiory prywatne), *Motyw ze Szwajcarii* (przed 1912) (il. 49), przedstawiający rozległy widok górski z kościołem i zabudowaniami (zbiory MOB)¹⁶¹ oraz *Zachód słońca w Alpach* (przed 1912) (il. 50) z górską osadą w zimowej scenerii (zbiory prywatne). Niewielki znany zespół portretów rozszerzają prace z „okresu paryskiego” – *Portret mężczyzny na paryskiej ulicy* (1897) (il. 51) i *Stary Breton* (1902) oraz dwa popiersiowe wizerunki kobiece – *Portret młodej kobiety* i *Portret starej kobiety w chuście* (obrazy w zbiorach prywatnych). W tych wszystkich podobiznach uwaga twórcy skupia się na werystycznym ujęciu oblicza i charakterystyce głębi psychologicznej modela. Widoczne fragmenty ubioru i jednolite tło nie zostały dookreślone, malowane są swobodniej. Jednak najciekawszym obrazem Taljańskiego, oddającym w pełni walory jego malarstwa, jest zachowane *Wnętrze chaty bretońskiej* (il. 52) ze sceną rodzajową – rozmawiających przy stole mężczyzn i kobietą rozpalającą ogień w kominku¹⁶².

W 1923 roku artysta złożył w depozyt Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy trzy obrazy, dziś nieznane: dwa niewielkie obrazy olejne na tekturze *Tryptyk z widokami z Dinant, Bretonja* (domy z XVI i XVII w.) i *Tryptyk z widokami podziemi klasztoru St. Michel, Francja* oraz większy obraz olejny na płótnie *Intérieur bretońskie*, namalowany w 1900 roku¹⁶³. Taljański nie od razu włączył się w życie artystyczne Bydgoszczy, pierwszą ekspozycją, w której uczestniczył była *Wystawa bydgoskich malarzy plastyków* (1924). Zaprezentował wówczas kilka obrazów, a odrębność twórcy i jego dzieł ocenił Kazimierz Ulatowski podkreślając: „Artysta to starej szkoły naturalistycznej, o dużej europejskiej kulturze”¹⁶⁴. Jako przykład podał obraz z muzealnego depozytu – *Wnętrze chaty bretońskiej* oraz „studjum portretowe, malowane przed 30 laty. Portret mężczyzny w wieku dojrzałym, w ubiorze czarnym z dawnych, minionych epok. Obraz to, jako studjum naturalistyczne, doskonały”.

Podobny zespół prac Taljański przedstawił na wystawie indywidualnej w Muzeum Miejskim (1925), gdzie pojawiły się motywy ze Śląska Cieszyńskiego, Francji, Szwajcarii i Włoch. Zdaniem recenzenta (prawdopodobnie Zygmunta Malewskiego) zespół ten stanowił retrospektywny przegląd obrazów powstałych w ciągu wielu lat pracy¹⁶⁵. W obrazach Taljańskiego podkreślił specyficzny spokój, klasyczną równowagę i harmonię oraz sumiennosc wykonania. Z „okresu bydgoskiego” pochodzą prawdopodobnie obrazy prezentowane na I *Salonie Bydgoskim* (1936) – *Pejzaż*, *Modelka* i *Wnętrze kościoła* (niezachowane)¹⁶⁶. Zainteresowaniem cieszyła się *Modelka*, obraz

który oceniono: „dobrze modelowany, a z benedyktyńską pracowitością wykończony akt”¹⁶⁷.

Spuścizna Taljańskiego uległa rozproszeniu, a nieliczne zachowane obrazy znajdują się w zbiorach rodziny, twórczość malarza w kolekcji bydgoskiego muzeum sygnalizuje jedynie wspomniany *Motyw ze Szwajcarii*.

W odróżnieniu od Alberta Taljańskiego – malarza zapomnianego – Władysław Galimski był twórcą uznanym, o bogatym dorobku artystycznym (il. 53). W latach 1878-1888 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie kształcił się pod kierunkiem Pawła P. Czistiakowa, Michaiła P. Klodta i Wasilija P. Wierieszczagina¹⁶⁸. Odbył liczne podróże artystyczne po terytorium Cesarstwa Rosyjskiego, Europie, Ameryce Północnej, Afryce Północnej i Bliskim Wschodzie. Od 1893 roku związany był ze środowiskiem Kijowa, a następnie Krzemieńca (od 1924), skąd w 1932 roku przybył do Bydgoszczy. Uczestniczył w wystawach w Kijowie, corocznych wystawach Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, w warszawskim TZSP i krakowskim TPSP, w Moskwie, Odessie i Charkowie. Specjalizował się w malarstwie pejzażowym, czego przykładem są ukraińskie krajobrazy, podejmując także sceny rodzajowe. W realistycznym malarstwie Galimskiego, obok wymienionych motywów, wyróżniają się nastrojowe pejzaże leśne, wschody i zachody słońca, pejzaże nocne i widoki licznych miast. Po 1900 roku uwidaczniają się wpływy impresjonizmu i stylistyki modernistycznej. Artysta najchętniej posługiwał się techniką olejną i pastelem.

W Bydgoszczy Galimski cieszył się znacznym autorytetem wśród miejscowych artystów z uwagi na doświadczenie i znaczący dorobek artystyczny. Świadczy o tym list Leona Drapiewskiego (prawdopodobnie z 1932), w którym artysta ten napisał: „w dorocznej wystawie w Muzeum Miejskim wezmę udział tylko z jednym eksponatem (...). W zamian za to, że zajmę tylko jedno miejsce prosiłbym jury o danie mej powierzchni p. prof. Galimskiemu. Przysługuje to jemu już z względu, że jest seniorem naszego «Związku Z.P.P.», a głównie jego znakomitości i sławie jaką się cieszył dawniej – wtenczas gdy współzawodniczył z pierwszymi artystami świata”¹⁶⁹. Podczas pobytu w Bydgoszczy Galimski nie uczestniczył już czynnie w życiu artystycznym miasta z uwagi na podeszły wiek. Wiadomo jednak, że malował, a w jego bydgoskim mieszkaniu jeden z pokoi przeznaczony był na pracownię. Wystawiał tylko raz, w 1936 roku na wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*. Przedstawił wówczas trzy obrazy olejne: *Nad rzeką*, *Pejzaż* i *Wiedeń – kawiarnia*¹⁷⁰. Teodor Brandowski napisał: „Galimski posiada dobry pejzaż”¹⁷¹. Ostatnim,

niedokończonym dziełem Galimskiego miało być płótno *Armagedon*, przedstawiające katastroficzną wizję końca świata, prawdopodobnie malowane pod wpływem okupacji hitlerowskiej w Bydgoszczy¹⁷². Pozostałe prace powstałe w „okresie bydgoskim” nie są znane. W 1935 roku Leon Suszycki w artykule prasowym przypomniał bydgoszczanom twórczość „malarza zasłużonego”, zaczynając relację słowami: „W Bydgoszczy, w skromnej pracowni przy ul. Sienkiewicza, od paru lat mieszka znany i ceniony w Rosji artysta malarz Władysław Galimski”, a zamykając stwierdzeniem: „W. Galimski, intelektualista, obdarzony wielkimi zaletami ducha, niepospolitą inteligencją i subtelną delikatnością, zjednał sobie wszystkich, którzy się z nim w jakichkolwiek okolicznościach zetknęli. Życie jego, umiłowanie przyrody i związana z tem twórczość odzwierciedlają jego duszę zabłąkaną w obcym kraju, a dziś powróconą ojczyźnie”¹⁷³.

Zachowana spuścizna artystyczna Galimskiego, związana z wczesnym etapem twórczości, znajduje się w zbiorach Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu, Narodowym Muzeum Sztuk Pięknych Ukrainy w Kijowie i Muzeum Narodowym w Warszawie¹⁷⁴. Spuścizna z „okresu bydgoskiego” uległa rozproszeniu.

4. Malarze bydgoscy i przybysze

Trzecią, wyodrębniającą się grupę artystów należy określić mianem „malarzy bydgoskich”, a tworzą ją plastycy pokolenia urodzonego około 1890 roku, których artystyczny debiut przypadł na lata przed I wojną światową lub krótko po niej. Wyróżnia się w niej kilku malarzy związanych z Bydgoszczą przez całe dwudziestolecie międzywojenne: Jerzy Rupniewski, Aleksander Modlibowski, Franciszek Gajewski, Jan Biedowicz, Waław Gromek i Marian Faczyński. Do tej grupy przynależą także malarze tego samego pokolenia, którzy w Bydgoszczy zjawili się pod koniec lat dwudziestych, wcześniej działający na Pomorzu – Franciszek Konitzer i Leon Drapiewski. Pierwszy z nich osiedlił się w Bydgoszczy na stałe, drugi – mieszkał przez kilka lat, nadal utrzymując bliskie kontakty z miastem. W ten krąg pokoleniowy wpisują się także twórcy przybyli do miasta na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, działający tutaj przez kilka lat, którzy silnie zasymilowali się ze środowiskiem – Stefan Szmaj, Feliks Krassowski, Waław Krystoszek i Leon Czechowski.

Wymienionych twórców łączy jeszcze jedna, nadrzędna kwestia – wszyscy intensywnie współtworzyli lokalne środowisko artystyczne poprzez uczestniczenie w tworzeniu, a następnie działalność w powstających związkach i grupach artystycznych.

Wyjątkiem jest Władysław Zacholski, malarz polichromii, który w międzywojniu nie uczestniczył w oficjalnym życiu artystycznym.

Artystą, który wywarł ogromny wpływ na życie kulturalne Bydgoszczy w dwudziestoleciu międzywojennym był Jerzy Rupniewski (il. 54), już od 1920 roku związany z lokalnym środowiskiem¹⁷⁵. Edukację artystyczną rozpoczął w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego, Stanisława Lentza, Wincentego Trojanowskiego i Xawerego Dunikowskiego. Kształcenie kontynuował w Monachium, gdzie studiował rzeźbę w Kunstgewerbeschule pod kierunkiem Karla Killera, a następnie w paryskich Akademiach – Académie Julian, m.in. w pracowni portrecisty Bacheta oraz w Académie de la Grande Chaumière¹⁷⁶. W 1913 roku zamieszkał w Warszawie, włączając się w aktywnie w życie artystyczne stolicy, o czym świadczy coroczny udział w wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (1913-1917), zwieńczony tamże pierwszą wystawą indywidualną w 1917 roku, na której zaprezentował malarstwo i rysunek¹⁷⁷.

Od czasu pobytu w regionie, a następnie w Bydgoszczy artysta włączył się intensywnie w prace nad kształtowaniem środowiska artystycznego. Należał do Zarządu bydgoskiej Zachęty (1921), uczestniczył w pracach nad powstaniem Związku artystów malarzy bydgoskich (1926), po powstaniu Związku Plastyków Pomorskich (1929) został jego wiceprezesem, a po wyjeździe Karola Mondrała z Bydgoszczy (1931) – prezesem. W 1935 roku pełnił funkcję prezesa Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich. Dzięki inicjatywie Rupniewskiego powstało Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (1931), w którym objął funkcję pierwszego wiceprezesa. Malarz był ponadto członkiem Deputacji Muzealnej Muzeum Miejskiego (od 1930) oraz członkiem Rady Artystyczno-Kulturalnej (1934). Równocześnie dynamicznie rozwijała się twórczość artysty, o czym świadczy udział w wystawach środowiskowych, a także w licznych ekspozycjach organizowanych poza Bydgoszczą. Wszechobecny, posiadający rozległe kontakty, wywierał znaczący wpływ na rozwój bydgoskiej kultury.

Obrazy, prezentowane przez Rupniewskiego na salonach warszawskiej Zachęty ujawniają wczesne zainteresowania artysty określonymi wątkami tematycznymi, których rozwinięcie nastąpi w kolejnych latach twórczości. Na *Salonie Wiosennym Artystów Warszawskich* (1914) zaprezentował osiem obrazów, prawdopodobnie powstałych podczas paryskich studiów¹⁷⁸. Widoki paryskich ulic i zabytkowych budowli zapowiadały jeden z ważniejszych nurtów tematycznych. Na kolejnych wystawach w Zachęcie zaistniały obrazy sygnalizujące zainteresowanie pejzażem i motywami wiejskimi,

m.in. *Chata i Motyw jesienny* (1916), *Jesień w sadzie i Aleja lipowa* (1917), *Samotna sosna i Widok* (1918)¹⁷⁹. Na *Salonie Wiosennym Artystów Warszawskich* (1917) Rupniewski zaprezentował *Portret prof. Wolskiego i Widoki z Paryża I-IV*¹⁸⁰. Nie znamy tych wczesnych, wystawianych wówczas obrazów, nie są znane także ich reprodukcje, a jedynym śladem twórczości z tego czasu jest *Widok z Paryża* (1917)¹⁸¹.

Rupniewski uczestniczył w kilku wystawach bydgoskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a prezentowane prace odzwierciedlają różnorodną tematykę, włączenie wątków regionalnych, a także stopniowe wprowadzanie różnych technik malarskich. Kilka akwareli, m.in. *Ambonę w Koronowie* i olejny *Portret muzyka Obuchowicza* eksponował na I wystawie TZSP (wrzesień 1921), przy czym Kazimierz Ulatowski podkreślił walory techniki akwarelowej¹⁸². Na II wystawie (listopad 1921) przedstawił cztery pejzaże olejne, pastelowy portret i siedem akwareli: *Dworek, Kolegiata w Opatowie*, dwa ujęcia *Starego Miasta w Warszawie, Wawel, Kościół w Gierczycach i Gdańsk*. Konrad Fiedler ponownie docenił technikę akwarelową: „Zarówno z tego, cośmy widzieli na poprzedniej zmianie, jak i z prac obecnie wystawionych, pozwalam sobie twierdzić, iż artysta ten, bezsprzecznie bardzo utalentowany i poważnie traktujący swój zawód, jest przede wszystkim akwarelistą. I w tym rodzaju techniki, zresztą bardzo trudnym, doszedł do wyników nie byle jakich, stanął na bardzo poważnej wyżynie. Jego *Dworek, Kolegiata w Opatowie* lub *Wawel*, jego wnętrza opactwa koronowskiego, któreśmy widzieli na wystawie parę tygodni temu, to studia szczere i wyczone, to dzieła talentu prawdziwego i nieprzeciętnego”¹⁸³. Obrazy Rupniewskiego, prezentowane na III wystawie (grudzień 1921) przybliżył Jan Mirwiński: „Rupniewskiego *Fragment z Gdańska* i *Widok nadrzeczny* robią zupełnie dobre wrażenie. Artyście nie można stawiać żadnych zarzutów”¹⁸⁴. W jego pracach podkreślił szczególnie harmonię, zdolności w odzwierciedlaniu rzeczywistości i staranność. W następnym roku malarz dwukrotnie prezentował prace na wystawach Zachęty – na V wystawie (kwiecień 1922) eksponując akwarele z motywami architektonicznymi, a w obrębie *Wystawy gwiazdkowej* (grudzień 1922), wystawiając obrazy pejzażowe i figuralne, m.in. *Staw, Wenecję bydgoską, Prądkę* i portret marynarza¹⁸⁵.

Po kilkuletniej przerwie okazją do prezentacji malarstwa w Bydgoszczy była dla Rupniewskiego *Wystawa artystów-malarzy bydgoskich* (1926), na której przedstawił obrazy o zróżnicowanej tematyce: fragmenty ulic i placów, kwiaty i portrety¹⁸⁶. Cechy formalne ówczesnego malarstwa określił Tadeusz Dobrowolski: „Rupniewski, zręczny akwarelista, tworzy również realistycznie, wprowadzając czasem w grę wizję

impresjonistyczną; wierność oddania malowanego obiektu kojarzy się harmonijnie z impresjonistycznym założeniem¹⁸⁷.

Podczas pobytu w Bydgoszczy artysta często podróżował, zwiedził m.in. Włochy (1926-1927: Wenecja, Neapol, Capri, region Riwiery), Jugosławię (1931: Korczula, Sarajewo, Ragusa – Dubrownik), Francję (1934: Paryż), Szwajcarię (Lozanna) i Niemcy (1939: Norymberga, Essen). Śladem zagranicznych podróży są widoki miast, w których przebywał, utrwalane na płótnach i kartonach, prezentowane na licznych wystawach, a obecnie – właściwie nieznane. Większość prac z artystycznej wyprawy do Włoch przedstawiona została na pierwszej indywidualnej wystawie w Bydgoszczy, zatytułowanej *Wystawa włoska Jerzego Rupniewskiego* (1927), przygotowanej w bydgoskim Muzeum Miejskim. Zawartość tej dużej, różnorodnej ekspozycji odzwierciedlają recenzje prasowe¹⁸⁸. Na wystawie zaprezentowano przede wszystkim „krajobrazy włoskie” powstałe podczas pobytu artysty w Wenecji, Neapolu i na Capri. Przedstawiono około osiemdziesięciu obrazów olejnych i akwarelowych, pejzaży, portretów, kwiatów i wnętrz. Nieznane obrazy „włoskie” przybliżają recenzje: „Są to nijako kartki z pamiętnika, tylko nie pisanego, a malowanego”¹⁸⁹. Stwierdzenie to odzwierciedlało szkicowy charakter wystawianych prac, zarówno motywów architektonicznych, jak i pejzażowych. Malowniczą rzeczywistość i umiejętność oddania nastroju określonych zjawisk w akwarelach „włoskich”, ukazujących „morze i architekturę, kościoły i pałace, wspaniałe pamiątki kultury bizantyńskiej, gotyckiej i renesansowej” podkreślał Tadeusz Dobrowolski¹⁹⁰. Motywy z zagranicznych podróży Rupniewskiego do Jugosławii i Włoch dominowały na indywidualnej wystawie w warszawskiej Zachęcie – *Kolekcja prac Jerzego Rupniewskiego* (1928), na której wyróżniały się cykle tematyczne, obejmujące widoki ze Splitu, Capri i Wenecji¹⁹¹. Z kilkudziesięciu obrazów o tematyce włoskiej znane są tylko dwa – *Motyw z Wenecji V* (il. 55) i *Wenecja*¹⁹².

Malarstwo Rupniewskiego było obecne na niemal wszystkich wystawach środowiskowych, a duża ilość zgłaszanych i eksponowanych prac świadczy o wyjątkowej pracy twórczej (il. 56). Dwadzieścia trzy obrazy, wykonane w technice olejnej i akwarelowej, artysta przedstawił na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928)¹⁹³. Dominowało kilka charakterystycznych tematów, które w latach dwudziestych wykrystalizowały się w twórczości artysty: Bydgoszcz i okolice (*Wenecja bydgoska zimą*, *Bydgoszcz – widok spod mostu*), przedstawienia nadmorskie (*Chata na Helu*, *Hel – morze*), portrety i wizerunki ludzi przy pracy (*Robotnik*,

Kominiarz, Chłopak z koszykiem, Rybak, Marynarz, Głowa starca, Ślązak, Grajek), sceny rodzajowe (*Targ, Fabryka Weynerowskiego*), a także *Kwiaty*. Rok później, na *Wystawę jesienną artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929) Rupniewski zgłosił aż 36 obrazów, z których wybrano 26 pozycji: siedem widoków nadmorskich, m.in. cykl czterech prac z Helu, cztery motywy związane z bydgoską Wenecją (il. 57) i Brdą, cykle obrazów z polskich miast (*Łazienki I – II, Warszawa I – II, Poznań I – III*), widoki włoskie (*Triest i Spoleto I – V*) oraz obraz *Na warcie*¹⁹⁴. Jeden z recenzentów – Karol Niedźwiedzki zaakcentował, że Rupniewski jest osobowością dominującą na wystawie, a jego talent odzwierciedlały przede wszystkim akwarele. Charakteryzując wybrane obrazy wskazywał ich słabsze punkty: „Na ogół obrazy tego artysty mówią o dużym talencie, przestrzegając zarazem, że tak zwana brawura w malarstwie może być i dla samego talentu niebezpieczna”¹⁹⁵. Jako przykład podał *Łazienki*, które były – jak stwierdził – za mało realistyczne, a światło i kolor nieprawdziwe. Skromniejszy zespół pięciu obrazów malarz zaprezentował na *Wystawie obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1930), na której obok *Morza, Wenecji bydgoskiej i Fary nad Młynówką* znalazły się prace pejzażowe z motywami regionalnymi: *Potulice – Buk* i *Ostromecko – aleja*¹⁹⁶. Na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich* (1931) artysta eksponował jedenaście obrazów i jeden rysunek¹⁹⁷. Dominowała technika akwarelowa, a silniej zróżnicowaną tematykę tworzyły – widoki miejskie (*Z Bydgoszczy zimą, Nad kanałem, Z Korculi – Jugosławia*), wnętrza (*Wnętrze fary w Koronowie, Wnętrze klasztoru w Koronowie*), portrety (*Roch – syn artysty, Rybak*) i rysunkowy *Szkic portretowy prezydenta poczty M. Henryk Kuminek* przedstawił Rupniewskiego jako akwarelistę znanego w całej Polsce, w zespole pejzaży i motywów architektonicznych wyróżniając „głębokiego w tonie *Chrystusa na krzyżu*”¹⁹⁸. Wymieniony obraz religijny już z uwagi na samą tematykę był wyjątkowy w twórczości malarza (niezachowany).

W latach trzydziestych coraz wyraźniejsza w malarstwie Rupniewskiego była tendencja do ujmowania obrazów w cykle tematyczne. Odbicie znalazła na *Wystawie Związku Plastyków Pomorskich* (1932), na której Rupniewski zaprezentował trzynaście dużych akwarel, wśród których dominowały dwa cykle – widoki z Jugosławii obrazujące architekturę i motywy rodzajowe oraz widoki bydgoskie. Zespół ten uzupełniły *Kwiaty* i dwa obrazy o tematyce morskiej: *Nasrożony Bałtyk* i *Rybak*. W relacjach recenzentów nadal powtarzały się opinie o Rupniewskim – „zdolnym akwareliście”, chociaż Marian Turwid zauważył, że malarz „powtarza się” i zrezygnował z plastycznych poszukiwań¹⁹⁹.

Coraz częściej pojawiające się na wystawach obrazy Rupniewskiego o tematyce marynistycznej były zapowiedzią pogłębiającego się zainteresowania artysty wątkami znad polskiego morza²⁰⁰. Wyrazem tych tendencji był udział w *Wystawie obrazów „Morze polskie”* (1933) ukazującej twórczość współczesnych marynistów polskich, zorganizowanej w bydgoskim Muzeum Miejskim. Malarz zaprezentował na niej dziewięć prac: *Bałtyk I – II*, *Statek Wanda*, *Chata na Helu*, *Plaża*, *W porcie*, *Fale* oraz *Rybak I–II*²⁰¹ (il. 58).

Druga wystawa indywidualna malarza w bydgoskim muzeum (1935), zatytułowana *Wystawa zbiorowa Jerzego Rupniewskiego* obejmowała czterdzieści sześć obrazów umieszczonych w dwóch działach tematycznych²⁰². W dziale *Z Bydgoszczy i okolicy* wystawił trzydzieści obrazów, wykonanych w technice akwareli i gwaszu (jedna praca). Tematyka była charakterystyczna dla twórczości artysty, wyróżnić można kilka grup, np. przedstawienia zabytkowych budowli (*Kościół Klarysek* i *Fara*), bydgoskie ulice (*Ulica ks. Malczewskiego*), widoki bydgoskiej Wenecji (il. 59) i Brdy (*Szkuta na Brdzie*), kwiaty (*Georginie*), martwe natury (*Figurka* i *azalie*), portrety (*Portret dr Bizziela*, il. 60, *Matka artysty*, *Portret pani W.*), typy portretowe (*Koszykarka*, *Młody Łowiczaniec ze Żnina*), pejzaże (*Sosenki w Smukale*, *Chata w Mochlu*) i sceny rodzajowe (*Jatki – targ na koszyki*). W dziale *Z Pomorza* artysta zamieścił szesnaście obrazów – akwarele i trzy gwasze, których tematyka skupiła się kilku miejscowościach, trzy obrazy ukazywały dawną zabudowę (il. 61) i zabytki Torunia (*Wnętrze kościoła śś. Janów w Toruniu*, il. 62), siedem obrazów przedstawiało zabytkową architekturę Chełmna (*Chełmno – Brama Chełmińska*, *Chełmno – włoski widok*). Pozostałe prace artysta poświęcił widokom i scenom rodzajowym z Helu (*Hel – widok holenderski*, *Hel – okno na morze* i *Królowa Helu*). Jedną z licznych recenzji świadczy o popularności jaką cieszyła się sztuka malarza, nazwanego „bajkowo kolorowym piewcą Bydgoszczy”, przy czym podkreślone zostały walory jego malarstwa – skupienie się na tematyce bydgoskiej, zwłaszcza „zabytków starej architektury”, dobra technika akwarelowa, kompozycja, malarska wrażliwość oraz „piękna gama form i kolorów”²⁰³. W recenzji nie pominięto jednak tematyki pomorskiej, motywów włoskich i holenderskich oraz nastrojowych wnętrz.

W latach trzydziestych na większą skalę w malarstwie Rupniewskiego zaistniały przedstawienia wnętrz, zarówno reprezentacyjnych, jak i kameralnych²⁰⁴ (il. 63). Na wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936) Rupniewski eksponował akwarele i gwasze, trzy poświęcone były budowlom sakralnym Torunia

(*Toruń – kościół N.M.P.*), pozostałe ukazywały architekturę oraz wnętrza (*Laussanne – katedra, Hel – wnętrze chaty kaszubskiej*)²⁰⁵. Teodor Brandowski podsumował: „Góruje na tej wystawie nad wszystkimi bezwarunkowo J. Rupniewski. Czy to będzie akwarela czy gwasz, czy olej, wszędzie wykazuje nasz bydgoski artysta talent niepospolitej miary, piękną kompozycję, znanstwo w doborze kolorów, a nade wszystko poczucie artystycznej indywidualności”²⁰⁶. Zauważył przy tym, że wszystkie prace – kościoły toruńskie, katedra w Lozannie, jak i wnętrza chaty kaszubskiej przyciągają ekspresją i kolorystyką.

Wzbogacenie w latach trzydziestych warsztatu do coraz częściej – obok akwareli – stosowanego gwaszu i tempery dostrzegalne jest na ówczesnych wystawach. Na I *Salonie Bydgoskim* (1936) wśród pięciu wystawionych prac malarza dominowały gwasze, ukazujące widoki i wnętrza np. *Belweder – gabinet Marszałka Piłsudskiego, Kasprowo – salon, Bydgoszcz – wejście do Fary*, jedynie *Kwiaty* namalowane zostały akwarelą²⁰⁷. Henryk Kuminek ocenił, że prezentowane wnętrza należą do najlepszych prac artysty²⁰⁸ (il. 64). W obrębie III *Salonu* (1938) artysta wystawił pięć temper o zróżnicowanej tematyce: *O.R.P. Lech, Portret prof. Uniwersytetu J. P. w Warszawie*, dwa widoki bydgoskiej Wenecji i wnętrza *Fragment z Muzeum Lwowskiego*²⁰⁹. Andrzej Kłyszynski tak przedstawił artystę i zespół obrazów: „J. Rupniewski, malarz znany w całej Polsce, posiada bogaty dorobek artystyczny (...). Zmienił się ostatnio całkowicie (...) przeszedł na technikę temperową – i tu stwierdzić należy, że odnalazł dla siebie najdogodniejszą technikę (...)”²¹⁰.

Nie wszystkie obrazy Rupniewskiego prezentowane były na ekspozycjach, przykładem jest *Duch przeszłości – zwycięzca* (1927) dużego formatu płótno, mające upamiętnić ważne wydarzenie historyczne – zajęcie Bydgoszczy przez wojsko polskie w 1920 roku, namalowane z pobudek patriotycznych²¹¹.

Sylwetka Rupniewskiego, dzięki twórczości malarskiej i działalności organizacyjnej w dziedzinie plastyki, wypełniających okres całego dwudziestolecia międzywojennego, wrosła silnie w życie artystyczne miasta. Twórca bardzo dużo malował, realizując osobiste credo artystyczne, mające na celu propagowanie sztuki w formie zrozumiałej dla szerokiego kręgu odbiorców. Dla Rupniewskiego malarstwo było powołaniem i pasją, misją do wypełnienia, a równocześnie jedynym źródłem utrzymania, nie był bowiem związany zawodowo z żadną instytucją. Twórczość malarska Rupniewskiego, zgodnie z koncepcją samego twórcy, wpisuje się w nurt realizmu, przybierając formy uzależnione od czasu powstania i stosowanej techniki. Najsilniej

konwencja realistyczna widoczna jest w portretach, które możemy określić mianem „oficjalnych”, szczególnie tych uwieczniających wizerunki ówczesnych osobistości oraz w portretach realizowanych na zamówienie. W portretach przyjaciół (il. 65) i osób nieznanym, szczególnie w „typach postaci” odnajdujemy głębsze zainteresowanie modelem. Widoki architektoniczne (il. 66), wnętrza i pejzaże stanowiły dla artysty pole do poszukiwań formalnych w zakresie kolorystyki i światła. W obrazach Rupniewskiego ważny staje się klimat, wyrażający osobiste emocje artysty – zmienność architektury i pejzażu podyktowane porą roku i dnia, nostalgia zabytkowych wnętrz. Większość obrazów cechuje swoista ekspresja wyrażona kompozycją, barwą i światłocieniem.

Obrazy, prezentowane na warszawskich salonach, ujawniają wczesne zainteresowania artysty określonymi wątkami tematycznymi, których rozwinięcie nastąpiło w kolejnych latach twórczości. Były to przede wszystkim widoki miejskie i portrety, potem ten krąg tematyczny rozszerzyła marynista i przedstawienia wnętrz, dzięki którym artysta zyskał uznanie współczesnych. Widoki Bydgoszczy, za sprawą których malarz nazwany został „Bydgoskim Canaletto”, stanowią więc naturalną konsekwencję rozwoju motywu, którego geneza tkwi we wczesnych widokach paryskich²¹².

W kolekcji bydgoskiego Muzeum Miejskiego do 1939 roku znajdowało się siedem obrazów i trzy rysunki autorstwa Rupniewskiego²¹³. Zachowana spuścizna artystyczna Rupniewskiego jest dość obszerna, chociaż biorąc pod uwagę bogaty dorobek malarza należy stwierdzić, że znamy zaledwie znikomą część jego twórczości²¹⁴. Składają się na nią: kolekcja autorska w zbiorach bydgoskiego Muzeum (47 obrazów z lat 1911-1946), pojedyncze obrazy w zbiorach muzealnych polskich i zagranicznych (kilkanaście pozycji), obrazy w zbiorach prywatnych i w posiadaniu rodziny (kilkanaście prac)²¹⁵, a także malowidła ścienne, stanowiące wystrój Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy (il. 67).

W kręgu bydgoskich malarzy jednym z nielicznych rodowitych bydgoszczan był Aleksander Modlibowski, uczestniczący w życiu artystycznym już od początku lat dwudziestych²¹⁶. Po ukończeniu Królewskiego Katolickiego Seminarium Nauczycielskiego w Bydgoszczy (1910) był wolnym słuchaczem Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1911-1914). Pogłębiając wiedzę malarską w 1913 roku odbył podróż do Szwajcarii i Włoch, a następnie rozpoczął pracę pedagogiczną, przerwana udziałem w I wojnie światowej i Powstaniu Wielkopolskim. Jego debiut artystyczny miał miejsce poza Bydgoszczą, w poznańskim

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (1918), gdzie na dwóch wystawach zaprezentował *Szkice z frontu*. Wykształcenie plastyczne uzupełnił w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1920-1923) oraz Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (1923-1924), pod kierunkiem Fryderyka Pautscha i Stanisława Noakowskiego. Pracował jako nauczyciel rysunków w Państwowym Gimnazjum Klasycznym oraz Szkole Handlowej i Przemysłowej w Bydgoszczy (1924-1928).

Modlibowski działał w bydgoskim TZSP, a jako pedagog zaangażowany był w kwestię współpracy Zarządu z kołem nauczycieli rysunków. Dwukrotnie uczestniczył w ekspozycjach Zachęty – w *Wystawie gwiazdkowej* (grudzień 1922) i XIV Wystawie (luty 1923), jednak prezentowane wówczas prace nie są znane. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930). Podejmowaną przez Modlibowskiego tematykę i stosowane techniki przybliża dopiero *Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki Artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), na której przedstawił sześć obrazów olejnych o tematyce bydgoskiej i pozamiejskie pejzaże: *Mosty kolejowe, Bydgoszcz, Brda pod Jachcicami, Sosny pod Rynkowem, Wypożyczalnia łodzi, Brda w Smukałach i Wenecja bydgoska*²¹⁷. W recenzji podkreślono niektóre cechy malarstwa artysty: „Starannie przemyślane rzeczy daje nam A. Modlibowski, np. *Wenecja bydgoska* i *Brda pod Jachcicami*”²¹⁸. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych artysta dużo malował, o czym świadczą m.in. ilości prac deklarowane na wystawy. Z zespołu 29 prac zgłoszonych na *Wystawę jesienną artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929), zaprezentowano dziesięć obrazów, prawdopodobnie olejnych: *Motyw z Bydgoszczy, Portret kobiety, Portret męski, Bydgoszcz – Zaulek, Wisła, Hel – wchodząca burza, Pejzaż, Zima – Przylęki i Wisła koło Świecia*²¹⁹. Przedstawione obrazy scharakteryzowano: „Z prac Modlibowskiego wyróżniają się małe pejzażyki nieco oryginalną kompozycją i formą, pejzaż z berlinką niemiły w kolorze. Portrety wymagają intensywniejszych studiów”²²⁰. Na *Wystawie obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1930) artysta zaprezentował siedem prac: *Portret p. K., Portret p. M., Katedra św. Wojciecha – Gniezno, W górach – Tatry, Jezioro – Mrocza, Ruina – Czorsztyn, Poranek w Pieninach*; nie zakwalifikowano jednego obrazu artysty, zatytułowanego *W czerwonej sukni*²²¹. Modlibowski, wspólnie z Franciszkiem Gajewskim, uczestniczyli w gwiazdkowej *Wystawie obrazów* zorganizowanej w kawiarni Bydgoskiego Domu Towarowego (1929). Zawartość tego pokazu przybliżyła wzmianka prasowa, w której wymieniono motywy bydgoskie (kościół, zaułki, pejzażowe ujęcia Brdy) oraz wątki z Koronowa, Kcyni i Więcborka, jednak bez

określenia autorstwa²²². Po 1929 roku, w związku z chorobą, malarz częściowo wycofał się z życia zawodowego, więcej czasu poświęcając własnej twórczości artystycznej.

Ocena twórczości Modlibowskiego z okresu dwudziestolecia jest utrudniona z uwagi na brak zachowanych prac. Na podstawie katalogu i archiwalnych spisów, zawierających tytuły obiektów można stwierdzić, że artysta preferował tematykę pejzażową i miejskie widoki (il. 68). W okresie powojennym, kiedy zamieszkał we Wrocławiu, tworzył w konwencji realistycznej, a w jego obrazach widoczna jest stylizacja i wpływy malarstwa dekoracyjnego²²³.

Spuścizna artystyczna Modlibowskiego z okresu międzywojennego właściwie się nie zachowała. Na rynku sztuki pojawiły się dwa obrazy – *Sosny w Rynkowie* (1929) i *Katedra poznańska* (1937), które cechuje uproszczony rysunek, kształtowanie form swobodnie kładzionymi, stonowanymi plamami barwnymi, a w warstwie warsztatowej efekty fakturalne uzyskane grubo kładzioną farbą przy stosowaniu szpachli²²⁴. Odmienne walory prezentują *Chryzantemy w wazonie* (il. 69), utrzymane w ciepłej gamie kolorystycznej, pozbawione rysunkowych sugestii²²⁵. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajduje się rysunek *Pejzaż z trzema drzewami*, wykonany piórkiem i tuszem (1917). Wkomponowane w pejzaż krzyże sugerują, że rysunek ten należy wiązać ze *Szkicami z frontu*, prezentowanymi na wystawach TPSP w Poznaniu (1918). Zespół kilku prac artysty, wykonanych po 1945 roku znajduje się w kolekcjach państwowych²²⁶. W 1969 roku na wystawie zorganizowanej z okazji 50-lecia pracy twórczej artysta zaprezentował obrazy i rysunki z lat 1945-1969²²⁷.

„Bydgoszczaninem z urodzenia” i „największą nadzieją plastyki bydgoskiej” już w międzywojniu określany był Franciszek Gajewski²²⁸ (il. 70), absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, uczestnik niemal wszystkich wystaw środowiskowych. Kolejne ekspozycje, w których brał udział ujawniały jego talent i ogromne postępy w dziedzinie malarstwa. Świadczyła o tym zarówno szeroka tematyka, w zakresie której starał się włączyć w nurt sztuki pomorskiej, jak i stosowane techniki oraz poszukiwania formalno-stylistyczne.

Edukację artystyczną odbył w latach 1920-1923 w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, pod kierunkiem Bronisława Bartla, Leona Dołżyckiego, Karola Mondrała i Antoniego Procajłowicza. Był zdolnym uczniem, o czym świadczą bardzo dobre oceny z przedmiotów artystycznych – formy artystyczne, rysunek ornamentalny, modelowanie i pracownia malarska. Okres nauki i profesorów wspominał: „Każdy z moich mistrzów posiadał swoistą, dobrze opanowaną dziedzinę malarstwa. Od

Bartla nauczyłem się aktu i portretu. Dołżycki imponował mi rozmachem i ruchem, ale najwięcej cenię Mondrała – oczarował mnie zwiewnością, światłem i kolorem. A grafik to doskonały – jego kreska jest niepowtarzalna”²²⁹. Gajewski należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), następnie do Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), wymieniony został wśród członków założycieli Grupy.

Gajewski debiutował na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), na której przedstawił dziewięć prac o zróżnicowanej tematyce i technice wykonania; obrazy olejne: *Portret p. L. R.*, *Po kąpieli* (il. 71), *Martwa natura*, *Wenecja bydgoska I – III* (olejne i akwarele?), *Półakt* i dwa rysunki²³⁰. W kolejnych latach coraz bardziej krystalizował się indywidualny styl artysty, zauważony przez krytykę już podczas następnej ekspozycji związkowej, zatytułowanej *Wystawa obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1932), na której malarz zaprezentował siedem obrazów: dwie wersje *Martwej natury I – II* (il. 72) w technice akwareli i obrazy olejne: *Kwiaty*, *Motyw bydgoski*, *Portret p. B.* oraz dwa portrety osób nieokreślonych²³¹. Józef Dobrostański napisał wówczas: „Impulsywna natura malarska p. Fr. Gajewskiego nie pozwala poprzestać mu na osiągniętych już rezultatach, dzięki czemu z doskonałego rysownika, w krótkim czasie przedzierzgnął się Gajewski na doskonałego kolorystę. Połączone te właściwości umożliwiają artyście tworzenie swego rodzaju arcydzieł, do których śmiem zaliczyć *Kompleks domów z Farą*, przeglądający przez korony drzew – i martwą naturę skomponowaną wzorowo, tak jak przystało na dojrzałego malarza”²³². Marian Turwid ocenił: „Prawdziwą niespodzianką stanowią płótna F. Gajewskiego. Celowo komponowane tak rysunkowo jak kolorystycznie są świadectwem stale pogłębiającej się kultury plastycznej i zapowiedzią pięknych możliwości”²³³. Z tego okresu twórczości na uwagę zasługuje impresjonistyczny *Targ na Starym Rynku* (1933, olej) (il. 73), pochodzący ze zbiorów prywatnych.

Zróżnicowana, szeroka tematyka obrazów, zaprezentowanych na ekspozycji Grupy Plastyków Pomorskich (1934) świadczy, że artysta świadomie starał się włączyć w nurt sztuki pomorskiej. Zaprezentował osiem prac obrazujących widoki Bydgoszczy, w tym kilka obrazów zatytułowanych *Brugja bydgoska*, cztery obrazy przedstawiające widoki i zabytki Chełmna, np. *Ratusz w Chełmnie* i *Widok ogólny*, dwa widoki Grudziądza z zabytkową architekturą, np. *Grudziądz – śpichrze nad Wisłą*, trzy obrazy zatytułowane *Gniew – kościół I – III*, dwa obrazy o tematyce kaszubskiej *Pejzaż kaszubski* i *Chata kaszubska*, cztery obrazy z miast i miejscowości nadmorskich – Gdańska (il. 74), Gdyni i Helu oraz jeden obraz o zupełnie odmiennej tematyce *Kwiaty*²³⁴.

Henryk Kuminek stwierdził, że obrazy „znamionuje szczerzy temperament artystyczny. Perspektywa i przestrzeń, odważny koloryt – imponują zwłaszcza w pejzażach bydgoskich i chełmińskich”²³⁵. Inny z recenzentów podkreślił ciągle poszukiwania malarza: „Temperament Gajewskiego nie pozwolił dotychczas artyście do ustalenia sposobu wypowiedzenia swojej indywidualności artystycznej. Eksperymentuje on i szuka coraz to nowych dróg i form”²³⁶. Píše dalej: „Bardzo możliwe, że na przeszkodzie w ostatecznym skryształowaniu talentu stoi brak środków na wyjazd i na zapoznanie się bezpośrednio z twórczością wielkich malarzy, z którymi styka się tylko przygodnie z okazji doraźnych wystaw w Bydgoszczy. Jest to zresztą los wszystkich naszych wybitniejszych artystów”²³⁷. Ogromne postępy w twórczości dostrzegł kolejny z recenzentów: „Z obrazów bije gwałtowny temperament malarza. Potęguje barwy lokalne do ostatecznych granic. Stąd obrazy te – bajeczki kolorowe. Nie żałuje też farb. Z uznaniem podkreślić należy pierwsze plany w obrazach. Postęp tego malarza jest zadziwiający. Jeśliby umiał nadać swym pracom więcej finezji, subtelności zachowaniem koloru – stałby się niewątpliwie jednym z najlepszych pejzażystów na Pomorzu”²³⁸. Zespół prac Gajewskiego na wystawie *Artyści bydgoscy* (1936) w warszawskiej Zachęcie stanowił niewielki retrospektywny przegląd jego dotychczasowych dokonań ujętych w obrazach: *Pólakt*, pięć widoków *Wenecji bydgoskiej* (il. 75), *Martwa natura*, *Gniew – kościół* i *Gdańsk*²³⁹.

W latach 1936-1938 Gajewski uczestniczył w trzech kolejnych edycjach *Salonu Bydgoskiego*, na każdej prezentując po pięć obrazów, malowanych w technice olejnej i akwarelowej, podobnie jak wcześniej przeważały prace olejne. W zakresie tematyki najczęstsze były przedstawienia związane z rodzinnym miastem, np. *Bydgoszcz – Wenecja I – III*, *Moje miasto rodzinne I – IV*, w dalszym ciągu pojawiała się tematyka pomorska, np. *Pejzaż pomorski* i *Gdańsk*, rzadziej portrety, np. *Portret sędziego B. Ch.*, kwiaty *Róże I – II* oraz obrazy zatytułowane *Wiosna* i *Zacisze*²⁴⁰. Kuminek w recenzji I *Salonu* podkreślił znaczenie koloru w malarstwie nagrodzonego wówczas artysty, stwierdzając: „Idzie stale naprzód, swój wielki talent rozwija z uporem”²⁴¹. Andrzej Kłyszynski, recenzent III *Salonu Bydgoskiego*, oceniając malarstwo Gajewskiego zaakcentował, że artysta „jest z roku na rok lepszy”, wyróżniając obraz olejny *Moje miasto rodzinne*, który – jego zdaniem – należy do najlepszych na wystawie i może znaleźć zaszczytne miejsce w każdym muzeum”²⁴². Stwierdził przy tym, że malarz „nie powiedział ostatniego słowa i nie pokazał wszystkich swoich możliwości”.

We wczesnym etapie twórczości malarskiej, w latach dwudziestych Gajewski podejmował tematykę figuralną, z tego czasu pochodzą realistyczne, akademickie *Akty* i *Studium głowy*. Jednak najchętniej artysta obrazował rodzinne miasto oraz widoki miast pomorskich. Krajobrazowe widoki miasta pojawiły się w twórczości artysty na większą skalę w latach trzydziestych. Wiele uwagi poświęcił malowniczej Wenecji bydgoskiej, którą przedstawiał w różnych porach roku i dnia, poszukując specyficznego klimatu, np. *Wenecja bydgoska jesienią* (1934). Równocześnie Gajewski malował pejzaże i architekturę Pomorza, np. *Gdańsk, Ratusz w Chełmnie*. Zespół obrazów prezentowanych na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) ujawnia głębsze zainteresowanie tematyką nadmorską, np.: *Chaty rybackie na Helu* i *Gdynia – Dworzec morski*. Nieznane są olejne obrazy artysty o poetyckich tytułach *Pejzaż liryczny* (1933) i *Pejzaż dramatyczny* (1934). W twórczości Gajewskiego pojawiały się też prace o tematyce sakralnej, przykładem jest obraz *Najświętsze Serce Jezusa*, umieszczony w ołtarzu bocznym kościoła Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy-Szwederowie (1936) (il. 76, 77).

W zbiorach Muzeum Miejskiego znajdowały się trzy obrazy: *Wenecja bydgoska* (1933, olej), *Wenecja bydgoska* (1934, akwarela) i *Stara Bydgoszcz* (1938, olej); utracone podczas działań wojennych w 1945 roku. Największy zespół obrazów Gajewskiego, obejmujący 31 pozycji, mieści się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy²⁴³. Kolekcję tworzy dwadzieścia obrazów z lat 1926-1939, są to wczesne obrazy oleje: *Akt kobiecy* (1926), *Pólakt* (1928), *Studium głowy* (1928), prace o tematyce bydgoskiej, także wykonane w technice olejnej: *Stara Bydgoszcz* (1932), sześć różnych ujęć *Wenecji bydgoskiej* (1933-1939?), w tym *Wenecja bydgoska jesienią* (1934) oraz *Zaulek* (przed 1939), olejne motywy z regionu: *Ratusz w Chełmnie* (1934), *Fara w Świeciu* (1934), *Motyw grudziądzki* (1934), *Ratusz w Chełmnie* (1937) oraz pejzaże: *Pejzaż* (1932). Zespół ten uzupełniają prace w technice akwareli: *Owoce* (1932), *Wenecja Bydgoska* (1933), *Gdańsk* (1934) i *Pejzaż* (1934). W zbiorach prywatnych znajdują się pojedyncze obrazy artysty, z których część prezentowana była na wystawie monograficznej w 1969 roku²⁴⁴.

W odróżnieniu od Gajewskiego, którego wykształcenie plastyczne ograniczyło się do bydgoskiej szkoły artystycznej, Jana Biedowicza (il 78) należy uznać za twórcę wszechstronnie wykształconego²⁴⁵. Edukację artystyczną podjął w krakowskiej Państwowej Szkole Przemysłowej na Wydziale Przemysłu Artystycznego pod kierunkiem Antoniego S. Procajłowicza (1908-1910), którą kontynuował w Akademii Sztuk

Pięknych w Krakowie (1910-1914), studiując malarstwo pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Przed przybyciem do Bydgoszczy w 1923 roku związany był z Wielkopolską. Posiadając wykształcenie pedagogiczne podjął pracę nauczyciela rysunku i historii sztuki w prestiżowym bydgoskim Miejskim Katolickim Gimnazjum Żeńskim. Na przełomie 1931 i 1932 roku spędził sześć miesięcy w Paryżu, gdzie wznowił kontakty z Pankiewiczem, zetknął się także z Józefem Czapskim. Był współorganizatorem, wspólnie z Marianem Faczyńskim i Antonim Olejnikiem, Muzeum Szkolnego w Bydgoszczy (1935).

Biedowicz uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych w latach 1926-1938, należąc kolejno do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1934), Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy (od 1935) i Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1936). Prezentowane na *Wystawie artystów malarzy bydgoskich* (1926) martwe natury i pejzaż ocenił Tadeusz Dobrowolski: „Biedowicz wystawił między innymi dwie dobre, poważnie ujęte martwe natury (owoce), odznaczające się staranną, szlachetną fakturą i przyćmionym kolorytem; wykazał, że nie obce są mu problemy barwne, wysunięte przez impresjonizm”²⁴⁶. Zróżnicowana tematyka znalazła odbicie w obrazach olejnych: *Motyw bydgoski*, *Dziewczyna z koszem* i *Kwiaty*, prezentowanych na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich* (1931), w których Henryk Kuminek dostrzegł wpływy nauczyciela Biedowicza – Pankiewicza²⁴⁷. Zespół obrazów olejnych, wśród których dominował pejzaż: *Piła pod Tucholą*, *Rzeka szumiąca*, *Pejzaż*, *W parku* i *Most na czarnej wodzie*, ale nie zabrakło także kwiatów i martwej natury: *Piwonje – ciemne*, *Piwonje – jasne* i *Koszyk z owocami*, pojawił się na ekspozycji Grupy Plastyków Pomorskich (1934), skupiając uwagę recenzentów²⁴⁸. Artysta wystawił także dwa rysunki portretowe: *Starzec* (sangwina) i *Góralka* (rysunek węgłem), świadczące o roli rysunku w twórczości malarskiej, co podkreślił jeden z recenzentów: „Prace jego sumienne w rysunku”²⁴⁹. Równocześnie zwrócił uwagę na kolorystykę obrazów, utrzymaną w zimnej tonacji i „jednostajnie gładkie” powierzchnie, dodając „Czy nie zdałoby się więcej temperamentu – rozmachu?”. Kuminek ocenił: „J. Biedowicz, aż irytujący schematycznym i dekoracyjnym traktowaniem faktury w pejzażach olejnych (korzystny wyjątek – *Rzeka szumiąca*), dobry w portretach rysowanych węgłem i sangwiną”²⁵⁰. Na wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936) twórca zaprezentował obrazy olejne: *Pejzaż górski* i *Sosna*, bardzo pozytywnie ocenione przez Teodora Brandowskiego: „Biedowicz, dobry malarz,

utrzymuje się w delikatnym, pastelowym i jasnym tonie”, stwierdzającego przy tym, że obrazy są „bez zarzutu”²⁵¹. Krąg tej samej tematyki i podobne w tonie relacje krytyki pojawiły się w związku z obrazami olejnymi: *Chłopiec*, *Drzewa nad zatoką* i *Krajobraz*, wystawionymi podczas III edycji *Salonu Bydgoskiego* (1938)²⁵². Andrzej Kłyszkiński napisał wówczas: „J. Biedowicz, uczeń Pankiewicza, musi jeszcze bardzo dużo pracować nad sobą, aby wejść na tory artystyczne swojego nauczyciela. Nie można mu wprawdzie odmówić talentu w ujmowaniu obrazów – wszystkie je cechuje jednak prymitywna technika w rysunku i kolorystyce”²⁵³.

Artysta wystawiał obrazy malowane w technice olejnej o zróżnicowanej tematyce, w której dominował pejzaż (il. 79), także z regionu pomorskiego, widoki miejskie, wśród których pojawiały się także nieliczne motywy bydgoskie, sceny rodzajowe, portrety, martwe natury i kwiaty. W plenerze malowane były pejzaże, m.in. z Borów Tucholskich i Tlenia, gdzie twórca często wyjeżdżał. Do ulubionych motywów pejzażowych należały widoki lasu lub drzew z taflą wody. W międzywojniu, oprócz obrazów prezentowanych i znanych z wystaw, powstały portrety rodzinne, m.in. *Portret siostry Stanisławy* i *Portret matki*. Rysunek traktował jako samodzielną formę wypowiedzi o czym świadczą rysunkowe portrety. Znane z recenzji oraz zachowane obrazy artysty cechuje duża doza subtelności w formie i najczęściej stonowanej kolorystyce oraz wyważona, statyczna kompozycja.

Z dorobku artystycznego Biedowicza zachowało się niewiele prac. Wiadomo, że wiele dzieł darował rodzinie i przyjaciołom. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się cztery niedatowane prace, powstałe przed 1939 rokiem – *Rybak* (il. 80), *Portret matki artysty*, dwa *Pejzaże* oraz płótna nieco późniejsze – *Portret męski* (1948?) i *Pejzaż* (1949?)²⁵⁴.

Wacław Gromek (il. 81) tajniki sztuki malarskiej zgłębiał u wuja Władysława Drapiewskiego, znanego malarza polichromii sakralnych²⁵⁵. W latach 1910-1914 współpracował z Drapiewskim podczas realizacji polichromii katedry w Płocku oraz malowideł w kościołach w Ciechanowie, Przasnyszu i Sierpcu. Edukację artystyczną kontynuował w Monachium, gdzie studiował malarstwo ścienne i sztalugowe²⁵⁶. W Bydgoszczy zamieszkał w 1921 roku, prawdopodobnie przyjeżdżając z Tczewa. Gromek należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930).

Krótko przed przeprowadzeniem się do Bydgoszczy Gromek uczestniczył *Wystawie Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich* w Grudziądzu (1921), prezentując dziewięć obrazów olejnych, wśród których dominowały portrety i pejzaże pomorskie:

*Portret ojca, Autoportret I – II, Portret p. R., Słoneczniki, Stare miasto nad Wisłą, Studium portretowe, Tczewski most, Chata kaszubska*²⁵⁷. W malarstwie portretowym artysta specjalizował się już we wczesnym okresie twórczości. W ten nurt wpisuje się także rysunkowa *Głowa staruszki*, przedstawiona na grudziądzkiej wystawie.

Gromek uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych w latach 1930-1938, był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1930). Debiutem artysty w Bydgoszczy była *Wystawa obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1930), na której zaprezentował dziewięć obrazów: *Autoportret, Portret ojca, Portret matki*, dwie wersje *Kwiaty I – II, Warszawa – Stare Miasto, Chaty, Słoneczniki i Tczewski most*²⁵⁸. Technika wykonania tych prac nie jest znana, można przypuszczać, że były to obrazy olejne, a niektóre z tytułów pojawiły się na wystawie grudziądzkiej. Na kolejnej ekspozycji związkowej (1931) przedstawił trzynaście obrazów olejnych: *Portret syna autora* (il. 82), *Studium portretowe, Autoportret*, dwie wersje *Pejzaż letni I – II*, trzy wersje *Kwiaty I – III, Słoneczniki*, dwie wersje *Pejzaż jesienny I – II, Most w lesie Gdańskim, Kanał bydgoski* oraz rysunek węgłem *Studium portretowe*²⁵⁹. Na *Wystawie obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1932) zaprezentował obrazy olejne: *Dama z różą i Jastarnia*²⁶⁰. Gromek uczestniczył w trzech edycjach *Salonu Bydgoskiego* (1936-1938). Na I ekspozycji wystawił obraz olejny *Bydgoszcz – Nad Młynówką*, na II *Salonie* pojawiły się prace o zróżnicowanej technice, olejne: *Harcierz i Studium portretowe*, akwarele: *Z nad Brdy i Krajobraz z Puław* oraz rysunek węgłem, zatytułowany *Studium*²⁶¹. Na ostatnim *Salonie Bydgoskim* (1938) przedstawił olejne portrety: *Portret brata, Portret P. K., Studium portretowe i Cyganka* oraz akwarelowe widoki: *Zima, Potop i Czerwienna*²⁶². Andrzej Kłyszynski ocenił dotychczasową twórczość artysty słowami: „W. Gromek, znany tego malarza z poprzednich wystaw. Zdaje się nam, że Gromek nie idzie już naprzód. Jego stare prace są lepsze i staranniejsze. W jednym z jego portretów doszukujemy się nawet popularnie przez malarzy zwanej «brzytwy». To nie jest już do darowania”²⁶³. Natomiast Henryk Kuminek ocenił krótko: „Solidne rzemiosło malarskie reprezentuje W. Gromek”²⁶⁴.

Na twórczość Gromka znaczny wpływ wywarli Władysław i Leon Drapiewscy oraz Marian Mokwa. Malował przede wszystkim portrety, chętnie uwieczniał swoje oblicze, wykonał m.in. kilka wersji *Autoportretów* oraz portrety: *Harcierz, Starzec, Robotnik, Cyganka*, portrety członków rodziny: brata – dyrygenta Józefa Gromka, portret ojca i portrety syna. Utrwalał wizerunki znanych osobistości Bydgoszczy, np. Kazimierza Południowskiego – prezesa Rady Artystyczno-Kulturalnej, Leona Barciszewskiego –

prezydenta miasta, Franciszka Gajewskiego – malarza, ale także osób anonimowych – *Portret cyganki* i *Głowę chłopca*²⁶⁵. Walory malarstwa portretowego Gromka – realistycznego i oddającego naturę portretowanego, przybliża akwarelowy *Portret Jakubowskiego* (1925) (il. 83), znajdujący się w zbiorach prywatnych²⁶⁶. W dorobku malarza znalazły się liczne pejzaże i widoki, m.in. z regionu *Stare miasto nad Wisłą*, *Chata kaszubska*, *Tczewski most*, a także motywy bydgoskie: *Kanał bydgoski*, *Bydgoszcz – nad Młynówką*. Ostatni z tych obrazów, który z dużym prawdopodobieństwem może być identyfikowany z pracą prezentowaną na *I Salonie*, ujawnił się na rynku antykwarycznym (2019), przybliżając mało znane malarstwo z kręgu widoków miejskich i pejzaży²⁶⁷. Niewątpliwie widoki i pejzaże były pracami plenerowymi, malowanymi często na niewielkich formatach, odtwarzającymi naturę w realistycznej, ale swobodnej, nastrojowej konwencji. W ciągu całej twórczości artysta malował obrazy o tematyce sakralnej; znany jest wczesny obraz ołtarzowy *Święty Józef* (1916), umieszczony w ołtarzu kościoła pw. św. Barbary w Swornychgaciach. Dla jednej z bydgoskich szkół miał namalować kopię *Holdu Pruskiego* Jana Matejki, był też autorem obrazu *Grób matki*²⁶⁸. W zakresie techniki artysta początkowo uprawiał malarstwo olejne, dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych zaczął malować akwarele.

Gromek malował bardzo dużo, jednak większość jego prac zaginęła, a inne są rozproszone w zbiorach prywatnych. Zachowana spuścizna artysty jest niewielka, tworzą ją zaledwie trzy obrazy znajdujące się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy: *Żyto* (1909), gwasz *Pejzaż bydgoski* (1937) (il. 84) i *Jastarnia – widok nadmorski* (1932)²⁶⁹ (il. 85). W kolekcji Muzeum Miejskiego znajdowały się trzy prace Gromka, подарowane muzeum przez artystę w 1938 roku; były to niewielkie obrazy olejne, wymienione już *Żyto* i *Portret ojca* (1914) oraz studium portretowe (1911), wykonane węglem, dużego formatu; dwie ostatnie prace zaginęły podczas działań wojennych²⁷⁰.

Marian Faczyński (il. 86) podjął edukację w szkołach artystycznych we Lwowie (Szkoła Malarska Stanisława Kaczor-Batowskiego, 1911/1912) i Krakowie (kurs malarstwa prowadzony przez Teodora Axentowicza, 1912; Szkoła Malarstwa Teodora Axentowicza przy ASP 1912/1913)²⁷¹. W roku akademickim 1913/1914 rozpoczął studia na krakowskiej Akademii, przerwane wybuchem I wojny światowej, którą spędził w Rosji²⁷². W 1921 roku osiedlił się w Nakle nad Notecią, pracując jako nauczyciel rysunków i robót ręcznych w Gimnazjum Państwowym. Kontakty ze środowiskiem plastyków bydgoskich nawiązał w 1924 roku, jeszcze przed zamieszkaniem w mieście. W Bydgoszczy osiedlił się w 1931 roku, kontynuując pracę pedagogiczną jako nauczyciel

rysunku w Państwowym Gimnazjum Klasycznym. Faczyński był inicjatorem i założycielem Muzeum Szkolnego (1935) oraz współorganizatorem Wyższych Kursów Artystycznych Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), przez rok pełniąc funkcję jej prezesa oraz do Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1935), w którym był wiceprezesem.

Podczas pobytu w Nakle artysta wykonywał liczne prace malarskie, m.in. kompozycje figuralne, martwe natury i kwiaty. Był autorem wielu obrazów sakralnych, zrealizowanych na zamówienie parafii i gimnazjum, w którym pracował. Dla Państwowego Gimnazjum wykonał obraz olejny *Święty Stanisław Kostka* (1922) oraz obraz patrona szkoły *Bolesława Krzywoustego* (1928); obrazy niezachowane. Namalował obrazy do ołtarza bocznego kościoła parafialnego pw. św. Wawrzyńca (1928), w polu środkowym ołtarza umieszczony został *Święty Antoni z Dzieciątkiem* (il. 87), a w zwieńczeniu *Święty Franciszek*, nawiązujące do stylistyki barokowej; obrazy zachowane²⁷³.

W twórczości Faczyńskiego, podobnie jak Biedowicza i Gromka, pojawiała się podobna tematyka, w większym stopniu wzbogacona o sceny rodzajowe. W Bydgoszczy artysta debiutował na *Wystawie bydgoskich malarzy plastyków* (1924), prezentując widoki i pejzaże, w których Kazimierz Ulatowski dostrzegł „zharmonizowaną grę kolorów i czystą paletę”²⁷⁴. Wyróżnił przy tym dwa obrazy, utrzymane w odmiennej stylistyce – naturalistycznie ujęty, dobry kolorystycznie widok z bydgoskiej Wenecji oraz pejzaż „w charakterze dekoratywnym, przeprowadzony konsekwentnie w rysunku i barwie”. Stronę kolorystyczną malarstwa Faczyńskiego podkreślano także przy okazji *Wystawy obrazów malarzy bydgoskich* (1926), gdzie w odniesieniu do pejzażu dodatkowo doceniono: „Jest to malarz, który potrafi z chaosu przyrody wydobyć rytm liniowy i barwną harmonię”, a w portretach: „wykazują umiar w barwie i ostrą charakteryzację typu”²⁷⁵.

Zróznicowana tematyka, rozszerzona m.in. o przedstawienia kwiatów pojawiła się na *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929), na której artysta wystawił obrazy olejne: *Drzewa*, *Cegielnia*, dwie wersje *Kwiaty I – II*, *Portret syna na koniu*, *Portret żony*, *Portret syna*, *Pod światło*, *Święty Franciszek*, dwie wersje *Mendele I – II*, *Portret p. S.*, *Pszenica*, *Starzec i chłopiec*, *Portret*, dwie wersje *Pejzaż I – II*²⁷⁶. Nieznane dzisiaj prace ocenił Karol Niedźwiedzki podkreślając, że obrazy Faczyńskiego cechuje „najsakrajniejsza technika i faktura malarska”²⁷⁷. Dodał przy tym,

że „Byłyby oryginalne, gdyby się w nich nie widziało specjalnego «umyślnego kierunku» – a to trąci zawsze pewną manierą i świadczy przeciwko oryginalności. Wszystko tam malowane «trochę na ciemno» z małą domieszką sadzy w każdym kolorze. Pejzaże wyglądają jakby widziane przez szkło przyćmione, zieleń ich czarniawa, twarze na portretach koloru spalonego brązu. Życzę temu – zdolnemu zresztą malarzowi – aby się pozbył zmyły tego kierunku, czy wpływu, był sobą i wpuścił promień słońca do swej pracowni”²⁷⁸. Gama barwna obrazów Faczyńskiego zwracała uwagę, bowiem warstwa kolorystyczna ponownie została podjęta w recenzji wystawy Związku Plastyków Pomorskich (1931), na której malarz zaprezentował obrazy olejne: *Pejzaż pomorski – Wisła*, *Chłopiec z mandoliną*, *Kwiaty*, *Martwa natura* i dwie wersje *Pejzaż I – II*²⁷⁹. Henryk Kuminek wyróżniając artystę „pięknie oddanymi *Kwiatami*” pisał o pejzażach: „pomysłowe w kolorze, rażą stylizacją wprost baśniową”²⁸⁰. Z kolei Adam Schedlin-Czarliński podkreślił walory malarstwa portretowego²⁸¹.

Zestaw obrazów olejnych – *Portret*, *Ulan*, *Pejzaż* i dwie wersje *Martwej natury I – II* na *Wystawie obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1932), oceniony przez trzech recenzentów, pozwala na ostrożną syntezę malarstwa Faczyńskiego. To wówczas Józef Dobrostański wspomniał, że obrazy odznaczają się „znaczłą dozą nowoczesnej kultury”, przy czym „nie posiadają taniego efektu i przez szerszy ogół nie zawsze może są zrozumiałe”²⁸². Stwierdzenia te mogą sugerować, że obrazy nie wpisywały się w konwencję realistyczną, co narzuca uwaga o „indywidualnie ujętej formie plastycznej” podkreślonej kolorystyką w odniesieniu do prezentowanych wówczas obrazów, a zwłaszcza *Chłopca na koniku*. Specyfikę form i kolorystykę zauważył również Marian Turwid, pisząc, że płótna Faczyńskiego „na pozór nieefektywne i skromne, są dokumentami głębokiego przeżycia artystycznego, zamkniętego w ciepłą gamę kolorystyczną i zupełnie indywidualną architekturę form”²⁸³. Z kolei ks. Bronisław Müller podkreślił „własną indywidualność malarską” artysty w zakresie koloru i faktury²⁸⁴. Z reprodukcji znamy dwa spośród wymienionych obrazów, są to portrety synów artysty – *Chłopiec z mandoliną* i *Ulan (Chłopiec na koniku; Jeździec)*, utrzymane w konwencji naturalizmu, nieco odrealnione i nostalgiczne pomimo rodzajowego charakteru scen ukazujących zabawę, czy też rozrywkę²⁸⁵.

Opinie krytyków poznańskich, towarzyszące wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933), zorganizowanej w Poznaniu, potwierdzają pewną dwutorowość malarstwa Faczyńskiego. Wyraźnie stwierdził to Jan Mroziński: „Faczyński w kilku swoich olejnych pracach jak: dwie martwe natury i w obrazie figuralnym *W kuchni*

zwraca się również [jak S. Szmaj] ku «nowej rzeczowości», natomiast w *Hucie* i w *Wiśle* – jakkolwiek zdradzających obce wpływy – przerzuca się do bardziej malarskiego, kolorystycznego traktowania pejzażu. W krajobrazie, przedstawiającym dzieci w plainerze, nabiera zupełnej pewności siebie i jest może najwięcej samodzielny. Podobnie rzecz ma się ze sumiennem i szczerem studium *Jeździec*²⁸⁶. Dr Witold Dalbor dodał, że malarstwo Faczyńskiego jest „przedmiotowe i bezpośrednie w swoim naturalizmie”, czego przykładem są obrazy *Jeździec* i *Dzieci*²⁸⁷. W pejzażu *Wisła* i *Hucie* podkreślił stylizowanie, a w martwą naturę z owocami wyróżnił za jasną i żywą kolorystykę.

W drugiej połowie lat trzydziestych w malarstwie Faczyńskiego nastąpiło wzbogacenie tematyki o nowe motywy, przy czym strona formalno-stylistyczna nadal była zróżnicowana, o czym świadczą uwagi recenzentów. Przykładem jest zespół obrazów olejnych prezentowanych na *Wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936), wśród których wyróżnił się cykl o tematyce koronowskiej: trzy wersje zatytułowane *Grabina I – III. Koronowo, Widok Koronowa i Sobota w Koronowie*²⁸⁸. Ponadto pojawiły się obrazy: *Robotnicy, Drzewa nad śluzą, Karuzela, Martwa natura* i *Bielawki*. Teodor Brandowski określił twórczość artysty słowami: „Faczyński, artysta nierównomierny, szuka zdaje się nowych dróg i dlatego ma rzeczy dobre, doskonałe i nieudane. Do dobrych można zaliczyć prawie wszystkie jego widoki z Koronowa”²⁸⁹. Tematyka nadmorska i pomorska zdominowała zespół obrazów prezentowanych na II *Salonie Bydgoskim* (1937): *Jasne wybrzeże* (akwarela), *Powrót z połowu fląder (Ostrów), Burza nad Bałtykiem, Przed burzą, Głęb lasu (Samostrzel)* i *Motyw z Kalwarii w Wejherowie*²⁹⁰. Widoki bydgoskie, obok *Kwiatów I – II*, pojawiły się na III *Salonie* (1938): *Brda – przystań, Brda – plaża, Brda – tratwy*²⁹¹. Andrzej Kłyszynski ocenił wówczas dorobek malarski Faczyńskiego słowami: „Na szczególną uwagę zasługują nieopracowane notatki malarskie (olej), z których dwie: *Brda – plaża* i *Brda – tratwy* są najbliższe duszy tego pracowitego malarza”²⁹².

Faczyński po zamieszkaniu w Bydgoszczy, podobnie jak w „okresie nakielskim”, malował obrazy na zlecenie parafii i szkół. W 1932 roku wykonał obrazy dla kościoła parafialnego pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy, w ołtarzu głównym umieszczono *Najświętsze Serce Jezusa* (il. 88), a w ołtarzu bocznym (w kaplicy) w polu środkowym *Świętą Teresę*²⁹³ (il. 89). W 1938 roku namalował obraz przeznaczony do ołtarza kaplicy szkolnej Państwowego Liceum Pedagogicznego w Bydgoszczy (ul. Seminaryjna 3), ufundowany przez dyrekcję Liceum i Koło Rodzicielskie Szkoły

Ćwiczeń, przedstawiający *Chrystusa nauczającego młodzież na tle panoramy Bydgoszczy* (niezachowany)²⁹⁴ (il. 90). Obraz ten w zakresie funkcji i tematyki nawiązywał do *Madonny Panieńskiej* Mariana Turwida (1932), bowiem oba obrazy przeznaczone były do kaplic szkolnych, a ich bohaterami byli uczniowie szkół, u Faczyńskiego – chłopcy w gimnazjalnych, licealnych i harcerskich mundurkach oraz w mundurze przysposobienia wojskowego.

Zachowana spuścizna malarska Faczyńskiego jest niewielka, tworzy ją zaledwie zespół trzech obrazów olejnych z lat trzydziestych, przechowywanych w bydgoskim muzeum. Dwa obrazy przedstawiają pozamiejskie pejzaże – *Droga leśna* (ok. 1933) (il. 91) i *Pejzaż* (przed 1933) oraz *Portret rzeźbiarza Romana Skręta* (1935) (il. 92)²⁹⁵. W zbiorach Muzeum Miejskiego znajdował się olejny obraz *Portret syna z mandoliną* zniszczony podczas działań wojennych. Nurt malarstwa sakralnego reprezentują obrazy ołtarzowe z Nakła i Bydgoszczy.

Franciszek Konitzer studia artystyczne podjął w Antwerpii, Monachium i Krakowie, kształcąc się równocześnie w dziedzinie malarstwa i grafiki²⁹⁶. Odbił podróże artystyczne po Niemczech i Dalmacji, był także w Paryżu. Po studiach, prawdopodobnie w 1905 roku, zamieszkał w Chojnicach, gdzie podjął pracę pedagogiczną w gimnazjum nauczając rysunków. Z wczesnym etapem twórczości Konitzera związana jest współpraca z Kazimierzem Jasnochem przy realizacji polichromii stropu kościoła parafialnego pw. Marii Magdaleny w Czersku, autorstwa braci Otto i Rudolfa Linnemman z Frankfurtu (1912).

Po zakończeniu I wojny światowej artysta związany był ze regionem Pomorza, mieszkał i tworzył w Chojnicach, Grudziądzu, Chełmnie i Chełmży, skąd w 1928 roku przeprowadził się do Bydgoszczy²⁹⁷. Posiadając znaczne doświadczenie pedagogiczne, nabyte podczas kilkuletniej pracy w Pomorskiej Szkole Sztuk Pięknych Wacława Szczeblewskiego w Grudziądzu, w Bydgoszczy założył prywatną Szkołę Sztuki Malarskiej (il. 93), działającą z przerwami w latach 1928-1939. Nauczał także w Państwowym Gimnazjum Humanistycznym, gdzie prowadził zajęcia z rysunku.

Ważnym wydarzeniem artystycznym w kształtującej się sztuce polskiego Pomorza była *Wystawa Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich*, urządzona przez Radę Pomorską, a zorganizowana w 1921 roku w Muzeum w Grudziądzu. Konitzer wystawił na niej pięć obrazów, z których żaden nie jest obecnie znany – dwie akwarele związane tematycznie z Sycylią – *Z Raguzy Wecchji I-II* (po 1918) oraz trzy obrazy olejne – *Krajobraz w powiecie Wejherowskim*, *Aleja Rucewska* i *Kowal*²⁹⁸. Należał do

grudziądzkiego Stowarzyszenia Artystów Pomorskich, powstałego krótko po otwarciu tej wystawy. W 1926 roku uczestniczył w *Wiosennej Wystawie Obrazów i Rzeźb*, zorganizowanej w toruńskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Dworze Artusa, wystawiając pastelowy *Portret ojca*²⁹⁹.

Konitzer aktywnie uczestniczył w organizacji życia artystycznego, należąc do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), a następnie do Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (1935). W „okresie bydgoskim” brał udział w nielicznych wystawach. Malarstwo prezentował na wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936), przedstawiając dwa obrazy olejne *Nad kanałem bydgoskim* i *Widok ze Smukały* oraz cztery akwaforty: *Elektrownia Żur – Pomorze*, *Widok z Grudziądza*, *Szachista* oraz *Widok z Bydgoszczy*³⁰⁰. Teodor Brandowski porównując jego grafikę z malarstwem napisał: „Konitzer, doskonały specjalista w akwafortach, może się pochwalić przede wszystkim *Elektrownią Żur na Pomorzu*, jest to jedna z jego najlepszych prac. Poza tem jednak widoki z Bydgoszczy i Grudziądza oraz w gorącym tonie utrzymany *Szachista* należą również do bardzo dobrych rzeczy. W olejach mniej oryginalny i ma tu groźnych współzawodników, nawet jeżeli chodzi o *Widok ze Smukały* i *Nad Kanałem Bydgoskim*³⁰¹. Podczas *I Salonu Bydgoskiego* (1936) Konitzer zaprezentował trzy pejzaże olejne: *Lato*, *Przed burzą* i *Poranek jesienny*, które jeden z recenzentów określił „olejnymi studiami krajobrazowymi”³⁰².

Znane realizacje plastyczne Konitzera nie stanowią reprezentacyjnego zespołu, pozwalającego na ocenę całokształtu twórczości. Artysta uprawiał równocześnie malarstwo, grafikę artystyczną i rysunek, w których współistniały podobne tematy i motywy. Zasadniczą dziedziną twórczej wypowiedzi było dla Konitzera malarstwo, obecnie znane przede wszystkim z katalogów wystaw i wspomnień. Kilka wczesnych prac malarskich zachowało się w zbiorach prywatnych, są to dwa olejne *Pejzaże leśne jesienią* (1909) (il. 94), pastel *Kozak na koniu* (1915) i olej *Bukiet róż na stole* (1916), realistyczne studium kwiatów świadczące o znakomitym warsztacie malarskim. Pod względem tematyki w malarstwie dominował pejzaż pomorski np. *Krajobraz w powiecie Wejherowskim* i *Aleja Rucewska* (obrazy olejne, przed 1921), pojawiały się motywy bydgoskie i pozamiejskie, np. *Nad kanałem bydgoskim* i *Widok ze Smukały* (przed 1936, obrazy olejne). W tym kręgu tematycznym lokują się także *Barki na Brdzie*³⁰³.

Z drugiej połowy lat trzydziestych pochodzą obrazy olejne, prezentowane na wystawie *Bromberger Kunstaussstellung* (1943), m.in.: *Stary dąb – okolice Bydgoszczy*, *Wisła przy Fordonie – spojrzenie na Ostromecko*, *Brzeg Wisły w Brdyujściu* i *Nad*

*Jeziorem Ostrzyckim*³⁰⁴. Recenzent tej wystawy podał, że prezentowaną serię obrazów cechuje „silne podkreślenie kolorów”³⁰⁵. W tym nurcie usytuować zapewne należy obraz olejny *Pejzaż z jeziorem*, ukazujący nieokreślony krajobraz z wzniesieniami opadającymi ku jezioru, porośniętymi drzewami, utrzymany w jasnej gamie zieleni, błękitów i ugru, o syntetyzowanych formach, malowany swobodnymi pociągnięciami pędzla³⁰⁶. W konwencji realistycznej sytuuje się nostalgiczny *Pejzaż leśny z jeziorem* (il. 95), przypominający krajobrazy Waltera Leistikowa³⁰⁷. Istotnym nurtem w malarstwie Konitzera był portret, zachowany we wspomnieniach osób znających artystę, np. wizerunki żony i córek oraz portrety członków rodziny Łukowiczów z Chojnic. Artysta wykonywał dzieła o tematyce sakralnej, realizowane dla kościołów w regionie, m.in. obraz *Święta Teresa, Święty Andrzej Bobola* (kościół par. pw. św. Andrzeja Boboli w Świeciu), czy też znane z relacji ustnych wizerunki czterech Ewangelistów. Nadal mało znana jest kwesta restauracji dzieł sztuki, wiadomo, że malarz odnawiał obraz *Sąd Ostateczny* z kościoła starofarnego pw. św. Stanisława Biskupa w Świeciu. Konitzer biegle operował różnymi technikami malarskimi, obok oleju stosował akwarelę, gwasz i pastel.

Spuścizna artystyczna Konitzera, szczególnie w dziedzinie malarstwa, jest bardzo skromna. W kolekcji bydgoskiego muzeum znajduje się tylko jedna praca – *Morskie Oko*³⁰⁸ (il. 96). W zbiorach państwowych nie zachowały się żadne obrazy artysty, jedynie pojedyncze prace graficzne, znane są także rysunki, często reprodukowane w prasie. Liczne obrazy malarza miały znajdować się w kolekcji doktora Jana Łukowicza w Chojnicach, który bardzo cenił twórczość artysty i kolekcjonował jego obrazy, wśród których były portrety rodzinne.

Malarzem, który podobnie jak Konitzer związany był miejscem urodzenia i zamieszkania oraz wczesną twórczością z Pomorzem, a następnie z Bydgoszczą, był Leon Drapiewski (il. 97) – młodszy brat Władysława Drapiewskiego, jednego z wybitniejszych twórców ściennego malarstwa sakralnego i konserwatora oraz starszy brat Kazimierza, także malarza³⁰⁹. Od 1902 roku kształcił się w Szkole Malarstwa Kościelnego w Kevelaer, w pracowni Friedricha F. Stummela, w zakresie malarstwa, witrażownictwa i restauracji malarstwa. W 1908 roku wstąpił do Klasy Rysunkowej na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, studiując u Petera Halma i Groebera oraz w Antwerpii (1910). W 1913 roku przebywał we Francji, gdzie m.in. wykonywał kopie w Luwrze. Po ukończeniu studiów pracował przede wszystkim w kościołach, wykonując polichromie, samodzielnie lub z bratem Władysławem

(m.in. polichromie w katedrze płockiej, 1905-1908). Realizacje te powstawały najczęściej na terenie Pomorza i Wielkopolski. W okresie dwudziestolecia międzywojennego i po 1945 roku, częściej niż bracia malował i wystawiał obrazy sztalugowe, przeważnie pejzaże, widoki i portrety.

Drapiewski, tak jak Konitzer, uczestniczył w grudniadzkiej *Wystawie Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich*, wystawiając obrazy olejne, które w zakresie tematyki są reprezentatywne dla jego malarstwa sztalugowego – obrazy o motywach pejzażowych, głównie pomorskich oraz portrety i sceny rodzajowe. Do pierwszej grupy należą: *Jezioro Wdzydzkie, Jesień, Stogi, Las jesieni, Chata, Pływające wyspy w Byszewie*, a do drugiej – *Paryżanka, Modląca, Przy pracy, Studium starca i Wenus*³¹⁰. Drapiewski należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), a w 1931 roku, po zmianach w Zarządzie został jego wiceprezesem, następnie przystąpił do Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy (1935).

Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza (1928) była pierwszą prezentacją dzieł malarza w Bydgoszczy. Zakwalifikowano na nią wszystkie obrazy Drapiewskiego: *Portret p. G.* (dwa obrazy), *Portret dziecka, Główka I – II*, trzy obrazy związane tematycznie z Koronowem, m.in. *Koronowo – kościół poklasztorny i Koronowo – w mgle porannej*, a także *Zimę i Studium*³¹¹. Jeden z recenzentów do najciekawszych obiektów zaliczył portrety dzieci pędzla Drapiewskiego, pisząc: „Szczególną uwagę zwracają doskonałością techniki i tchnieniem szczytnego artyzmu portrety dziecięce L. Drapiewskiego”³¹². Podobne tematy pojawiły się na *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929), na której zaprezentowano aż dwanaście obrazów Drapiewskiego, m.in. widoki pomorskie – *Nad jeziorem Kamiennem*, pobliskie miejscowości, jak *Jesień – las w Byszewie i Fragment z Koronowa*, a także widoki nadmorskie – *Dom kuracyjny na Helu, Łódź na plaży, Plaża na Helu i Widok na Redę*. Tematykę portretową przybliżyły obrazy: *Portret ks. Biskupa Rosentretera, Flamandka, Studium (dziewczynki) i Portret córki*³¹³. Karol Niedźwiedzki skupiając się na malarstwie portretowym, wyróżnił *Portret biskupa Rosentretera* oraz portretowe studia kobiety i dziewczynki. W pracach pejzażowych zwrócił uwagę na „duży krajobraz”, który ma „wiele powietrza, ale niestety kolor mało świeży”³¹⁴.

Istotny w twórczości Drapiewskiego nurt malarstwa sakralnego – polichromii przybliżyła wystawa Związku Plastyków Pomorskich (1930), na której malarz zaprezentował w formie projektów malowidła zrealizowane w kościele Świętej Trójcy w Bydgoszczy, w latach 1927-1928 (projekty na ściany nawy i prezbiterium, projekty na

tęczę), a także *Projekt na polichromię w kościele w Wąsoszu* oraz *Projekt na polichromię kościoła Matki Boskiej w Inowrocławiu*³¹⁵. Wśród dziewięciu obrazów olejnych, które Drapiewski eksponował na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich* (1931), stanowiącej jego ostatnie wystąpienie w Bydgoszczy, obok *Płocka I – II*, *Katedry w Płocku*, *Pejzażu I – II*, *Wisły* i *Koronowa*, pojawiły się dwa, szczególnie interesujące, każdy innych względów³¹⁶. Obraz zatytułowany *L'amore sacro e profano* był bowiem „oryginalną kopją podług Ticiana” i świadczył, że malarz podejmował się kopiowania słynnych renesansowych malarzy. Natomiast kolejny obraz – *Widok na Toruń* został zakupiony przez bydgoskie Muzeum Miejskie³¹⁷. Malarstwo Drapiewskiego musiało się podobać zwiedzającym, o czym świadczy wzmianka Henryka Kuminka o „dobrej szkole”, który w *Widoku na Toruń* dostrzegł „manierę monachijską”³¹⁸. Nabyty przez Muzeum Miejskie obraz, znany z reprodukcji, przedstawia pierwszoplanową barką na Wiśle, spoza której wyłania się odległy, panoramiczny widok miasta.

Podczas kilkuletniego pobytu Drapiewskiego w Bydgoszczy powstało jedno z najważniejszych w jego dorobku dzieł – polichromie w kościele parafialnym pw. Świętej Trójcy (1927-1928)³¹⁹. Niemal trzydzieści lat później – w latach 1956-1957 Leon Drapiewski wykonał zespół polichromii w kościele parafialnym pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Bydgoszczy³²⁰.

Spuścizna malarska Leona Drapiewskiego z międzywojnia uległa rozproszeniu, prace z „okresu bydgoskiego” właściwie nie są znane. Obrazy sakralne, najczęściej ołtarzowe, jeszcze często znajdują się w kościołach, dla których były przeznaczone, jak *Święty Juda Tadeusz* w ołtarzu bocznym w kościele Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy (il. 98). W posiadaniu rodziny mieszczą się prace powstałe po 1945 roku, a wspomniany *Portret biskupa Augustyna Rosentretera* znajduje się w zbiorach Kurii Diecezjalnej w Pelplinie.

Bogdan Raczkowski, znany w międzywojennej Bydgoszczy jako architekt i miejski radca budownictwa, był także malarzem, czynnie uczestniczącym w życiu artystycznym³²¹. Studia techniczne odbył w Heidelbergu, tam też uzyskał tytuł inżyniera architekta. W latach 1921-1935 pełnił funkcję kierownika Urzędu Budownictwa Naziemnego, m.in. przygotowując program mieszkaniowy rozbudowy oraz projekt rozwoju przestrzennego miasta. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1929) i Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy (od 1935), a następnie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1936). Od chwili powstania Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy (1931),

zaangażowany był w jego działalność, pełniąc funkcję członka Zarządu i ostatniego prezesa.

Raczkowski uczestniczył w czterech wystawach Związku Plastyków Pomorskich, na pierwszej z nich (1929) wystawiając czternaście zgłoszonych prac. Na ten rozbudowany zestaw złożyły się widoki nadmorskie – *Widok z Wielkiej Wsi na Hel, Hallerowo I – II, Widok z Wielkiej Wsi I-II*, widoki z innych rejonów Polski – *Kościół w Zakopanem* i *Ciechocinek – Wieża ciśnień*, widoki z rosyjskich i ukraińskich miast – *Widoki na Sewastopol, Widok z Charkowa, Kościół grecko-katolicki w Rostowie, Pod Rostowem*, a także *Bydgoszcz – Bielawy (cmentarz)*³²². Podobny zestaw prezentował na wystawie związkowej w Toruniu (1929). Na kolejnej wystawie (1930) eksponował *Motyw bydgoski, Capri – altana, Capri – brzeg, Roma – w słońcu* i *Roma – zamek*³²³. Rok później, na ekspozycji Związku Plastyków Pomorskich wystawił nadmorskie akwarele: *Wielka Wieś I – II, Orłowo I – II* i *Swarzewo* oraz pastel *Z mojego ogródka*³²⁴. Akwarele o tematyce pejzażowej pojawiły się na ekspozycji Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936), były to *Pejzaże I – IV* i *Zagroda*³²⁵. Reprodukacja ostatniej z tych prac świadczy o dobrym rysunku oraz realistycznej konwencji obrazowania, docierającej do szerokiego odbiorcy o czym świadczy opinia Teodora Brandowskiego: „przepiękne są akwarelowe pejzaże Raczkowskiego, subtelne w rysunku, barwne w kolorach”³²⁶. Obrazy Raczkowskiego, a prawdopodobnie były to wyłącznie akwarele, nie zachowały się do naszych czasów. Spuścizna Raczkowskiego nie jest znana, prawdopodobnie uległa rozproszeniu po wybuchu II wojny światowej.

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych grono bydgoskich malarzy powiększyli twórcy tego samego pokolenia, urodzeni w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, związani z miastem przez pewien czas – Stefan Szmaj, Feliks Krassowski, Wacław Krystoszek i Leon Czechowski.

W historii sztuki polskiej nazwisko Szmaja (il. 99) jednoznacznie kojarzone jest z grupą awangardowych artystów poznańskich, skupionych w „Buncie”³²⁷. Jednak ten najbardziej nowatorski etap działalności artystycznej nie wyczerpał inwencji twórczej Szmaja. Przyszły grafik, rysownik i malarz odbył krótką edukację artystyczną w prywatnej szkole monachijskiej, a następnie podjął samodzielne studia, nawiązał kontakty z ekspresjonistami berlińskimi, a później poznańskimi, był współzałożycielem Zrzeszenia Artystów „Bunt”, z którym wystawiał. Szmaj – lekarz okulista, wykształcony na niemieckich uniwersytetach, przez całe życie łączył pracę zawodową lekarza

z twórczością artystyczną. W 1924 roku zamieszkał w Gnieźnie, a następnie w Ostrowie Wielkopolskim (1927-1929), gdzie podjął pracę w gimnazjum. Szmaj osiedlił się w Bydgoszczy w 1929 roku, kiedy przebrzmiały już idee i twórczość „Buntu”, a każdy z jego członków zmierzał indywidualną, artystyczną drogą³²⁸. W Bydgoszczy artysta kontynuował pracę lekarza okulisty w Dyrekcji PKP i Ubezpieczalni Społecznej, równocześnie aktywnie uczestniczył w organizacji życia artystycznego. W twórczości Szmaja „okres bydgoski” stanowił kolejny, odrębny etap twórczej wypowiedzi, odmienny od nurtu ekspresjonistycznego. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), a następnie Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), z którymi wystawiał.

Szmaj – uznany jako grafik, podczas pobytu w mieście nad Brdą podjął malarstwo i rysunek, prezentując portrety, sceny rodzajowe, akty oraz widoki Bydgoszczy i miast pomorskich. Większość prezentowanych wówczas prac, przede wszystkim obrazów, znana jest jedynie z tytułów, wymienianych w katalogach i recenzjach prasowych, tylko nieliczne zachowały się na fotografiach. Pierwszy pokaz malarstwa Szmaja w Bydgoszczy miał miejsce na *Wystawie obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1930), na której zaprezentował pięć obrazów, prawdopodobnie były to prace olejne: *Zaczytana*, *Kwiaty*, *Martwa natura*, *Kury* i *Starzec*³²⁹. Jedna z recenzji przybliżyła stronę formalną prac, włączonych do nurtu realistycznego, przy czym autor stwierdził, że obrazy Szmaja są „malowane z wyraźnym talentem, mimo ujęcia naturalistycznego, zdradzają wysiłek budowania obrazu na podstawie zdobyczy malarstwa ostatniej doby”³³⁰. Zespół dziewięciu obrazów o zróżnicowanej technice i tematyce artysta zaprezentował na kolejnej wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1931). Tym razem obrazy olejne: *Most* i *Martwą naturę*, uzupełniły akwarele: *Kwiat*, *Zima* i *Uliczka* oraz pastele: *Chełmno*, *Głowa I – II* oraz *Brama*³³¹. Uwaga recenzentów skupiła się jednak na rysunkach węglem, w większości związanych z regionem pomorskim. Następną wystawą środowiskową *Wystawa obrazów, grafik i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1932) zgromadziła czternaście prac malarskich, wykonanych w technice akwarelowej i olejnej³³². Dominowały dwa cykle związane z widokami Bydgoszczy i Torunia. Gród nad Brdą odzwierciedlały akwarele: *Gazownia*, *Elektrownia*, *Spichlerze*, *Wysepka* oraz oleje: *Młynówka* i *Terasy*. Miejskie widoki Torunia prezentowały akwarele: *Zaulek*, *Brama*, *Spichlerze* i *Zamek*. Zespół ten uzupełniał akwarelowy *Parowiec* i dwa obrazy olejne: *Portret syna* i *Portret córki*. Relacje kilku recenzentów były zróżnicowane, zapewne jak odmienna stylistyka prezentowanych obrazów, o czym świadczą uwagi piszących. Józef Dobrostański zauważył: „Jeśli zaś chodzi o malarstwo p. Szmaja, to

obiektywnie stwierdzić musimy, że prace jego pod względem kolorystyki jeszcze dość dużo przedstawiają do życzenia”³³³. Ksiądz Bronisław Müller przybliżył formę obrazów, zwracając uwagę na *Wysepkę* i dwie główki dziecięce, „namalowane bardzo ciekawą techniką – szkicowane olejno”³³⁴. Zaznaczył, że „wielkie akwarele bydgoskie nie posiadają większych walorów malarskich”. Zdaniem Mariana Turwida wystawione akwarele Szmaja były różne – „mniej lub więcej szczęśliwe”, ale wyróżniały się dwa studia olejne, „uparcie przypominające nam jego wartościową i nie tylko u nas uznaną grafikę”³³⁵. Dwa prezentowane obrazy – *Gazownia w Bydgoszczy* (il. 100) i *Elektrownia w Bydgoszczy* (il. 101) znane z fotografii, stanowią wykadrowany fragment codzienności, w których nowoczesna zabudowa gazowni i elektrowni zostaje zderzona ze scenami rodzajowymi – spacerującą kobietą z dzieckiem i grupami ludzi odpoczywających na rzeką. Jednym z obrazów Szmaja, którego nie eksponowano na tej wystawie był *Akt*, określony mianem *Dwuaktu*, przedstawiający sylwetkę siedzącej nagiej kobiety i stojącego obok mężczyzny³³⁶. Zachowana na czarno-białej fotografii realistyczna, ale dwuznaczna i prowokująca scena, z pewnymi błędami w rysunku, nie informuje w pełni o walorach malarskich.

Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich, zorganizowana w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1933) stała się okazją do obiektywnych spostrzeżeń recenzentów spoza środowiska bydgoskiego. Obszerną charakterystykę wystawianych prac przedstawił Jan Mroziński: „Najwięcej może zainteresowania tym tematem [krajobraz urbanistyczny i pejzaż regionu] widzimy u Szmaja, który przedstawił prace z kilku swych okresów, wybitnie różnych od siebie. Chwilami ma się wrażenie, że na wystawie jest kilku artystów tego samego nazwiska. W niektórych z nich hołduje tzw. «nowej rzeczowości»”³³⁷. W tym miejscu Mroziński wymienił typowe cechy tego stylu – dokładny rysunek, barwy lokalne i drobiazgowość, jako przykłady podając obrazy: uliczka, córka artysty i martwa natura z ziemniakami. Swobodną, akwarelową plamą – według opisu Mrozińskiego – wykonane były studia znad jezior pomorskich, prawdopodobnie stanowiące szkice do obrazów olejnych. Mroziński, kontynuując swoje rozważania pisał: „Główki mają znowu charakter wybitnie rysunkowy, lekko szarawym kolorem podmalowane. Natomiast rysunki kredką z nad morza ze smakiem i wprawą wykonane odznaczają się lekką, finezyjną techniką”³³⁸. Witold Dalbor potwierdził niejednolitość formalną i szeroką tematykę: „Najwięcej bodaj obrazów i zarazem najróżnorodniejszych wystawia S. Szmaj. Pociągają go najrozmaitsze tematy malarskie, nie «specjalizuje» się w pewnej tylko dziedzinie, ale maluje po prostu to, co go

otacza”³³⁹. Podkreślił rolę motywów pomorskich, zwłaszcza dawną architekturę toruńską, przy czym zauważa, że „Na motywach tych jednak, które odtwarza z pewnym obiektywnym naturalizmem artysta nie poprzestaje i sięga po tematy inne, bardziej współczesne, które, mając już swobodniejszą rękę, dowolnie je przetwarza i stylizuje. Poprawny rysunek i umiejętny dobór barw sprawiają, że obrazy jego robią miłe wrażenie”³⁴⁰. Z zespołu wymienionych obrazów, na fotografii zachowała się *Martwa natura z ziemniakami*, ukazująca kolejny wycinek zastanej rzeczywistości.

Wystawa obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich (1933) była ostatnim pokazem środowiskowym, w którym uczestniczył Szmaj. Artysta wystawił dziesięć obrazów i rysunki tuszem³⁴¹. W zakresie malarstwa zaprezentował dwie pastelowe wersje *Morskiego Oka*, dwa olejne *Portrety* i cykl *Pejzaż I – VI* w technice olejnej. Tematyka rysunków nie jest znana, a właśnie ich walory artystyczne w odniesieniu do malarstwa podkreślił Henryk Kuminek: „S. Szmaj najlepiej się wyraża w swoich rysunkach czarno-białych. Na jego rozwiązania kolorystyczne nie zawsze można się zgodzić”³⁴².

Twórczość malarska Szmaja w „okresie bydgoskim” nie jest łatwa do oceny wobec faktu, że obrazy nie zachowały się do naszych czasów. Z katalogów wystaw i recenzji znane są tytuły prac, czasem uzupełniane krótkimi opisami. Te skromne informacje rozszerza zespół fotografii niezachowanych obrazów, znajdujący się w posiadaniu rodziny artysty. W oparciu o te źródła wyodrębnić można kilka grup tematycznych, które cieszyły się szczególnym zainteresowaniem twórcy. W tym czasie powstawały liczne portrety, m.in. żony i dzieci artysty, przykładem jest olejny *Portret dzieci* (1930) (il. 102) ze zbiorów bydgoskiego muzeum, a jego porównanie z fotografią trojga dzieci artysty z tego samego roku niezbicie potwierdza realistyczną konwencję obrazowania, wręcz fotograficzne odzwierciedlenie modeli³⁴³. Tytuły nieznanych obecnie obrazów informują o przedstawieniach, które obok wspomnianych portretów, widoków i pejzaży, często pojawiały się w malarstwie Szmaja – kwiatach i martwej naturze. Motywy te przybliżają kolejne fotografie płócien, powstałych w latach 1930-1933 – dużofORMATOWA kompozycja z suto nakrytym stołem, kwiaty w wazonie oraz wspomniana martwa natura z bażantami i ziemniakami³⁴⁴. Widoki bydgoskie, których tytuły znamy z wystaw, przybliżają fotografie następnych obrazów – wspomniana już *Gazownia* i *Elektrownia* oraz *Fara*, a fragment Torunia – *Zaulek (Widok ulicy Ciasnej)*³⁴⁵ (il. 103).

Spuścizna artystyczna Szmaja z okresu międzywojennego jest dość obszerna, obejmuje jednak prace graficzne z wczesnego okresu twórczości oraz rysunki. Z bogatej

twórczości malarskiej artysty zachowały się pojedyncze prace. W zbiorach bydgoskiego muzeum mieści się wspomniany *Portret dzieci* (1930). Na bydgoskim rynku dzieł sztuki pojawił się niewielki, olejny *Portret kobiety*, prawdopodobnie malowany przed 1920 rokiem.

Odrębną grupę twórców, wzbogacających lokalne środowisko artystyczne tworzą malarze – scenografowie bydgoskiego Teatru Miejskiego. W międzywojennej Bydgoszczy pracowali wybitni scenografowie polskich scen: Roman Czaplicki, Stanisław Węgrzyn, Feliks Krassowski, Jan Hawryłekiewicz, Aleksander Jędrzejewski i Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska, podejmujący obok projektów i realizacji „oprawy plastycznej” teatralnych sztuk także samodzielną twórczość malarską³⁴⁶. Z tego grona szczególnie dwaj plastycy włączyli się aktywnie w życie artystyczno-kulturalne miasta, m.in. uczestnicząc w wystawach środowiskowych: Feliks Krassowski i Jan Hawryłekiewicz, a w mniejszym zakresie – Aleksander Jędrzejewski.

Przed osiedleniem się w Bydgoszczy Krassowski (il. 104) – twórca nowatorskiej koncepcji tzw. sceny narastającej – należał już do najbardziej cenionych scenografów w Polsce. Studiował w warszawskiej Szkoły Rysunkowej Wojciecha Gersona (1911-1914), a następnie w Szkole Sztuk Pięknych, gdzie był uczniem wybitnego scenografa Wincentego Drabika (1914-1915)³⁴⁷. Studia plastyczne kontynuował w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie (1916-1918), gdzie uczył się malarstwa u Konrada Krzyżanowskiego.

Krassowski jako scenograf pracował m.in. w teatrach w Kijowie, Krakowie, Warszawie, Toruniu, Grodnie i Poznaniu, skąd w 1928 roku przeprowadził się do Bydgoszczy³⁴⁸ (il. 105). Był członkiem związków i grup artystycznych – Związku Plastyków Pomorskich (od 1931), następnie Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932) oraz współorganizatorem Wyższych Kursów Artystycznych Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich. Podczas pobytu w Bydgoszczy uczestniczył w wystawach środowiskowych (1931-1936), a jego debiutem była *Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich* (1931). Zaprezentował na niej piętnaście obrazów olejnych: *Portret p. Z. K.*, *Babia Wieś w śniegu*, *Smukała Dolna*, *Las w Smukale*, trzy wersje *Pejzaż I – III*, *Wazon Kaszubski i owoce*, *Danusia*, *Autoportret*, *Dziecko*, *Droga wiejska*, *Las na wzgórzu*, *Brda* i *Przedmieście*³⁴⁹. Henryk Kuminek podkreślając indywidualność malarza napisał: „Wśród artystów bydgoskich niezwykle wartości reprezentuje F. Krassowski, znany skądinąd jako dekorator Teatru Miejskiego. Jest to malarz myślący, szukający własnych

dróg i w swych poszukiwaniach osiągający wyniki pierwszorzędne. Obrazy jego, zarówno pejzaże jak i świetne portrety, znamionują ciekawe i głębokie efekty kolorystyczne i dobry rysunek”³⁵⁰. Wyróżnił *Portret p. Z. K.* – „śmiały i konsekwentny, trafnie oddaje wdzięk i urodę modelu”, portret córki autora – *Danusia*, grupę pejzaży – *Las w Smukale*, *Las na wzgórzu* i *Babia Wieś w śniegu* oraz *Dziecko* – „ciekawie rozwinięte malarsko”. Dodał przy tym uwagę o technice olejnej, uważając ją za „świetną”.

Rok później, na kolejnym przeglądzie Związku Plastyków Pomorskich (1932) Krassowski przedstawił dwanaście obrazów, z których osiem wykonanych było w technice olejnej: *Chłopiec z garnkiem* (il. 106), *Portret p. Kordowskiego*, *Babia Wieś*, *Pagórki opławieckie*, *Czerwony domek*, *Zarośla nad Brdą*, *Pejzaż* i *Domki nad Brdą*³⁵¹. Zespół obrazów nosił tytuł *Kompozycja imaginacyjna I – IV*, jednak tematyka i technika wykonania tych dzieł nie są znane. Recenzenci podkreślali zwłaszcza zagadnienia relacji barwy i formy w obrazach malarza. Józef Dobrostański zaakcentował: „Nadesłał on cztery kompozycje figuralne, które cechuje bardzo duże doświadczenie kolorystyczne, ułatwiające mu wypowiedzanie się nie tylko w barwie, lecz również i w formie. Jedną z tych kompozycji a mianowicie *Rybak* jest klasycznym wyrazem tego dowodzenia. Obok tych zalet, w innym obrazie (*Kobieta w kąpielu*), Krassowski wykazał doskonałość w zastosowaniu światła nadając całości złocistą tonację. Do sztuk pięknych śmiało zaliczyć można nawet naszą *Babią Wieś*, którą artysta szczególnie umiłował, uwieczniając ją w różnych obrazach. Widzieliśmy już kiedyś *Babią Wieś w śniegu*, obecnie pokazał nam Krassowski jak wygląda ona w lecie i jak chylące się ze starości domki przedstawić można w formach dotychczas niewidzianych. Poza tym ciekawie ujęty jest portret p. S. K., jak nie mniej słoneczne pejzaże opławieckie”³⁵². Wspomniany przez Dobrostańskiego *Rybak* to całopostaciowy wizerunek mężczyzny z wędką na tle rozległego pejzażu z zabudowaniami³⁵³. Uproszczone, stylizowane bryły sylwetki i motywów przyrody wskazują na poszukiwania formalne, chociaż trudno wskazać bezpośrednie inspiracje. O wystawionych wówczas obrazach Turwid napisał: „F. Krassowski ponad wszystko inne stawia sobie problem harmonii kolorystycznych. Udaje mu się istotnie osiągać nieraz odrębne, a niejednokrotnie bardzo dźwięczne akordy barwne. Konsekwencja w upartym dążeniu do postawionego sobie celu plastycznego prowadzi czasem aż do pewnego rezygnowania z zagadnień kształtu”³⁵⁴. Turwid, podkreślając walory kolorystyczne płócien Krassowskiego posumował: „Bohaterem

plócien Krassowskiego jest plama barwna, ale nie ta impresjonistyczna i przypadkowa, lecz przemyślana, starannie wyszukana i subtelnie zestrojona”³⁵⁵.

Opinie krytyki towarzyszyły obrazom eksponowanym na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Jan Mroziński o krajobrazach, portretach i studiach figuralnych napisał: „Ożywia je koloryt urozmaiconym, w niektórych wypadkach składającym się na sympatyczną kolorystyczną całość. Tak np. studjum *Kompozycja*, jest to najbardziej typowy dla artysty, a zarazem szczęśliwie wykonany obraz. Ma on sposób – może nieco manieryczny – kładzenia farby plamą dekoracyjną na poprzek formy, co wprowadza na płótno pewien niepokój. Jest w tem widoczna dążność do stylizowania, nie zawsze jednak szczęśliwa – wyzbywa się jej najwięcej w portrecie kobiecym”³⁵⁶. Forma i kompozycja – obok barwy – zaintrygowały Witolda Dalbora podkreślającego: „F. Krassowski operuje bardziej uproszczoną formą [niż S. Szmał], szukając zagadnień kolorystycznych i kompozycyjnych. Prace jego cechuje koloryt miękki, stonowany, a mimo to urozmaicony i jasny. Do lepszych prac jego należy bardzo miły w nastroju i kolorycie portret młodej kobiety w niebieskiej sukni, zgraną kolorystycznie całość stanowi *Zima*, w *Kompozycji* zaś spotykamy ciekawe zestawienia barwne ciepłych tonacji, choć konstruktywnie obraz ten jest nieco niedociągnięty”³⁵⁷.

Wystawę obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich (1933) urozmaicił zespół siedmiu *Projektów dekoracji scen* w technice tempery, prezentowanych obok obrazów olejnych: *Portret p. H. K.* [Hanka K.] *Portret p. L. F.* [redaktor Leon Formański] oraz jedenastu pejzaży zatytułowanych *Pejzaż z Oplawca I – XI*³⁵⁸. Kuminek pozytywnie ocenił zarówno obrazy, jak i projekty: „Pejzażom z Oplawca nic zarzucić nie można. Malarsko bardzo ciekawe. Duży portret prezesa Syndykatu Dziennikarzy Pomorskich red. Formańskiego jest pełen wyrazu. Równie dobry portret p. Hanki K. Jako dekorator teatralny Krassowski jest zbyt dobrze znany i uznany, nie tylko w kraju, ale i za granicą, aby o tym dużo mówić”³⁵⁹. Eksponowane projekty do *Dziadów*, *Burzy*, *Tumora Mózgowicza* określił jako „głęboko przemyślane i pełne kultury artystycznej”. Zachowała się fotografia jednego z pejzaży z Oplawca, ukazująca nieco odrealniony krajobraz z jeziorem otoczonym pagórkami i drzewami, kształtowany swobodnie nawarstwiającymi się plamami.

Krassowski, już po wyjeździe z Bydgoszczy do Torunia, uczestniczył w jeszcze jednej ekspozycji – wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936) prezentując dwa obrazy olejne *Portret p. P.* i *Domki nad Brdą* oraz

pastele *Dziewczyna i apasz, Księżniczka i kretyn*, prawdopodobnie projekty scenograficzne³⁶⁰.

Krassowski malował przede wszystkim w technice olejnej, rzadko w jego twórczości pojawiał się pastel. W zakresie tematyki do najpopularniejszych motywów należał pejzaż, często z okolic Bydgoszczy, np.: *Babia Wieś w śniegu, Smukała Dolna, Las w Smukale, Brda*, cykl pejzaży z Opławca. Dość często w jego twórczości pojawiały się portrety, np. liczne wizerunki osób niezidentyfikowanych, określanych monogramem, portret córki *Danusia, Dziecko* oraz autoportrety. Do nielicznych tematów należała martwa natura, jak np. *Wazon kaszubski i kwiaty*. Znane z wystaw dwa przedstawienia rodzajowe, wykonane w technice pastelu: *Księżniczka i kretyn* oraz *Dziewczyna i apasz*, prawdopodobnie stanowiły projekty scenograficzne.

Spuścizna artystyczna Krassowskiego jest niewielka. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się trzy obrazy olejne – *Las w Smukale* (1931), *Pejzaż (z polami)* (przed 1931) (il. 107), *Pejzaż nadmorski* (przed 1931) (il. 108), a w zbiorach prywatnych mieści się obraz o podobnej tematyce: *Bydgoszcz – Smukała*³⁶¹. W Muzeum Okręgowym w Toruniu mieści się *Martwa natura z jabłkami* (il. 109) oraz *Chłopiec z garnkiem* (1931)³⁶². W kolekcji Muzeum Miejskiego była ponadto *Martwa natura* (1931), zniszczona podczas działań wojennych w 1945 roku. Z okresu międzywojennego nie zachowały się żadne projekty scenograficzne autorstwa Krassowskiego, a realizacje dla bydgoskiego teatru przybliżyła jedynie kilka fotografii³⁶³. Bezpośrednim nawiązaniem do pejzażowego malarstwa jest rozległy krajobraz z rzeką – tło do scen dramatu *Horsztyński* Juliusza Słowackiego (1931)³⁶⁴.

W połowie lat trzydziestych w Bydgoszczy zamieszkał Wacław Krystoszek, który po studiach artystycznych pracował jako nauczyciel rysunków w Gimnazjum Koedukacyjnym w Janowie Lubelskim (od 1918), a następnie w Grudziądzu, gdzie nauczał w Państwowym Gimnazjum Żeńskim (1924-1933)³⁶⁵. We wczesnym okresie twórczości dwukrotnie prezentował swoje prace w Grudziądzu na *Wystawie Sztuk Pięknych* (1925), na której eksponował dwa obrazy: *Martwe życie* i *Portret* oraz dwa popiersia (rzeźba?), a także na *Wystawie Plastyki* (1934), prezentując dwadzieścia sześć prac; były to portrety (*Portret żony*), pejzaże (*Brzegi Wisły*), martwe natury, wykonane w różnych technikach malarskich (olej, akwarela, pastel) oraz popiersie Józefa Piłsudskiego³⁶⁶. W 1934 roku mieszkał w Toruniu, gdzie uczestniczył w *Pomorskiej wystawie sztuki* (1934), przedstawiając trzy obrazy olejne: *Śpichrze w Grudziądzu, Nowe Miasto* i *Kuter rybacki*³⁶⁷. W Bydgoszczy zamieszkał około 1935 roku, włączając się

aktywnie w życie artystyczne miasta. Wymieniony został wśród członków Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936).

Pierwszym wystąpieniem Krystoszka w środowisku bydgoskim była ekspozycja Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936), na której zaprezentował osiem obrazów olejnych o zróżnicowanej tematyce: *Brda*, *Kępa*, trzy obrazy z cyklu *Zagłębienie naftowe Borysław*, portret *Baśka z niedźwiadkiem*, *Studium autotypowe* i *Martwą naturę*³⁶⁸. Teodor Brandowski napisał wówczas: „Krystoszkowi udały się tylko pejzaże: *Kępa* i jedno z *Zagłębienia naftowego Borysław*. Poza tem dobra jest *Martwa natura* – najlepsza na tej wystawie”³⁶⁹. Krystoszek wziął udział w dwóch edycjach *Salonu Bydgoskiego*. Na II *Salonie* (1937) przedstawił pięć obrazów o tematyce nadmorskiej: dwie wersje *Rybaków* oraz widoki bydgoskie – *Brda* i *Barki na Brdzie*, obrazy wykonane w technice olejnej, jedyną akwarelą była *Plaża na Rewie*³⁷⁰. Jeden z tych obrazów – *Barki na Brdzie* pojawił się na rynku antykwarycznym (2005) przybliżając niezwykłą ekspresję zgeometryzowanych form i kontrastową, czystą kolorystykę zieleni, oranżu i błękitu³⁷¹. Na kolejnym *Salonie* (1938) zaprezentował pięć obrazów o różnorodniejszej tematyce – *Portret dziewczynki* (olej), *Portret P. S.* (olej), *Kwiaty* (olej), *Wieś rybacka Rewa* (olej) i *Rybak* (akwarela)³⁷². Otrzymał wówczas nagrodę, o czym zawiadomiono w prasie: „Obraz utalentowanego malarza bydgoskiego W. Krystoszka *Wieś rybacka Rewa*, który został słusznie nagrodzony na «Salonie Bydgoskim»”³⁷³. Andrzej Kłyszynski podkreślił: „W. Krystoszek poszczycić może się olbrzymim postępem. Dziś już jest malarzem całkowicie dojrzałym. Najlepszy jego obraz *Wieś rybacka – Rewa* (olej) – jest bardzo dobry w rysunku i pomysłowy w ujęciu”³⁷⁴. Henryk Kuminek ocenił: „Grupie malarzy, którzy poszli naprzód, przoduje przede wszystkim W. Krystoszek. Jego *Wieś rybacka* – najlepszy obraz na wystawie – wieńczy szczęśliwie pewien okres poszukiwań malarskich. Bardzo słabe portrety”³⁷⁵. Nieznane są obrazy malarza prezentowane na wystawie artystów bydgoskich – Mariana Faczyńskiego i Wacława Krystoszka, która odbyła się w marcu 1938 roku w bydgoskim salonie TPSP³⁷⁶.

Zachowana spuścizna artystyczna Krystoszka jest bardzo skromna. Tworzą ją jedynie dwie prace ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy – obraz olejny *Brzeg Wisły* (1928) (il. 110) i akwarela *Nad morzem (Rewa)* (1937) (il. 111) oraz zespół druków towarzyszących ekspozycji *Mebel i wnętrza*³⁷⁷. W kolekcji Muzeum Miejskiego mieścił się obraz olejny *Brzegi Wisły w zatoce* (niezachowany, zniszczony podczas działań wojennych w 1945), który cechuje ekspresja kompozycji i form oraz wielobarwność,

podobnie jak wspomniane już *Barki na Brdzie*. Jedyne znane z reprodukcji portret, zatytułowany *Baśka z niedźwiadkiem*, ujawnia odmienną, realistyczną konwencję obrazowania. Rzadko prezentowane kwiaty przybliżają *Bzy w wazonie* (l. 30. XX w.)³⁷⁸ (il. 112).

Leon Czechowski – malarz, rysownik, ilustrator, aktor teatralny i scenograf, a ponadto żołnierz Legionów Polskich, specjalizujący się w tematyce legionowej, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Józefa Mehoffera (1908-1913), a następnie w Monachium i Włoszech³⁷⁹. Uważa się, że po 1919 roku zaniechał działalności artystycznej, a w 1930 roku przeszedł w stan spoczynku. Przed przybyciem do Bydgoszczy wystawiał kilkakrotnie na ekspozycjach odzwierciedlających tematykę legionową. Rysunki i akwarele prezentował w warszawskim TZSP (1917), w krakowskim TPSP (1924) oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie (1934).

W latach 1935-1938 prawdopodobnie należał do Grupy Plastyków Pomorskich. W Bydgoszczy artysta wystawiał dwukrotnie podczas kolejnych edycji *Salonu Bydgoskiego*. Na I *Salonie* (1936) zaprezentował pięć akwareli: *Portret córki*, *Kwiaty* (akwarela i pastel), *Przedmieście*, *Jesienny wieczór* i *Plaża*, a Henryk Kuminek ocenił, że artysta „Daleki od nowinkarstwa, trzyma się tradycyjnych form, w których ma dużo do powiedzenia”³⁸⁰. Za najlepszy obraz uważał *Kwiaty*, wykonane techniką mieszaną. W innej recenzji zauważono pojawienie się malarza po raz pierwszy na wystawie środowiskowej, pisząc, że to „zdolny bez wątplenia akwarelista”³⁸¹. Za udział w tej wystawie artysta otrzymał wyróżnienie³⁸². Podczas II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937) twórca wystawił pięć prac wykonanych w technice mieszanej – akwareli z temperą: *Dzielnica Szwedkowo*, *Warzywnik*, *Cmentarzyk przy ul. Jesionowej*, *Domki przy ul. Kujawskiej* i *Fala przy brzegu*, a w recenzji tej wystawy określono malarza jako doświadczonego pejzażystę, „nie błąkający się w poszukiwaniach, lecz świadom swych zamierzeń”³⁸³. Jeden z obrazów – *Warzywnik* zdaniem autora wyróżniał się on oryginalnością i „niecodziennością”. W 1938 roku Czechowski znalazł się w gronie założycieli Związku Zawodowego Artystów Plastyków „Bydgost”, a na wystawie związkowej zaprezentował obrazy, tak ocenione przez Agrypinę Basińską: „Z prac L. Czechowskiego wybijają się *Powrót z polowu ryb* (akwarela), *Zima* bardzo nastrojowa i *Chłopczyk*. Obrazy jego cechuje wyraźne opracowanie tematu”³⁸⁴.

Czechowski doceniany był w środowisku o czym świadczą słowa: „W życiu plastyków bydgoskich brał czynny udział i zdobył sobie powszechne uznanie jako życzliwy kolega i dojrzały, wartościowy artysta-malarz”³⁸⁵. Zaprezentowane na *Salonach*

Bydgoskich dzieła prawdopodobnie powstały w Bydgoszczy, o czym świadczy tematyka, a przede wszystkim trzy miejskie widoki Bydgoszczy i pejzaże – prawdopodobnie nadmorskie, do uniwersalnych tematów należą kwiaty i portret córki. Zachowana spuścizna artysty jest niewielka i rozproszona w różnych zbiorach, związana z wcześniejszym okresem twórczości³⁸⁶. W zbiorach Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy znajdowało się sześć rysunków stanowiących cykl *Budownictwo wojenne żołnierzy 4 p.* oraz akwarela *Martwa natura z zegarem*, wszystkie prace uległy zniszczeniu podczas działań wojennych.

Na uboczu „oficjalnego” nurtu życia artystycznego działał kolejny z bydgoskich malarzy – Władysław Zacholski (il. 113), znany przede wszystkim jako wykonawca polichromii kościelnych³⁸⁷ (il. 114). Edukację artystyczną rozpoczął w Szkole Rysunku i Malarstwa w Gnieźnie (1902-1904), a naukę kontynuował w Poznaniu pod kierunkiem Wiktora Gosienieckiego i Henryka Nostitz-Jackowskiego (ok. 1909-1914). W latach 1914-1915 podjął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Berlinie³⁸⁸.

W 1921 roku Zacholski przeprowadził się z rodzinnej miejscowości do Bydgoszczy, gdzie prowadził własną pracownię malarską, zajmując się „malarstwem kościelnym i dekoracyjnym”³⁸⁹. W okresie międzywojennym realizował przede wszystkim prace z zakresu malarstwa ściennego w kościołach regionu kujawsko-pomorskiego. Wykonywał także liczne prace konserwatorskie np. przy polichromiach zabytkowych wnętrz. W mniejszym stopniu malował obrazy sztalugowe. Nie należał do związków i ugrupowań artystycznych, nie uczestniczył w wystawach środowiskowych.

W latach 1922-1925, prawdopodobnie współpracował z firmą „Polichromia” Henryka Nostitz-Jackowskiego, wykonując prace w bydgoskich kościołach – polichromie i obrazy dla kościoła Klarysek, witraże i polichromie dla kościoła Farnego, witraże w kaplicy szpitalnej Matki Boskiej Nieustającej Pomocy³⁹⁰. Niewiele wiadomo o realizacjach malarskich Zacholskiego w kościołach regionu Pomorza, Wielkopolski i Kujaw. Zachowało się jedynie kilka przekazów. W 1926 roku podczas generalnego remontu barokowego kościoła pw. św. Jakuba Apostoła w Niechanowie (pow. Gniezno) „prace restauracyjne prowadził artysta malarz Władysław Zacholski z Bydgoszczy”³⁹¹. W latach 1929-1930 Zacholski wykonał polichromie i witraże (?) w kościele farnym w Kościerzynie, o czym informował „Dziennik Bydgoski”: „Malowanie powierzono artyście-malarzowi p. Zacholskiemu z Bydgoszczy. Zamierza się również umieścić nowe witraże w prezbiterium”³⁹². Polichromia została ukończona jesienią 1930 roku, o czym informowała kolejna wzmianka: „Wnętrze kościoła za sprawą duszpasterza parafii

ks. Krysińskiego przedstawia się bardzo okazale i budzi ogólny zachwyt. Twórcą tej pięknej polichromii jest znany malarz kościelny bydgoszczanin Władysław Zacholski. X. Biskup, sufragan Dominik z Pelplina dokonał aktu konsekracji kościoła farnego w Kościerzynie³⁹³.

Zacholski w okresie międzywojennym w dziedzinie malarstwa sztalugowego podejmował tematykę pejzażową, jednym z często powtarzanych motywów były przedstawienia kwiatów. Posługiwał się techniką olejną, gwaszem i temperą, stosując techniki mieszane. Prace z tego czasu cechuje płaszczyznowe traktowanie motywu oraz zawężenie kolorystyki.

Spuścizna artystyczna Zacholskiego z okresu dwudziestolecia międzywojennego w dziedzinie malarskich realizacji ściennych nie została do końca rozpoznana. Dorobek artysty uległ rozproszeniu po jego śmierci. Zachowały się pojedyncze obrazy sztalugowe w zbiorach rodziny i prywatnych: obraz olejny na płótnie *Maki w wazonie* (il. 115) oraz dwa niewielkie pejzaże w technice gwaszu i tempery, zatytułowane *Pejzaż podmiejski – miasteczko* i *Pejzaż z jeziorem*³⁹⁴. W okresie powojennym artysta w dalszym ciągu uprawiał malarstwo ścienne, wykonując prace malarskie i pozłotnicze w kościołach, jednak więcej uwagi poświęcał malarstwu sztalugowemu, uczestnicząc w licznych wystawach środowiskowych³⁹⁵.

5. Młodsze pokolenie malarzy bydgoskich – druga migracja lat trzydziestych i debiuty

Kolejną, dość spójną grupę malarzy tworzy młodsze pokolenie „malarzy bydgoskich”, w większości absolwentów krakowskiej i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, debiutujących w latach trzydziestych, wnoszących nowe wartości do miejscowego środowiska artystycznego. Większość z tych twórców to artyści napływowi, dlatego też można ich określić drugą falą migracji. Do grupy tej należą – Tadeusz Mokrzycki, Marian Turwid, Władysław Frydrych, a także Zenon Rafiński, których łączy fakt, że związali się z miastem na stałe, działając jeszcze po II wojnie światowej. Do tego kręgu, ze względów pokoleniowych, przypisać należy kilku twórców, którzy przebywali w Bydgoszczy przez pewien czas – Antoni Suchanek, Jan Hawryłkiewicz i Stefan Kiersnowski, a także malarzy bez wykształcenia akademickiego – Zygmunt Myszkorowski i Marian Kujawa.

Tadeusz Mokrzycki w 1921 roku zamieszkał w Bydgoszczy, gdzie wstąpił do Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego, ucząc się pod kierunkiem Antoniego

S. Procajłowicza, Leona Dołżyckiego, Bronisława Bartla i Karola Mondrala³⁹⁶. Osiągał bardzo dobre wyniki w zakresie malarstwa, rysunku, formy artystycznej i anatomii. W roku szkolnym 1923/1924 był uczniem kursu graficznego w Państwowej Szkole Przemysłowej. Edukację kontynuował w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku w Krakowie (1925), prowadzonej przez Jerzego Fedkowicza, a następnie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1926-1932), gdzie uczył się pod kierunkiem Władysława Jarockiego, Ksawerego Dunikowskiego, Ignacego Pieńkowskiego i Karola Frycza³⁹⁷ (il. 116). Z czasu studiów pochodzi *Akt siedzącej kobiety* (1927) (il. 117).

W 1932 roku Mokrzycki powrócił do Bydgoszczy, działając w Związku Plastyków Pomorskich, a następnie w Grupie Plastyków Pomorskich, należał także do Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1935). Pierwszym wystąpieniem malarza był udział w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1933), który skomentował Jan Mroziński: „Mokrzycki wystawia nasycone kolorem martwą naturę, główkę i studjum aktu”³⁹⁸. Zestaw obrazów o zróżnicowanej technice, zaprezentował na *Wystawie obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich* (1933), gdzie obok dominujących prac olejnych pojawiły się akwarele i pastel³⁹⁹. Zespół *Pejzaży I – VIII* dopełniała *Główka góralki* i *Martwa natura*. Akwarelowe krajobrazy Mokrzyckiego dostrzegł Henryk Kuminek pisząc: „Jeśli chodzi o dynamikę rozwojową, na pierwszy plan wybija się bezsprzecznie T. Mokrzycki. Postępy robi ogromne”⁴⁰⁰. Wyróżnił przy tym akwarele oraz olejną *Główkę góralki*. Akwarele o tematyce bydgoskiej dominowały podczas kolejnej wystawy Grupy Plastyków Pomorskich (1934), na której Mokrzycki zaprezentował: *Widok na Farę*, *Starą Bydgoszcz I – II*, *Fragment ze służą* i *Nowy kanał*, a także akwarelowy *Motyw z Krakowa* i dwie wersje *Pejzaż I – II* (akwarela i pastel)⁴⁰¹. Recenzenci zauważyli charakterystyczne już wtedy obrazy pisząc: „Mokrzycki – akwarelista. Bardzo subtelny w zestawieniach barwnych operuje z góry określoną gamą. (...) Ma się wrażenie, że akwarele jego są jeszcze mokre, jeszcze nie wyschły, co stanowi wielką zaletę”⁴⁰². Kuminek dodał, że artysta „demonstruje prawdziwą i wysoką kulturę malarską. Dyskretnie operuje środkami malarskimi i uzyskuje doskonałe rezultaty. Jego akwarele, to pozycja bardzo wartościowa”⁴⁰³.

Dominującą na pierwszych bydgoskich wystawach tematykę pejzażową i miejskie widoki artysta wzbogacił malarstwem portretowym i rodzajowym na *Wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936), przedstawiając obrazy olejne:

Muzykanci (il. 118), *Portret p. S.* oraz *Pejzaże I – II*⁴⁰⁴. Teodor Brandowski napisał: „Mokrzycki ma tylko jeden pejzaż względnie dobry. Oleje rodzajowe nieszczęśliwe”⁴⁰⁵. Mokrzycki znalazł się w gronie twórców uczestniczących w ekspozycji *Artyści bydgoscy* w warszawskiej Zachęcie (1936), wystawiając ponownie *Muzykantów ulicznych* oraz obrazy o tematyce pejzażowej, każdy wykonany w innej technice: *Pejzaż* (olej), *Pejzaż z Kazimierza nad Wisłą* (akwarela) i *Studium pejzażowe* (pastel)⁴⁰⁶. Do widoków bydgoskich nawiązał w kompozycji *Fragment z Bydgoszczy*, namalowanej w technice mieszanej tempery z olejem.

Artysta uczestniczył w trzech kolejnych *Salonach Bydgoskich*, na których wystawiał, podobnie jak wcześniej, obrazy o tematyce pejzażowej, widoki Bydgoszczy oraz przedstawienia kwiatów. Większość tych obrazów powstała w technice olejnej, rzadziej pojawiała się akwarela i pastel. Na I *Salonie* (1936) zaprezentował obrazy olejne: *Bydgoszcz – Nad Brdą*, *Szkuta*, *Pejzaż*, *Kwiaty* oraz pastel *Bydgoszcz – nad kanałem*⁴⁰⁷. Artysta znalazł się wówczas w grupie twórców uhonorowanych nagrodami, a Kuminek ponownie podkreślił wartościowe pejzaże, zaznaczając, że malarz „czuje pejzaż i umie go oddać prostymi, a niezawodnymi środkami”⁴⁰⁸. Na II i III *Salonie* wyróżniały się zespoły obrazów z podróży Mokrzyckiego do Norwegii. Interesujące prace olejne przedstawił na II wystawie (1937): *Przystań w Haugesund (Norwegia)*, *Krajobraz norweski*, *Studium morza* oraz akwarele: *Szyper (studium)* i *Krajobraz norweski*⁴⁰⁹. Kuminek podkreślając nastrój obrazów osiągnięty prostymi środkami zauważył, że „Mokrzyckiemu pejzaż norweski widać szczególnie odpowiada”⁴¹⁰. Jedną z dwóch nagród z zakresu malarstwa, przyznaną przez Zarząd Miejski (obok Franciszka Gajewskiego), otrzymał Mokrzycki za obraz *Morze*, znany z reprodukcji. Na ostatnim z *Salonów Bydgoskich* (1938) malarz ponownie zaprezentował obrazy olejne: *Pejzaż*, *Pejzaż norweski I – II* i *Studium kwiatów*⁴¹¹. Andrzej Kłyszynski w odniesieniu do malarstwa Mokrzyckiego zaakcentował: „Bardzo zajmujące są jego notatki malarskie z Norwegii”⁴¹². Krajobrazy norweskie malarza zostały uhonorowane nagrodę dyrektora Mariana Działkiewicza z bydgoskiej „Alfy”. Z tym kręgiem tematycznym związany jest *Szyper norweski* (1937, olej), przybliżający tematykę portretową i podobnie jak *Muzykanci* wpisujący się w nurt „nowej rzeczowości”⁴¹³.

W malarstwie Mokrzyckiego z lat trzydziestych XX wieku dominowała tematyka pejzażowa i widoki miast, w mniejszym stopniu artysta interesował się scenami figuralnymi i portretem oraz martwą naturą i przedstawieniami kwiatów. Z lat dwudziestych pochodzi znany tylko z reprodukcji *Akt siedzącej kobiety*. Malarz stosował

różnorodne techniki malarskie, wśród których dominował olej, czasami łączony z temperą, posługiwał się także akwarelą, rzadziej pastelem. W zakresie formalnym część prac, a zwłaszcza pejzaże, wpisuje się w nurt malarstwa inspirowanego postimpresjonizmem. W pejzażach artysta wypracował swoistą stylistykę opartą na miękkim rysunku i delikatnych barwach, oddających nastrój miejsca i chwili oraz odczucia i refleksje twórcy. Wśród dominujących pejzaży, nowatorską kubizującą formą i intrygującą kompozycją zaskakują *Muzykanci uliczni* oraz portrety norweskich szyprów (niezachowane).

Spuścizna artystyczna Mokrzyckiego, związana z okresem międzywojennym jest bardzo skromna. Tworzy ją zaledwie kilka obrazów ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy; są to dwa obrazy portretowe *Głowa góralki* (1930) i *Portret Teodora Świerczyńskiego* (1934) (il. 119), bydgoskiego kolekcjonera oraz dwa krajobrazy – *Pejzaż* (1935) i *Pejzaż mglisty* (1936)⁴¹⁴ (il. 120). W kolekcji bydgoskiego Muzeum mieści się zespół dwudziestu dziewięciu prac, zrealizowanych w latach 1940-1980⁴¹⁵. W zbiorach Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu znajduje się jeden z najlepszych, znanych obrazów artysty *Muzykanci uliczni* (1935)⁴¹⁶. Przykładem podejmowania przez malarza prac projektowych jest projekt witraża dla Komunalnej Kasy Oszczędności w Bydgoszczy (po 1932) (il. 121).

Wszechstronną działalnością i aktywnością organizacyjną w zakresie kultury wyróżniał się Marian Turwid (il. 122), który w Bydgoszczy osiedlił się w 1931 roku⁴¹⁷. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i Rzeźby (1926-1930), w pracowniach Władysława Jarockiego, Teodora Axentowicza, Fryderyka Pautscha i Xawerego Dunikowskiego⁴¹⁸. W Bydgoszczy podjął pracę nauczyciela rysunku w Miejskim Katolickim Gimnazjum Żeńskim. Obok działalności pedagogicznej uczestniczył w życiu artystycznym Bydgoszczy i Wielkopolski, kontynuując wcześniejszą twórczość plastyczną i literacką⁴¹⁹. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (1932) i Grupy Plastyków Pomorskich (1932), w której od 1934 roku pełnił funkcję prezesa, a następnie był członkiem Grupy Plastyków Bydgoskich (1936), aktywnie uczestniczył w działalności Rady Artystyczno-Kulturalnej (1934). Z perspektywy czasu należy stwierdzić, że był niezastąpionym, chociaż nie do końca obiektywnym recenzentem wydarzeń artystycznych nie tylko w Bydgoszczy, ale w szeroko pojętym regionie Kujaw, Wielkopolski i Pomorza.

Pierwszym artystycznym wystąpieniem Turwida w dziedzinie plastyki była wystawa w rodzinnej Wrześni (1927), na której zaprezentował portrety znanych

w mieście osobistości, pejzaże i widoki, tematy kontynuowane w malarstwie „okresu bydgoskiego”. Najwcześniejsze, zachowane obrazy Turwida pochodzą z lat dwudziestych, są to: *Portret Anieli Münchberżanki* (1926) (il. 123), *Portret matki, Fara wrzeńska* i *Bezrobotny* (1929)⁴²⁰. Każdy z nich utrzymany jest w odmiennej konwencji stylistycznej, ujawniając fazę poszukiwań, a jednocześnie wskazując już pewne cechy typowe dla późniejszego etapu twórczości – ujęcia psychologiczne w portretach, swobodną interpretację motywów architektonicznych i znaczną dozę narracji w scenach rodzajowych. Wyróżnia je subiektywnie pojmowany realizm i umiejętność budowania klimatu.

Debiutem Turwida w Bydgoszczy była *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich* (1932), na której eksponował obrazy olejne: *Madonna*, *Bezrobotny*, *Portret p. dr. P.* [Jan Piechocki] i *Portret p. Z. N.* [Zofia Nowicka]⁴²¹. Szczególnym zainteresowaniem recenzentów cieszył się tryptyk *Królowa Panińska (Madonna Panińska)*, przeznaczony do kaplicy Miejskiego Katolickiego Gimnazjum Żeńskiego (zniszczony podczas okupacji). Charakterystykę wystawianych prac przedstawił ks. Bronisław Müller, podkreślając ich wysokie walory artystyczne i ich nieprzemijającą wartość. Najwięcej uwagi poświęcił *Madonnie Panińskiej*, zaznaczając, że malarstwo religijne stanowi jedną z najtrudniejszych dyscyplin. Oceniał, że artysta w sposób nowatorski wywiązał się z zadania dokonując unifikacji klasycznych, obciążonych tradycją norm malarstwa religijnego z nowoczesną modernistyczną koncepcją – „ubierając Matkę Boską w suknię skrojoną według najnowszych paryskich żurnali”⁴²². Zauważył także logiczne przeprowadzenie tematu przez trzy części tryptyku oraz konsekwencję w budowaniu faktury oraz „znakomite” portrety gimnazjalistek, towarzyszących Madonnie. Dobrostański o tryptyku napisał: „odznacza się świetną kompozycją i oryginalnym ujęciem postaci przedstawiających Madonnę i adorujące Ją uczennice. W samym temacie artysta uniknął szczęśliwie łatwych banalności, albowiem wprowadził ludzi żywych, dzisiejszych, a nie pomadkowe figury nieuniknione niemal w tej kategorii ikonografii”⁴²³. Z perspektywy czasu należy dodać, że koncepcja uaktualniania sceny wprowadzeniem współczesnych osób, czy też ubiorów, nie była nowatorska, a Turwid poznał ją w pracowni Sichulskiego, który sylwetki świętych często przedstawiał w strojach ludowych. Dobrostański zwrócił uwagę na walory pozostałych obrazów: „*Bezrobotny*, który uderza niepospolitą fakturą, metalicznym kolorytem i poprawnością rysunku, oraz dwa portrety, w których dominującym walorem jest przeprowadzenie zagadnienia światła”⁴²⁴. Do niewielkiej grupy obrazów rodzajowych, obok *Bezrobotnego*, zaliczyć

należy rozbudowaną, narracyjną kompozycję *Na posterunku* (1930). Wykonane zapewne na zamówienie malowidło wyróżnia się na tle twórczości Turwida z lat trzydziestych alegoryczną wymową i patriotycznym przesłaniem⁴²⁵. Obrazy te jednocześnie świadczą, że artysta szybko zarzucił wątek rodzajowości w swym malarstwie.

Pojawienie się młodego, debiutującego malarza zauważyli krytycy wystawy Grupy Plastyków Pomorskich w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1933), m.in. Witold Dalbor, który napisał: „Z wystawiających malarzy wyróżnia się dodatkowo Marian Turwid. Opanowana forma i umiejętność kompozycji charakteryzują go jako artystę o dużych możliwościach malarskich”⁴²⁶. Na kolejnych pokazach Grupy Turwid często prezentował portrety. Na *Wystawie obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich* (1933) przedstawił *Portret p. dyr. W. R.* [Wanda Rolbieska] oraz *Portret p. S. Sz.* [Stefania Szerwentke]⁴²⁷ (il. 124). Kuminek napisał wówczas: „Dwa portrety M. Turwida potwierdzają powszechną już opinię o rzeczywistym i wyraźnie zarysowanym jego talencie”⁴²⁸. Na drugiej z tych wystaw (1934) zaprezentował *Portret p. mjr. K. P.* [Kazimierz Południowski] i *Portret p. Olgi Hallerowej* w technice olejnej, a Kuminek ocenił osiągnięcia malarza słowami: „Dwa portrety M. Turwida pozwalają stwierdzić całkowitą dojrzałość malarską artysty. Pod względem wartości formalnych lepszy może portret p. Olgi Hallerowej [1931]. Portret p. mjra Południowskiego, inny, jeżeli chodzi o podejście malarskie, ale ciekawy, pełen wyrazu i siły”⁴²⁹. Kolejny z recenzentów także zaakcentował odmienność portretów: „Są to dwa płótna tak różne w swych walorach, iż wierzyć się nie chce, że ten sam malarz je tworzył. O ile w portrecie kobiecym jest poprawny w rysunku i kolorze, o tyle w męskim jest słaby”⁴³⁰. Wymieniony zespół portretów, zachowanych lub znanych z reprodukcji pozwala ocenić malarstwo portretowe Turwida z lat trzydziestych⁴³¹. Wspomniane wizerunki Olgi Hallerowej, Wandy Rolbieskiej i wczesny *Portret Józefa Hallera* (praca dyplomowa) należą do reprezentacyjnych portretów osobistości, w których Turwid stosuje podobny schemat kompozycyjny, mający na celu nasilenie ekspresji, a sylwetki osadza w neutralnej przestrzeni⁴³². Pozycję społeczną portretowanych określa sposób ujęcia postaci oraz ubiór, a realistyczne, pogłębione studium psychologiczne twarzy oddaje cechy osobowości modeli. Tym samym malarz nawiązuje do wielowiekowej tradycji portretu oficjalnego, popularnej także w dwudziestoleciu międzywojennym, obecnej m.in. w portretach jego nauczyciela Pautscha. Portrety Południowskiego i Stefanii Szerwentke, obok kilku innych znanych prac, m.in. *Portret dr. Jana Piechockiego* (1932) (il. 125), *Portret kobiety* (1934?) (il. 126) i *Autoportret*

(ok. 1935)⁴³³, należą do drugiego nurtu portretowego, w którym sytuują się wizerunki osób bliskich – rodziny i przyjaciół. Nie są to portrety oficjalne, mające jednak uwiecznić charakter portretowanych, a w odniesieniu do kobiet – urodę i wdzięk modelek. Cechuje je wyrafinowana paleta barwna, często oparta na kontraście i swoboda w budowaniu malarskiej faktury. Zróżnicowana tematyka pojawiła się podczas II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937), na której malarz zaprezentował pięć obrazów olejnych: *Portret pułkownika Korkozowicza* (wł. 61 P. P.), *W ogrodzie*, *Kwiaty*, *Targ we Wrześni* i *Kościółek w Silnie na Pomorzu*⁴³⁴.

Porównując wykaz „ważniejszych prac plastycznych” z obrazami prezentowanymi na wystawach, należy stwierdzić, że artysta malował i wystawiał niewiele⁴³⁵. Od 1929 roku do wybuchu II wojny światowej zrealizował 32 obrazy. W zespole obrazów olejnych dominowały portrety (18), w tym jeden autoportret, nieliczne sceny rodzajowe (5), widoki architektoniczne (4), pejzaże (1), kwiaty (2) i sceny sakralne (2). Malarstwo portretowe, obok wspomnianych już prac, uzupełniają liczne wizerunki osób bliskich, np. *Portret p. Z. N.* (lub *Portret narzeczonej*, wł. prywatna), *Portret bratowej Stefanii Kaczmarkowej* (1935, zaginiony) oraz przyjaciół związanych z kulturą i artystów, np. *Portret księdza Bronisława Müllera* (1932, wł. prywatna), *Portret redaktora Andrzeja Prączyńskiego* (1932, wł. prywatna), *Portret Konrada Fiedlera* i *Portret Teodora Gajewskiego* (oba zaginione). Mniej liczną grupę stanowią pejzaże i widoki, np. *Zapomniany kościółek*, (1930), *Snopki zboża* (1930), *Kościółek w Silnie* (1936, niezachowany), *W ogrodzie*, *Malwy w Chałupach* i *Fara we Wrześni* (1937, niezachowany). Tytuły mogłyby sugerować, że artysta szczególnie upodobał sobie przedstawienia zabytków sakralnych, tymczasem to nie sama forma architektoniczna inspirowała twórcę, a wspomnienia i zaduma nad miejscem, np. nad „zapomnianym” kościołem św. Krzyża na Lipówce, któremu poświęcił jeden ze swoich wierszy. Dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych w kręgu zainteresowań artysty pojawiły się przedstawienia kwiatów, tak częste w powojennej twórczości malarza, reprezentowane przez niezachowane *Róże* (1936) i *Malwy w ogrodzie* (1937).

W odniesieniu do przedstawionych prac wyjątkowymi dziełami Turwida są obrazy o tematyce sakralnej, zrealizowane na zamówienie i przeznaczone do określonych wnętrz. Drugim obrazem, obok wspomnianego tryptyku *Madonna Panińska*, był *Święty Jerzy* (1938) (il. 127), namalowany do ołtarza głównego bydgoskiego kościoła pw. Św. Jerzego (obecnie pw. Najświętszej Maryi Panny Królowej Pokoju). Turwid zrezygnował z tradycyjnego ujęcia ikonograficznego ukazując świętego stojącego dumnie

– jak bohatera, trzymającego włócznię i konia, z pokonanym smokiem u stóp. W ten krąg tematyczny wpisuje się projekt witrażu *Chrystus błogosławiący miastu i dzieciom wrzesińskim* (1934-1935), przeznaczonego dla fary we Wrześni

Twórczość Turwida w latach trzydziestych stanowiła etap poszukiwania własnej drogi, indywidualnej formy artystycznej wypowiedzi w zakresie stylu i malarskiego warsztatu, inspirowanej doświadczeniami impresjonistów, postimpresjonistów, a w pewnym stopniu także ekspresjonistów, przefiltrowanej indywidualnymi emocjami. Walory jego malarstwa odzwierciedlają powstające wówczas portrety i pejzaże, o bogatej „malarskiej” materii.

Spuścizna artystyczna Turwida z okresu międzywojennego jest skromna. Znaczna część obrazów i rysunków zaginęła lub uległa zniszczeniu podczas okupacji, pozostałe uległy rozproszeniu. W kolekcji Muzeum Miejskiego znajdował się *Portret Olgi Hallerowej*, zniszczony podczas działań wojennych w 1945 roku. Pojedyncze prace malarskie mieszczą się w kolekcjach prywatnych, np. u osób portretowanych⁴³⁶. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się cztery obrazy – *Portret Anieli Münchberżanki* (1926), *Portret dra Jana Piechockiego* (1932), *Portret kobiety* (1934?) i *Autoportret* (ok. 1935)⁴³⁷. Znaczna część spuścizny po śmierci artysty została przekazana do zbiorów Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. dr. Witolda Bełzy w Bydgoszczy oraz do Muzeum Regionalnego im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni.

Władysław Frydrych (il. 128), obok Mokrzyckiego i Turwida, był kolejnym twórcą, który w pierwszej połowie lat trzydziestych włączył się w kształtowanie bydgoskiego środowiska artystycznego⁴³⁸. Po uzyskaniu wykształcenia pedagogicznego (Państwowe Seminarium Nauczycielskie w Tarnowie i Państwowy Wyższy Kurs Nauczycielski w Warszawie) podjął studia artystyczne w warszawskich uczelniach – Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych w klasie Wacława Borowskiego i Władysława Skoczylasa, w Państwowym Instytucie Rysunków i Robót Ręcznych (1927-1929), a następnie w Prywatnym Instytucie Sztuk Plastycznych Stanisława Rzeckiego⁴³⁹. Pracował jako nauczyciel rysunku w seminariach nauczycielskich w Koźminie Wielkopolskim i Wolsztynie, skąd w 1934 roku przeniósł się do Bydgoszczy. Kontynuował tutaj pracę pedagogiczną w Państwowym Seminarium Nauczycielskim Męskim, a następnie w Państwowym Gimnazjum i Liceum im. Józefa Piłsudskiego (od 1938). Frydrych był członkiem Grupy Plastyków Bydgoskich (od 1936),

należał do grona założycieli Związku Zawodowych Plastyków „Bydgoszcz” (1938), uczestnicząc w licznych wystawach środowiskowych w latach 1936-1938.

Na *Wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich* (1936) artysta zaprezentował trzydzieści trzy obrazy, z których piętnaście namalowanych zostało w technice olejnej, często przy użyciu szpachli, a osiemnaście w technice akwarelowej, niektóre przy wykorzystaniu gąbki. Dominowały pejzaże i widoki architektoniczne z różnych regionów Polski, obok których pojawiły się dwie martwe natury. Tematykę bydgoską reprezentowały obrazy: *Wenecja bydgoska*, *Bydgoszcz-Przyrzecze* i *Nad starym kanałem*, okolice Pińska przedstawiał m.in. *Fragment z Pińska*, widoki Wielkopolski ukazywały np.: *Miasteczko w Wielkopolsce*, *Podwórko – Wielkopolska* i *Chatki na wzgórzu – Wielkopolska*, Podkarpacie reprezentowały ujęcia: *Kościółek na Podkarpaciu*, *Chata góralska w Ossówce* i *Kapliczka w Ossówce*, pejzaż Polesia przedstawiały m.in.: *Mokradło – Polesie* i *Szałas rybacki – Polesie*, pejzaż Wołynia obrazowały: *Zasłucze – Wołyń*, *Nad Smeredynką – Wołyń* i *Drzewa nad rzeką – Wołyń*⁴⁴⁰. Prawdopodobnie artysta zaprezentował także grafiki, nie wymienione w katalogu wystawy.

Debiut wystawienniczy Frydrycha w Bydgoszczy zyskał bardzo dobre recenzje krytyki, Henryk Kuminek entuzjastycznie ocenił: „Prawdziwą rewelacją i ośrodkiem wystawy jest Władysław Frydrych”⁴⁴¹. Szczególnie podkreślił rzetelne umiejętności warsztatu malarskiego, stanowiącego podstawy do dalszego rozwoju i poszukiwań w zakresie zagadnień formalnych i technologicznych, o których świadczy faktura i kolorystyka jego obrazów. Podkreślił, że artysta szuka nowych rozwiązań i najczęściej je znajduje. Przywołując wykształcenie malarza stwierdził, że „Akademia warszawska dała mu solidne podstawy malarskie, nie zdołała mu jednak narzucić żadnego szablonu. Pewnie, że na upartego możnaby się doszukać jakichś wpływów, ale takie szukanie byłoby tylko pustą zabawą. Frydrych ma zbyt dużo sam do powiedzenia, aby mógł słuchać obcych podszeptów. Intuicja artysty dyktuje mu najlepszą, bo własną drogę”⁴⁴². Recenzent zaakcentował interesujące rozwiązania w obrębie techniki akwarelowej, dodając, że „Niezwykła czystość i subtelność koloru daje silne i przekonujące efekty”, przy czym kolor i faktura nie zdominowały walorów rysunkowych, a rysunek pozostał „jasny i wyraźny”. Kuminek skupił się ponadto na pejzażu Frydrycha, zauważając, że malarz „Rozumie pejzaż i dlatego nie znosi łatwizn kompozycyjnych. Świadczą o tem jego nawskroś oryginalnie potraktowane motywy poleskie i wołyńskie”. Docenił także tematykę bydgoską, pisząc: „Na Bydgoszcz potrafił spojrzeć zupełnie inaczej, niż dotąd to robiono. I dlatego wydobył z niej całkowicie nowy wyraz plastyczny”.

Frydrych dwukrotnie uczestniczył w wystawach środowiska, zorganizowanych poza Bydgoszczą. Na ekspozycji *Artyści bydgoscy* (1936) w warszawskiej Zachęcie artysta przedstawił dziewięć obrazów. Podobnie jak na wystawie bydgoskiej pojawiły się pejzaże i widoki architektoniczne z różnych rejonów Polski, m.in. z Wołynia i Bydgoszczy, wśród których dominowały akwarele⁴⁴³. Wystawa *Sztuka – kwiaty – wnętrza* (1937) przygotowana przez Ogólnopolski Salon Sztuki w Poznaniu, stała się okazją do prezentacji trzech obrazów: *Kościółek w Ćwiklicach Śląskich*, *Kościółek w Połomie Śląskiej* i *Fragment z Krzyszkowic* (technika nie jest znana)⁴⁴⁴.

Frydrych uczestniczył w trzech edycjach *Salonu Bydgoskiego*, a wystawiane w ciągu kilku lat obrazy świadczą o zmianach formalnych i rozszerzeniu malarskiego warsztatu. Na I *Salonie* (1936) przedstawił pięć akwareli: *Bydgoszcz – Fara*, *Bydgoszcz – Stare domy*, *Fragment z Krzyszkowic*, *Kościółek w Przyszowicach – Śląsk* oraz *Kościółek w Ćwiklicach – Śląsk*⁴⁴⁵. Frydrych znalazł się wówczas w gronie czterech nagrodzonych artystów. Kuminek oceniając malarstwo artysty stwierdził: „Najbardziej konsekwentnym w realizowaniu założeń artystycznych wydaje się być W. Frydrych”⁴⁴⁶. Podkreślił, że jego malarstwo pozbawione jest „efekciarstwa”, pomimo że „osiąga świetne, porywające efekty. Frydrych wie czego chce, panuje nad paletą, komponuje niezawodnie. Jego dwa kościółki śląskie są akwarelami, pod każdym względem doskonałymi”. Pastele, obok dotychczas dominującej akwareli, pojawiły się podczas II *Salonu Bydgoskiego* (1937), na którym artysta zaprezentował pięć prac, w technice akwareli: *Morskie Oko*, *Zeschnięte świerki* i *Kościelec nad Gąsienicowym* oraz pastele: *Czarny Staw* i *Mnich*⁴⁴⁷. Niezidentyfikowany recenzent – (sk) określił Frydrycha jako pracowitego i dobrego akwarelistę, zauważając pastele: „Przyznać mu trzeba, że *Mnich* i *Czarny Staw* udały się znakomicie”⁴⁴⁸.

Akwarelowe i pastelowe pejzaże górskie, prezentowane na III *Salonie Bydgoskim* (1938), stały się tematem dość kontrowersyjnych opinii krytyki. Do akwarelowych widoków należały: *Cerkiewka w Tatarowie* i *Wioska pod Krakowem*, w pastelu artysta wykonał: *Giewont od Kościelisk*, *Dolina Chochołowska* i *Morskie Oko*⁴⁴⁹. Kłuszyński scharakteryzował ówczesną twórczość malarza słowami: „W. Frydrych przed dwoma jeszcze laty pracował tylko akwarelą. Obrazy jego były wtedy bezduszne i często bardzo surowe. Malarz pojechał w góry i zmienił akwarelę na pastelę. Odnalazł siebie w tej technice. Jego pastelowe obrazy są dziś bez porównania lepsze od akwarelowych, są subtelniejsze w kolorze, cieplejsze, miłsze”⁴⁵⁰. Natomiast Kuminek stwierdził: „W. Frydrych w akwareli stoi w miejscu. Obawiam się czy skłonność do deformowania

kształtów nie staje się u niego manierą. Za to jego pastele tatrzańskie należą do najwyższych pozycji na wystawie”⁴⁵¹.

Na inowrocławskiej wystawie „Bydgoszcz” (1938) malarz zaprezentował akwarele i olej, tak ocenione przez Agrypinę Basińską: „Oryginalnością śmiałej techniki akwarelowej wyróżniają się prace prof. Frydrycha *Zaschle świerki, Topole, Kościół w Przyszewicach* (wystawiony w Paryżu na wystawie światowej w 1937 r.) oraz *Zapomniany cmentarz* (olej) utrzymany w tonach zimnych”⁴⁵².

Artysta posługiwał się techniką olejną, często przy użyciu szpachli, akwarelą i pastelem. W zakresie tematyki w jego twórczości można wyróżnić kilka dominujących grup – pejzaże, miejskie widoki architektoniczne i zabytkowe budowle z różnych regionów Polski (il. 129, 130), przede wszystkim z Wielkopolski, Wołynia, Polesia i Śląska np. *Fragment Pińska, Zapomniany cmentarz, Kościółek na Podkarpaciu, Cerkiewka w Kruzykach, Fragment z Międzyrzecza*. Pojawiała się także tematyka bydgoska, np. *Wenecja bydgoska, Bydgoszcz – Przyrzecze, Bydgoszcz – Fara*. Najmniej liczną grupę tematyczną stanowią martwe natury. Do najciekawszych i charakterystycznych obrazów należą akwarele odznaczające się ciekawą kompozycją, swoistą stylizacją i deformacją form, przygaszoną kolorystyką, malowane swobodnie zlewającymi się plamami barwnymi. W twórczości malarskiej Frydrycha na uwagę zasługuje nieszablonowe wykorzystanie technik, tak często akcentowane przez recenzentów, oryginalność kompozycji i szczególne uwarżliwienie na naturę. Frydrych zajmował się ponadto grafiką artystyczną.

Spuścizna artystyczna Frydrycha, związana z okresem międzywojennym, jest niewielka. Opuszczając przymusowo Bydgoszcz 1 września 1939 roku w pracowni pozostawił cały, dwudziestoletni dorobek artystyczny, w tym 80 obrazów olejnych i akwareli. W zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy znajdują się akwarele *Kościółek w Przyszewicach* (1936) oraz *Pejzaż górski* (przed 1939); kilka prac zachowało się w zbiorach prywatnych⁴⁵³. W kolekcji bydgoskiego Muzeum Miejskiego mieściły się trzy obrazy: *Mokradła – Polesie* (akwarela, 1935), *Fragment z Międzyrzecza* (olej, 1935) i *Mnich* (pastel), zniszczone podczas działań wojennych w 1945 roku. Prace z okresu międzywojennego kilkakrotnie pojawiły się na rynku sztuki, np. *Kościółek drewniany* (lata 30. XX w., olej) (il. 131) i *Wołyńskie miasteczko* (lata 30. XX w., akwarela)⁴⁵⁴. Te dwie prace w pełni oddają różnice formalne w malarstwie Frydrycha, akcentowane w recenzjach. Olejny kościółek ze sceną rodzajową (grupa rozmawiających kobiet) utrzymany został w konwencji

realistycznej, natomiast akwarelowe miasteczko jest silnie odrealnioną wizją, o charakterystycznych dla artysty deformacjach. Powojenną twórczość Frydrycha przybliżają obrazy ze zbiorów bydgoskiego muzeum⁴⁵⁵.

Kazimierz Zenon Rafiński edukację artystyczną rozpoczął w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku profesora Jerzego Fedkowicza w Krakowie (1926), a kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Teodora Axentowicza oraz w Paryżu u Józefa Pankiewicza⁴⁵⁶. Od 1928 roku studiował w warszawskiej ASP pod kierunkiem Felicjana Kowarskiego⁴⁵⁷. Po ukończeniu studiów mieszkał w Bydgoszczy, później osiedlając się na Śląsku. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), wystawiając cztery obrazy i pięć grafik. Zróżnicowaną tematykę odzwierciedlały obrazy olejne: *Pejzaż I – II*, *Portret* i akwarela *Martwa natura*⁴⁵⁸. Nieznany recenzent ocenił: „po raz pierwszy wystawia swe prace. Malarz o wielkiej kulturze malarskiej. Obrazy jego robią wrażenie starych płócien”⁴⁵⁹.

Prace malarskie Rafińskiego z okresu międzywojennego nie są znane. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się obrazy powstałe po 1945 roku, m.in. *Portret Teodora Świerczyńskiego* – przedwojennego kolekcjonera⁴⁶⁰ (il. 132). Powojenne portrety, akty, sceny rodzajowe, martwe natury i pejzaże świadczą o tradycjach koloryzmu, a indywidualnym rysem malarstwa Rafińskiego jest oszczędna stylizacja prowadząca się do geometryzacji form.

Twórcą obecnym w bydgoskim środowisku od połowy lat dwudziestych był Antoni Suchanek (il. 133), który w Bydgoszczy osiadł w 1924 roku, jednak w życie artystyczne włączył się dopiero w 1929 roku. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1917-1922), w pracowni Józefa Mehoffera i Teodora Axentowicza⁴⁶¹. Studia ukończył po I wojnie światowej, w której uczestniczył, a następnie odbył podróże artystyczne do Wiednia (1922) i Monachium. W 1924 roku przeprowadził się z Nowego Sącza do Bydgoszczy, gdzie podjął pracę na stanowisku kierownika artystycznego w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”. W tym czasie pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego miał przez dwa lata uzupełniać wykształcenie w zakresie grafiki. Należał do grona członków-założycieli Związku Plastyków Pomorskich, w którym pozostał także po wyjeździe do Warszawy w 1930 roku.

Z pobytem w Bydgoszczy związane były częste wyjazdy artysty nad morze, szczególnie do Orłowa i na Półwysep Helski, gdzie najchętniej przebywał w Jastarni i Juracie, wpływające na coraz głębsze zainteresowanie tematyką morską. Debiut artystyczny Suchanka stanowiła wystawa w Jastarni (1929), o czym poinformowała

bydgoska prasa: „Jeśli kto, to w pierwszym rzędzie współziomkowie powinni wiedzieć o działalności swego obywatela. Jakoż zdziwiłem się niezmiernie, że o p. Antonim Suchanku i jego lipcowej wystawie obrazów w Jastarni (w sali „Oazy”) bydgoska prasa dotychczas nie zamieściła wzmianki, podczas gdy poczytne pisma stołeczne z Warszawy, Poznania i Krakowa, dawno już podały recenzje jego prac, a nawet obficie załączyły ich fotografie. Wszak pan Suchanek to nasz bydgoski artysta malarz, znany szczególnie jako portrecista, tam zaś na Helu zabawił się w marynistę. Farbami na płótno przeszczepiał polskie morze ze wszelkimi jego urokami. (...) i wybrzeże, domostwa rybaków i brodatych Kaszubów, spokojne statki i kołyszące się łodzie. Prac tych sporo, gdyż około 60, a wśród nich zajmujące obrazy o wysokiej kulturze artystycznej i o znacznym polocie”⁴⁶².

Suchanek podczas pobytu w Bydgoszczy często malował poza miastem, wykonując prace na prywatne zlecenia, m.in. w Wielkopolsce o czym świadczy wzmianka prasowa: „W każdym razie powiat wągrowiecki już dawno się na nim [na malarzu] poznał, bo szereg dworów i plebanii w tym powiecie posiada kilkadziesiąt jego dzieł, między innymi p. Brzeziński w Podlesiu wielkie jego płótno nastroju pełne: modrzewiowy kościół w Podlesiu Kościelnym”⁴⁶³. Artysta uczestniczył w *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929), na którą zgłosił trzydzieści obrazów, z których aż 19 wybrano na ekspozycję ⁴⁶⁴. Były to: *Wilk morski*, *Wnętrze u pp. G.* (dwie wersje), *Martwa natura*, *Wnętrze u pp. S.*, *Studium portretowe*, *Portret męski*, *Zagroda*, *Port w Jastarni*, *Przy brzegu*, *Przed burzą*, *Domki na Helu*, *Świt*, *Zmrok*, *Motyw z portu na Helu*, *Kościół na Helu*, *Uliczka na Helu*, *Zagroda rybacka*, *Motyw po zachodzie*. Obrazy Suchanka zostały umieszczone w sali III, gdzie były prezentowane wspólnie z dziełami Mariana Mokwy, Piotra Chmury, Franciszka Gajewskiego i Karola Mondrała. Po ekspozycji Zarząd Muzeum Miejskiego planował zakup dwóch obrazów artysty. Malarz uczestniczył także w *Wystawie Związku Plastyków w Bydgoszczy* (1929) w toruńskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Zaprezentował wówczas nieco inny zestaw obrazów: *Zmrok*, *Morze po zachodzie*, *Uliczka Hel*, *Motyw portu Kuźnica*, *Portret kobiety*, *Zagroda rybacka*, *Przed burzą*, *Domki na Helu*, *Port w Jastarni*, *Port w Gdyni*, *Portret p. Rucińskiego*⁴⁶⁵.

W początkowym okresie twórczości, jeszcze podczas pobytu w Bydgoszczy, w malarstwie Suchanka pojawiały się zróżnicowane motywy – sceny rodzajowe, portrety, widoki i pejzaże oraz wnętrza. Stopniowo zaczęła jednak dominować tematyka marynistyczna, od ujęć morza i nadmorskich widoków rybackich wsi, poprzez sceny

ukazujące rybaków podczas pracy i rybackie chaty, aż do widoków portowych np. Gdyni, a wyraźnym sygnałem tej zmiany jest udział w *Wystawie Morskiej* w warszawskiej Zachęcie (1930)⁴⁶⁶. Artysta stosował różnorodne techniki malarskie – gwasz, pastel i olej. Od 1934 roku współpracował z Galerią Morską Mariana Mokwy w Gdyni.

Przykładem wczesnego malarstwa Suchanka jest *Macierzyństwo* w pastelu, utrzymane w konwencji młodopolskiej, a zmiany malarskiego widzenia odzwierciedla *Autoportret z paletą* (1927), namalowany w Bydgoszczy⁴⁶⁷. Realistyczny wizerunek ukształtowany został ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla, tworzącymi bogatą fakturę, wzmocnioną intensywną gamą barwną. Obrazy z okresu międzywojennego dość rzadko pojawiają się na rynku sztuki, jeszcze rzadziej są to prace z „okresu bydgoskiego”, jak np. pastelowy *Pejzaż nad Morskiego Oka* (1927)⁴⁶⁸. Jest to silnie odrealniona, właściwie abstrakcyjna kompozycja z zarysami górskich szczytów, ukształtowana z barwnych, kontrastowych plam.

Spuścizna malarska Suchanka z okresu międzywojennego jest bardzo skromna, większość jego prac uległa zniszczeniu na podczas oblężenia Warszawy w 1939 roku. W zbiorach bydgoskiego Muzeum znajdują się dwa niewielkie obrazy o tematyce nadmorskiej, zakupione po wystawie (1929) – *Przy brzegu* (il. 134) i *Świt*, informujące o impresjonistycznych inspiracjach w zakresie kształtowania formy oraz współistnienia barwy i światła⁴⁶⁹. Obrazy artysty powstałe po 1945 roku mieszczą się w zbiorach wielu polskich muzeów⁴⁷⁰.

Uczniem Wincentego Drabika – podobnie jak Feliks Krassowski – był także Jan Hawryłkiewicz (il. 135), absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, studiujący malarstwo w pracowniach Ludomira Sleńdzińskiego i Ferdynanda Ruszczyca⁴⁷¹. Studia kontynuował we Francji i Włoszech. Dwukrotnie jako stypendysta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego uzupełniał wykształcenie malarskie i scenograficzne w Paryżu (1931, 1937). Pracował w charakterze dekoratora-scenografa w teatrach w Wilnie, Warszawie i Grodnie, a następnie w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy, gdzie zaprojektował nowatorską scenę obrotową⁴⁷². Podczas pięciu lat pracy w bydgoskim teatrze artysta wykonał inscenizacje do ponad stu pięćdziesięciu sztuk teatralnych⁴⁷³ (il. 136).

Podczas pobytu w Bydgoszczy Hawryłkiewicz uczestniczył w życiu kulturalno-artystycznym miasta. Podobnie, jak wcześniej w Wilnie, Warszawie i Paryżu, także w Bydgoszczy eksponował swoje prace malarskie. Niewątpliwie wyróżnieniem dla twórcy było zaproszenie do udziału w wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich (1936),

gdzie wystawiał jako gość. Zaprezentował wówczas jedenaście pejzaży i widoków, olejnych i akwareli, m.in. *Droga w lesie*, *Chata z krzyżem*, *Zachód słońca w lesie*, *Widok okna*, *Krużganek w Karuzach*. Eksponował także akwarelę z cyklu *Wystawa Kolonjalna w Paryżu* oraz *Makietę sceniczną do „Sulkowskiego”*⁴⁷⁴. Na wystawie *Artyści bydgoscy* (1936), zorganizowanej w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, eksponował akwarelę *Zima w Bydgoszczy*⁴⁷⁵. Dwukrotnie uczestniczył w *Salonach Bydgoskich*. Na pierwszym z nich (1936) wystawił akwarelę *Chaty nad Jeziorem Trockim* i tempery – *Przydrożne drzewo*, *Słomianka w Werkach*, *Kościół św. Piotra w Wilnie* i *Pierwszy śnieg*; ostatni z tych obrazów został wyróżniony w recenzji przez Henryka Kuminka⁴⁷⁶. Artysta znalazł się w gronie twórców, którzy otrzymali wyróżnienie. Podczas II *Salonu Bydgoskiego* (1937) zaprezentował pięć obrazów, wykonanych w technice tempery: *Dachy Paryża*, *Strumyk w lesie*, *Stara cerkiew*, *Kwaciarki paryskie* i *Most na Sekwanie*⁴⁷⁷. Indywidualna wystawa „prac bydgoskich, paryskich i dekoracyjnych” Hawryłkiewicza odbyła się w salonie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy (1938)⁴⁷⁸.

W recenzjach bydgoskich sztuk teatralnych, których oprawę scenograficzną i kostiumy projektował Hawryłkiewicz odnaleźć można liczne sygnały, świadczące że artysta często wykorzystywał w projektach swoje umiejętności malarskie. Opisowe relacje poświęcone scenografii ówczesnych sztuk zamieścił Kr. Stasicki, który sztukę *Ach to Zakopane* (sierpień 1934), ocenił: „Dekoracje p. Hawryłkiewicza – w salonie ze stylowym deseniem, przy schronisku imitujące pogodną przyrodę góralską – bardzo ponętne dla oka. Wielce ciekawi jesteśmy nowych prac p. Hawryłkiewicza, który wakacje poświęcił na wyszukiwanie efektownych motywów z Pomorza”⁴⁷⁹. Kolejną sztukę *Pocałunek przed lustrem* (sierpień 1934) wspomniął: „Pendzel p. Hawryłkiewicza nie próżnuje. Siedem obrazów trzeba było stworzyć. Wszystkie z wyszukaną starannością dostosowane, wszystkie różnorodne pomysłowością, najgustowniejszy buduar p. mecenasowej”⁴⁸⁰.

Podczas pobytu w mieście nad Brdą, w 1937 roku artysta powtórnie wyjechał do Paryża, a wyjazd ten przyczynił się do promowania nowych kierunków w dziedzinie aranżacji scenicznych. W recenzji komedii Jarosława Iwaszkiewicza *Lato w Nohant* (premiera: 12 III 1938) nieokreślony autor (K. M.) informował o obrazach wkomponowanych w projekt scenograficzny: „Z najwyższym uznaniem jesteśmy dla p. Hawryłkiewicza, który wyposażył *Lato w Nohant* w przepiękny stylowy salon i udekorował go w świetnie skomponowane portrety Chopina i George Sand.

Stwierdzamy, że p. Hawryłekiewicz jako stypendysta ministerialny w Paryżu nie próżnował, lecz pogłębił swój wrodzony talent. Przy jego zapale i pracowitości wróżyć mu należy dużą przyszłość⁴⁸¹.

W dorobku malarskim Hawryłekiewicza mieściły się obrazy wykonane w technice akwareli i tempery, rzadziej artysta posługiwał się olejem. Tematyka koncentrowała się na pejzażach, widokach miast i ujęciach zabytkowych budowli, np. *Kościół św. Piotra w Wilnie*, *Dachy Paryża*, *Stara cerkiew*. Obrazem o tematyce bydgoskiej jest *Zima w Bydgoszczy*, wystawiona w warszawskiej Zachęcie. Do niewielu przedstawień o tematyce rodzajowej należą *Kwaciarki paryskie*. Nieliczne zachowane prace Hawryłekiewicza znacznie się różnią; akwarele malowane są swobodnie zlewającymi się plamami barwnymi, przypominają niemal abstrakcyjne pejzaże, natomiast olejne *Wnętrze kuchni z piecem pośrodku*, malowane płasko i stylizowane, kojarzy się z fragmentem dekoracji teatralnej.

Zachowana spuścizna artystyczna Hawryłekiewicza z okresu międzywojennego jest bardzo skromna. Tworzą ją dwie akwarele ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy: *Jeziro Trockie* (1933) (il. 137) i *Mgła w Krynicy* (1937) (il. 138) oraz wspomniane *Wnętrze kuchni* (1931), malowane jeszcze w Wilnie, a znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie⁴⁸². Nie zachowały się projekty Hawryłekiewicza z zakresu scenografii realizowanych w międzywojennych teatrach, a twórczość bydgoską przybliżają nieliczne fotografie ze sztuk, do których aranżację plastyczną wykonał artysta, m.in. do operetki *Modelka* (1933) oraz komedii: *Rozbitki i Poskromienie złościcy* (1935)⁴⁸³.

Scenograf – Aleksander Jędrzejewski (il. 139) w mniejszym stopniu niż Feliks Krassowski i Jan Hawryłekiewicz uczestniczył w bydgoskim życiu artystycznym, niemniej należy o nim wspomnieć chociażby z uwagi zainteresowanie z jakim się spotkał w Bydgoszczy oraz na podejmowaną tematykę⁴⁸⁴. Jędrzejewski studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego, następnie w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego (1921-1928). Należał do członków-założycieli ugrupowania „Bractwo św. Łukasza” (1925), uczestnicząc we wszystkich jego wystawach, m.in. w ekspozycji prezentowanej w bydgoskim Muzeum Miejskim (1929). W latach 1931-1938 zatrudniony był w Wołyńskim Teatrze Objazdowym z siedzibą w Łucku. W 1938 roku Jędrzejewski wraz z żoną Jadwigą Przeradzka, scenografem przyjechał do Bydgoszczy z Teatru Wołyńskiego z ekipą Aleksandra Rodziewicza, kolejnego dyrektora bydgoskiego Teatru Miejskiego (il. 140). W „Dzienniku Bydgoskim”

podkreślono, że funkcję scenografów teatru objęli artyści malarze ze słynnej wówczas łuckiej grupy Św. Łukasza⁴⁸⁵.

Jędrzejewski uczestniczył w III *Salonie Bydgoskim* (1938), na której zaprezentował obrazy olejne: *Okno*, *Most* i *Plac Wolności*⁴⁸⁶. Andrzej Kłyszyński porównał wówczas realizacje teatralne scenografa z pracami plastycznymi: „A. Jędrzejewski – znamy go z Teatru Miejskiego i wiemy, że jest pierwszorzędnym artystą-dekoratorem. Ten jego nieprzeciętny talent każdy uznaje. (...) Operując często techniką dekoratora – jest on trudny do zrozumienia. Jego najlepszym obrazem jest obraz *Okno*. Dużo w nim ciepła i światła. Obraz *Plac Wolności*, jak również obraz *Most* wywołać mogą dyskusję na temat tego co przedstawiają”⁴⁸⁷. Kuminek napisał: „Po A. Jędrzejewskim, wystawiającym w Bydgoszczy po raz pierwszy, więcej się spodziewaliśmy. Jego obrazy bydgoskie nie przekonywują ani fakturą, ani kolorem. Jedyne *Okno* przedstawia bezsporne wartości plastyczne”⁴⁸⁸. Pomimo tych nieco kontrowersyjnych opinii Jędrzejewski otrzymał zaszczytne wyróżnienie⁴⁸⁹.

Z wystawianych obrazów znany jest *Most* (1938) (il. 141), ukazujący widok na przedwojenną zabudowę Starego Miasta z ulicami Mostową i Grodzką, w ujęciu z góry, z okna kamienicy przy ulicy Marszałka Focha⁴⁹⁰. Zachował się jeszcze jeden obraz Jędrzejewskiego, świadczący, że pomimo krótkiego pobytu w Bydgoszczy, miasto inspirowało malarza. Jest to *Widok z mostu* (1938) (il. 142) przedstawiający Brdę z przybrzeżną zabudową w ujęciu z Mostu Bernardyńskiego⁴⁹¹. Oba obrazy wpisują się w duży zespół widoków architektonicznych miast, w których artysta mieszkał i które zwiedzał podczas swych licznych podróży, np. *Łuk Triumfalny w Paryżu* (1932), *Neapol* (1935), *Święto w Wenecji* (1937) (il. 143) i *Łuck* (1939). Obrazy te cechuje wysoko uniesiona linia horyzontu, otwarta kompozycja, a w rozbudowane, narracyjne sceny malarz często wprowadzał motywy rodzajowe. Inspiracje czerpane z doświadczeń impresjonizmu, postimpresjonizmu i koloryzmu, przefiltrowane własną wrażliwością wpływają na specyfikę tych obrazów, przesiąkniętych malarską zmysłowością w zakresie kolorystyki i faktury.

Absolwentem Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy i Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, a następnie rzeźby na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1925-1929) był Stefan Kiersnowski – rzeźbiarz, a przy tym uzdolniony rysownik i malarz⁴⁹². Rysunek i malarstwo oraz prace na pograniczu tych dyscyplin, wykonywane w technikach mieszanych, towarzyszyły artyście od początku twórczości o czym świadczy zespół

zachowanych prac projektowych i samodzielnych obrazów⁴⁹³. Interesującą grupę tworzą cztery projekty do plakiety *Przed turniejem* (1925), wykonane w technice akwareli podczas nauki w Poznaniu. W tych niewielkich, figuralnych, narracyjnych scenkach formę kształtują lekkie, barwne plamy⁴⁹⁴. Akwarele te stanowią właściwie ukończone, samodzielne obrazy. Kiersnowski był równocześnie rzeźbiarzem i malarzem, przetwarzającym barwne malarskie wizje w reliefowe monochromatyczne odlewy z brązu.

Zespół dziewięciu niewielkich akwareli (1925, 1929) znajduje się w posiadaniu rodziny, wśród nich m.in. *Portret ojca* i *Studium portretowe męskich głów* (tusze) oraz wyróżniające się scenki rodzajowe z przedstawieniami koni w wiejskiej scenerii, ukazanych w różnych sytuacjach i ujęciach⁴⁹⁵. Mało znaną twórczość malarską odzwierciedlają akwarele ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy: *Pejzaż miejski zimą* (1924) (il. 144), *Pejzaż* i *Martwa natura* (1929) oraz portrety bydgoskich rzeźbiarzy, przyjaciół artysty: Teodora Gajewskiego (il. 145) i Piotra Trieblera (1929)⁴⁹⁶ (il. 146). Oba wizerunki zdradzają umiejętność uchwycenia podobieństwa portretowanych, nie tylko zewnętrznej fizjonomii, ale także oddania osobowości, a charakterystyce psychologicznej służy także kolorystyka. Mieszczące się w konwencji realistycznej wizerunki, wykonane w akwareli, wymagającej podejmowania szybkich decyzji i właściwie pozbawionej możliwości wprowadzania większych poprawek, świadczą o biegłym opanowaniu tej techniki malarskiej. Te same cechy widoczne są w pejzażach i martwej naturze, malowanych swobodnymi plamami barwnymi.

Do pokolenia malarzy bydgoskich, urodzonych po 1900 roku, których aktywność artystyczna przypadła już na lata II Rzeczypospolitej należą także twórcy, którzy nie ukończyli wyższych uczelni artystycznych, ale od początku lat trzydziestych uczestniczyli w życiu artystycznym, a ich debiut związany był z powstaniem Związku Plastyków Pomorskich – Zygmunt Myszkorowski i Marian Kujawa.

Myszkorowski (il. 147, 148) w dziedzinie plastyki był samoukiem, po przeszkoleniu w zakresie rysunku został zatrudniony w administracji Magistratu miasta Bydgoszczy w charakterze rysownika (1922), a następnie kreślarza i projektanta w Urzędzie Budownictwa Miejskiego (od 1927)⁴⁹⁷. Twórca należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), a następnie do Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy (od 1935). Uczestniczył w wystawach środowiskowych, organizowanych przez te Związki, prezentując przede wszystkim akwarele o tematyce bydgoskiej. Na *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych*

i z Pomorza (1929) eksponował akwarele: *Wenecja bydgoska* i *Motyw bydgoski*, a na kolejnej wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1930) obrazy: *Motyw bydgoski* i *Sosnę*⁴⁹⁸. Podobne zestawy tematyczne pojawiły się na następnych pokazach związkowych, kiedy ponownie zaprezentował prace akwarelowe: *Potop* i *Gazownia* (1931) oraz *Wenecja bydgoska*, *Chata* i *Bydgoszcz – Fara* (1932); podczas drugiej z tych ekspozycji nie wystawiono dwóch zgłoszonych prac artysty⁴⁹⁹. Myszkorowski nie uczestniczył w ekspozycjach środowiskowych Grupy Plastyków Pomorskich w latach 1933-1935.

W drugiej połowie lat trzydziestych malarz wzbogacił repertuar tematyczny, a wśród dominujących nadal akwareli pojawiły się także obrazy olejne. Na ekspozycji *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936) przedstawił prace w technice akwareli: dwie wersje *Pejzażu*, *Widok z Helu*, *Strzecha* oraz obraz olejny *Zima*⁵⁰⁰. W recenzji Teodor Brandowski pozytywnie ocenił jedynie dwa obrazy: „*Strzecha* i *Zima* odznaczają się wybitniejszymi zaletami”⁵⁰¹. Myszkorowski uczestniczył w trzech kolejnych edycjach *Salonu Bydgoskiego*, prezentując akwarele o zróżnicowanej tematyce, wśród których wyróżniały się pejzaże. Na I *Salonie* (1936) wystawił pięć obrazów: *Staruszek*, *Rybacy*, *Pejzaż pomorski*, *Szkuciarz* i *Morze*, a na kolejnym pokazie (1937) trzy prace: *Grupa drzew*, *Wierzba* i *Martwa natura*⁵⁰². Podczas ostatniego z *Salonów* (1938) zaprezentował akwarele: *Gopło*, *Przystań rybacka na Helu*, *Hel*, *W burzy*, *Rozewie*, *Nad Brdą* i *Motyw bydgoski*, zauważone przez Kuminka: „Solidnie i z pomyślnymi wynikami pracuje Z. Myszkorowski, dla którego jednak lepiej by było, gdyby niektóre akwarele pozostały w pracowni”⁵⁰³. Podobnie twórczość ocenił Kłyszynski dodając: „Z. Myszkorowski robi wyraźne postępy. Najlepszy jego obraz *Nad Brdą*”⁵⁰⁴.

Twórczość malarska Myszkorowskiego mieści się w konwencji realistycznej. W pracach przedstawiających widoki architektoniczne widoczne jest zainteresowanie formą, proporcjami i przestrzenią, wynikające z uprawianego zawodu projektanta. Swobodnie operował techniką akwareli, wprowadzając własne innowacje w postaci faktury papieru i warstwy gruntu. Większa swoboda cechuje nieliczne, znane prace pejzażowe, np. *Las zimą* (fotografia) oraz kompozycje figuralne, np. *Koszmarny sen*, *Przyszłość artysty* (lub *Bezrobotny*). W zakresie tematyki dominują widoki i pejzaże, często z terenu Pomorza i Kujaw np. *Pejzaż pomorski*, *Gopło* oraz widoki nadmorskie, np. *Morze*, *Przystań rybacka na Helu* i *Rozewie*. Pojawiały się liczne motywy bydgoskie, np. *Nad Brdą* i *Motyw bydgoski*. Artysta nie unikał przedstawień figuralnych

i portretowych, o czym świadczą tytuły nieznanymi obecnie prac – *Staruszek*, *Rybacy* i *Szkuciarz*. Myszkorowski był dobrym rysownikiem, w kilku zachowanych niewielkich pejzażowych przedstawieniach bydgoskiej Wenecji, wykonanych ołówkiem, ujawnia się artysta o dużej wrażliwości i wyobraźni.

Spuścizna artystyczna Myszkorowskiego związana z okresem międzywojennym jest dosyć skromna. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajduje się pięć rysunków z lat 1942-1943, wykonanych piórką i sepią oraz akwarela *Ulica Jagiellońska* (1939)⁵⁰⁵ (il. 149) i późniejsza *Panorama Bydgoszczy* (1947) (il. 150). Niewielki zespół akwareli i rysunków, przeważnie o tematyce bydgoskiej, znajduje się w posiadaniu rodziny, są to m.in. *Wenecja Bydgoska* (1938) i *Kościół pojezuicki* (1938) W zbiorach prywatnych mieści się cykl akwareli *Dawna Bydgoszcz*, stanowiący autorskie repliki prac przedwojennych, wykonany w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.

Marian Kujawa (il. 151) w dziedzinie malarstwa był także samoukiem, a zamiłowanie do sztuki i muzyki wyniósł z rodzinnego domu⁵⁰⁶. Z wykształcenia handlowiec – zbożowiec, pracował zawodowo do czasu wybuchu Powstania Wielkopolskiego, do którego przystąpił jako ochotnik. Po ukończeniu szkoły podoficerskiej w Poznaniu i oficerskiej – intendenckiej w Krakowie otrzymał nominację na oficera Wojska Polskiego (1921), pozostając w czynnej służbie wojskowej (do 1923). Pierwsze prace malarskie i rysunkowe powstawały podczas służby powstańczej i wojskowej, kiedy wykonywał kopie z reprodukcji. Następnie powrócił do pracy zawodowej w handlu zbożem, pracował na stanowiskach kierowniczych w przedsiębiorstwach prywatnych w Grudziądzu, Bydgoszczy i Poznaniu⁵⁰⁷.

Kujawa był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), uczestnicząc w jego wystawach w latach 1929-1933. Brał udział w *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929), przedstawiając dwa obrazy: *Brzoza – jezioro* i *Brdyujście*, technika wykonania nie jest znana⁵⁰⁸. Artysta został wymieniony w protokole jury wystawy związkowej *Wystawa obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1930), na której wystawił *Martwą naturę* i *Motyw bydgoski*⁵⁰⁹. Na kolejnej wystawie (1931) zaprezentował obrazy olejne: *Motyw bydgoski*, *Martwą naturę* i *Rybę* (il. 152) oraz akwarelę *Portret p. P.*, zauważone przez Kuminka, który napisał, że artysta znajduje się „wyraźnie pod wpływem Rupniewskiego, zdaje się stale postępować naprzód i osiąga już bardzo ciekawe rezultaty”⁵¹⁰. Obrazy przedstawione na *Wystawie obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich* (1932) zdają się świadczyć o znacznym

rozszerzeniu tematyki i wyborze wiodącej techniki (il. 153). Kujawa wystawił bowiem siedem obrazów olejnych: *Portret p. K., Brda – Oplawiec, Kwiaty, Biały dworek, Wyścigi, Kabaret i Droga*⁵¹¹. Turwid ocenił: „Tarkowski i Kujawa są jeszcze nieco zdezorientowani co do swoich możliwości i celów malarskich; obydwaj jednak są bezsprzecznie utalentowani”⁵¹². Podobnie wypowiedział się ks. Müller, który zauważył rozwój malarza, ale i piętrzące się przed nim przeszkody: „W obrazach M. Kujawy talent niewątpliwie istnieje. Widać, że artysta szuka nowych dróg oraz środków artystycznego wypowiedzenia się. *Dancing* Kujawy jest wysoce oryginalny. Szkoda tylko, że Kujawa maluje w antrakcie między jedną godziną biura a drugą”⁵¹³.

Obok twórczości malarskiej Kujawa amatorsko zajmował się fotografią, a część z zachowanych zdjęć pejzażowych, architektonicznych i rodzajowych np. sylwetka na tle architektury miejskiej w deszczu, posiada walory artystyczne⁵¹⁴.

Spuścizna artystyczna Kujawy jest bardzo skromna. Kilka prac malarza zachowało się w zbiorach rodziny, są to obrazy olejne: *Widok architektoniczny* (1931), *Stary młyn* (1934), *Martwa natura z kwiatami* (olej na kartonie), inowrocławski *Kościół NMP i pomnik-figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem* oraz orszakiem weselnym. Zbiór ten uzupełniają cztery prace powstałe w 1939 roku, już podczas pobytu w oflagu: *Jabłka na draperii, Martwa natura z lustrem*; obie w technice mieszanej (kredka z akwarelą) oraz dwa widoki architektoniczno-pejzażowe obozu i jego okolic (akwarela z kredką)⁵¹⁵. W kolekcji bydgoskiego muzeum znajdują się dwa obrazy olejne – *Stary młyn* (1936) (il. 154) i *Martwa natura z jabłkami i fajką* (1936; na odwrociu tego obrazu – *Pejzaż z parostatkiem*) (il. 155). Nieliczne, zachowane obrazy, świadczące o poszukiwaniach malarskich można włączyć w nurt realistyczny, inspirowany malarstwem impresjonistycznym, który cechuje wyważona kompozycja, swobodne kształtowanie formy, rozbudowana warstwa kolorystyczna i zróżnicowana faktura malarska. W zbiorach rodziny zachowało się kilka fotografii obrazów: wczesny *Portret Ireny, Portret dziewczyny* (il. 156), *Portret młodego mężczyzny*, kilka rozbudowanych *Martwych natur* i ujęć *Kwiatów, Zające*, widoki architektoniczne Bydgoszczy: *Zaulek, Widok na kościół pojezuicki* i *Bydgoska Wenecja*, kilka pejzaży pozamiejskich, często z motywem drzew i rzeki. Rodzinną kolekcję fotografii uzupełniają zdjęcia trzech obrazów: *Bydgoska Wenecja, Kwiaty* (oba obrazy przed 1931) i *Ryba* (1931)⁵¹⁶. W oparciu o zachowane obrazy, fotografie obiektów, noty katalogowe i spisy dokumentacyjne można stwierdzić, że Kujawa najchętniej uprawiał malarstwo pejzażowe, martwą naturę i portret, często w jego twórczości pojawiały się widoki architektoniczne, m.in. z Bydgoszczy. W obrębie

pejzażu odnaleźć można motywy z podbydgoskich miejscowości. Artysta nie unikał scen rodzajowych o czym świadczą tytuły obrazów: *Wycigi* i *Kabaret*. Większość obrazów Kujawy została wykonana w technice olejnej.

6. Przedwojenne debiuty – najmłodsze pokolenie malarzy

Uczestnikami kilku wystaw środowiskowych w latach trzydziestych byli studenci i młodzi absolwenci warszawskiej i krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, mieszkający i debiutujący w Bydgoszczy – Tadeusz Tarkowski, Bernard Lewandowski, Jerzy Faczyński, Halina Magdańska-Dąbrowska oraz Aleksander Winnicki-Radziejcz i Wanda Paklikowska-Radziejcz. Wymienieni twórcy – oprócz Winnickiego Radziejczaka i jego żony – urodzili się w Bydgoszczy lub w okolicznych miejscowościach, inni od dzieciństwa mieszkali w Bydgoszczy, jak Faczyński. Do tej grupy należy także kilku mniej znanych, młodych twórców, w odniesieniu do których nie można określić faktów z ich biografii, mieszkających w Bydgoszczy i debiutujących na bydgoskich wystawach – Julian Hermel, Marian F. Skowroński, Kazimierz Vaedtke i Ernst A. Gessler.

Twórcą związanym z kręgiem bydgoskich malarzy jeszcze przed podjęciem studiów artystycznych był Tadeusz Tarkowski (il. 157), absolwent bydgoskiego Seminarium Nauczycielskiego Męskiego (1926-1931)⁵¹⁷. Edukację artystyczną podjął na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1932-1936), studiując w pracowni malarskiej Felicjana Szczęsnego Kowarskiego; na tej uczelni ukończył także wieczorowy kurs architektury. Równocześnie ze studiami artystycznymi studiował psychologię na Uniwersytecie Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Podczas okupacji uzupełniał wykształcenie w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie w pracowni Svena Erixona (1944-1945), wówczas też powstały liczne portrety osobistości z kręgu dyplomacji⁵¹⁸ (il. 158).

Tarkowski po raz pierwszy zaprezentował swoje prace na *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929), na którą zgłosił trzy obrazy, spośród których wystawiono: *Ołtarz boczny w Farze* i *Brzoza – jezioro*; technika tych prac nie jest znana⁵¹⁹. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), a następnie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1935). W latach trzydziestych uczestniczył już w licznych wystawach środowiskowych w Bydgoszczy, a wzmianki w recenzjach świadczą o zróżnicowanym poziomie prac młodego twórcy. Na *Wystawie Związku Plastyków Pomorskich* (1930) zaprezentował

obrazy: *Przy Farze bydgoskiej* i *Wnętrze Fary*⁵²⁰, a na kolejną wystawę związkową (1932) zgłosił siedem obrazów, spośród których eksponowano akwarele: *Uroczysko leśne* i *Zapomniany kościółek* oraz rysunek *Napoleon*⁵²¹. Turwid w recenzji napisał: „Tarkowski i Kujawa są jeszcze nieco zdezorientowani co do swoich możliwości i celów malarskich; obydwaj jednak są bezsprzecznie utalentowani”⁵²². Większość eksponowanych w tym czasie prac stanowiły akwarele, jak te prezentowane na wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936): *Szary dzień*, *Jesienią* i *Św. Franciszek – szkic do fresku*⁵²³. Teodor Brandowski podsumował wówczas: „Tarkowski może się cieszyć *Szarym dniem* i *Jesienią*, bo mu się udały, natomiast szkic do fresku *Święty Franciszek* – źle pojęty i nie w duchu legend mistycznych”⁵²⁴.

Po ukończeniu warszawskich studiów artysta-pedagog wyjechał w okolice Pińska na Polesiu (Wołczyce, Moroczno), gdzie podjął pracę w szkolnictwie. Nie zaprzestał działalności artystycznej, malował pejzaże, krajobrazy z miasteczkami i wizerunki mieszkańców Polesia. Corocznie, podczas wakacji przyjeżdżał do Bydgoszczy, gdzie w dalszym ciągu uczestniczył w wystawach środowiskowych, często prezentując prace wykonywane na Polesiu. Brał udział w III edycji *Salonu Bydgoskiego* (1938), wystawiając akwarele – kompozycję figuralną *Naścia* i pejzaże: *Staw*, *Park jesienią*, *Skraj lasu – jesienią*, *Cerkiewka*⁵²⁵. Andrzej Kłyszynski napisał: „T. Tarkowski, uczeń Rupniewskiego, musi się jeszcze dużo nauczyć, aby być dobrym malarzem. Z jego prac na uwagę zasługuje obraz *Skraj lasu jesienią*”⁵²⁶. Kuminek dodał: „wyzwolił się szczęśliwie spod obcych, a niezbyt wartościowych wpływów, odnalazł siebie w pejzażach poleskich, jednak technika akwareli pozostawia u niego jeszcze sporo do życzenia”⁵²⁷.

Wczesną twórczość Tarkowskiego z lat 1929-1939 zdominowało malarstwo akwarelowe i rysunek wykonywany w różnych technikach. Tematyka prac skupiła się na przedstawianiu zabytkowej architektury Bydgoszczy, pojawiały się także pierwsze pejzaże. Wyjazd na Polesie wpłynął na głębsze zainteresowanie twórcy krajobrazem. Powstawały wówczas pejzaże „czyste” pozbawione architektonicznego sztafażu, wykonywane w różnych porach roku np. *Pejzaż jesienny*, oddające klimat dnia, jak *Pejzaż mglisty z rzeką* (il. 159) i *Pejzaż zimowy z rzeką*. Niektóre z tych pejzaży zbudowane są z maksymalnie uproszczonych form o zawężonej kolorystyce, zmierzających ku abstrakcji. Kolejną grupę obrazów stanowią widoki z motywami architektonicznymi, np. *Pejzaż z kościołem*. Drugim nurtem twórczości artysty był portret. W „okresie poleskim” powstały wizerunki mieszkańców, np. charakterystyczne typy: *Stary Polesiak*, *Poleski chłopiec* i *Dziewczynka z Polesia*. Bezpośrednią

kontynuacją malarstwa międzywojnia są prace powstałe podczas pobytu za granicą – w Norwegii, Finlandii i Szwecji, powstałe w latach 1943-1944.

Spuścizna artystyczna Tarkowskiego z okresu międzywojennego jest dosyć znaczna. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się dwie akwarele – *Pejzaż mglisty z rzeką* (1933) i *Dworek wśród drzew* (1937)⁵²⁸ (il. 160). W kolekcji bydgoskiego Muzeum Miejskiego mieściła się duża akwarela *Kościół pojezuicki i studzienka* (1935); zniszczona w czasie działań wojennych w 1945 roku. W posiadaniu rodziny znajduje się zespół kilkunastu akwarel i temper, powstałych w latach 1933-1938, m.in. *Pejzaż wiejski z rzeką* (1934), *Rzeka – zima* (1937), duży *Portret żony* (1935) oraz rysunki, wykonane w różnych technikach w latach 1936-1939⁵²⁹. Spuściznę tę uzupełnia zespół prac malarskich, rysunkowych i graficznych powstałych w podczas okupacji i po II wojnie światowej, mieszczący się w zbiorach bydgoskiego Muzeum⁵³⁰.

Bernard Lewandowski (il. 161) po ukończeniu Państwowego Seminarium Nauczycielskiego w Bydgoszczy, w 1938 roku – za namową Kazimierza Boruckiego – podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa, przerwane wybuchem II wojny światowej⁵³¹. Do Bydgoszczy już nie powrócił, w 1947 roku wyemigrował do Francji i osiedlił się w Paryżu, gdzie kontynuował studia artystyczne w l'Ecole Superieur des Beaux Arts oraz studiował historię sztuki i muzealnictwo w Ecole du Louvre⁵³².

Lewandowski uczestniczył w kilku wystawach bydgoskiego środowiska, debiutując w 1934 roku na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich, na którą został zaproszony przez organizatorów. Zaprezentował wówczas sześć obrazów olejnych, wśród których dominowały pejzaże: *Młody las*, *Sosny*, *Zagajnik* i *Smukała* oraz dwa obrazy figuralne: *Franciszkanin* i *Chłopczyk*⁵³³. Wziął udział w dwóch kolejnych *Salonach Bydgoskich*. Na ekspozycji w 1936 roku przedstawił obrazy olejne ukazujące pejzaże z okolic Bydgoszczy: *Rynkowo*, *Oplawiec* i *Las w Brzozie*⁵³⁴. Znalazł się w gronie artystów, którzy otrzymali nagrody, a Henryk Kuminek napisał wówczas: „Z młodych malarzy najwięcej spodziewać się można po B. Lewandowskim, który zdradza i talent i dużą uczciwość w traktowaniu rzemiosła plastycznego”⁵³⁵. Na II *Salonie* (1937) ekspozował olejne pejzaże: *Resztki śniegu*, *Most na Brdzie*, *Brda pod Bydgoszczą*, *Rynkowo* i *Pierwszy śnieg*⁵³⁶.

We wczesnej twórczości Lewandowskiego, przypadającej na lata międzywojenne, przeważają pozamiejskie pejzaże, często z okolic Bydgoszczy, rzadziej artysta podejmował tematykę portretową. Malarstwo z tego okresu wpisuje się w nurt polskiego

koloryzmu, inspirowanego postimpresjonizmem. Do cech charakterystycznych olejnych płócien artysty należy stonowana gama kolorystyczna i bogate rozwiązania fakturalne.

Zachowana spuścizna artystyczna z okresu międzywojennego jest bardzo skromna. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się trzy obrazy olejne: *Rynkowo* (1933), *Krajobraz z okolic Bydgoszczy* (1938) (il. 162), подарowany do zbiorów przez artystę oraz *Pejzaż* (1941) (il. 163)⁵³⁷. W zbiorach prywatnych w Bydgoszczy mieści się *Pejzaż z rozlewiskiem rzeki (Motyw z Borówna pod Bydgoszczą)* (1938) oraz *Portret Maryli Magdańskiej* (1940), bydgoskiej malarki⁵³⁸, a w zbiorach rodzinnych trzy olejne *Pejzaże nadmorskie* (1938) i *Domy wśród drzew* oraz dwa obrazy w technice mieszanej – *Zima nad bydgoskim kanałem* i *Luczniczka* (kredka, gwasz).

Z wystawą Grupy Plastyków Pomorskich (1934) związany jest także debiut artystyczny Haliny Magdańskiej (il. 164), absolwentki bydgoskiego Gimnazjum Humanistycznego, której talent dostrzegł nauczyciel rysunków – Marian Turwid⁵³⁹. Młoda malarka zaprezentowała wówczas obraz olejny zatytułowany *Bzy*⁵⁴⁰. Magdańska studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1935-1939), w pracowniach Władysława Jarockiego i Stefana Filipkiewicza, uczęszczała ponadto na wieczorne kursy u Kazimierza Sichulskiego. Z latami krakowskich studiów wiąże się przyjaźń z Bernardem Lewandowskim i Anną Sroczańką (osiedliła się w Bydgoszczy po 1945), studiującymi także na krakowskiej Akademii. Podczas studiów Magdańska przyjeżdżała do Bydgoszczy, pozostawiając tutaj liczne obrazy, które chętnie rozdawała znajomym „na pamiątkę”.

Zespół realizacji, powstałych jeszcze w latach studenckich, tworzą przedstawienia kwiatów i martwej natury oraz pejzaże. We wczesnym okresie twórczości Magdańska wykonywała kopie, m.in. *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santi. W twórczości malarki w zakresie tematyki dominowały portrety, przedstawienia kwiatów i martwej natury, w mniejszym stopniu pejzaże. W latach trzydziestych powstały liczne portrety członków rodziny, m.in. *Portret matki*, *Portret ojca*, *Portret dziadka*, *Portret siostry Zofii*, *Portret siostry Maryli* (1940) – modelki równocześnie portretowanej przez Bernarda Lewandowskiego⁵⁴¹. Znane obrazy artystki cechuje statyczna, przemyślana kompozycja oraz zawężona skala barwna, często ograniczona do kilku stonowanych barw z dominującym motywem kolorystycznym. Niektóre obrazy, np. *Portret mężczyzny* (il. 165) utrzymane zostały w dość ciemnej kolorystyce. Na początku lat czterdziestych powstały m.in. *Róże w wazonie* (1941) (il. 166), *Azalie na pianinie* i *Martwa natura z warzywami*⁵⁴². Obrazy te utrzymane są w konwencji realistycznej, niektóre subtelnie

stylizowane w zakresie formy. W obrębie tematyki portretowej artystka umiejętnie potrafiła oddać podobieństwo i charakterystyczne cechy modela. Malarka posługiwała się techniką olejną.

Zachowana spuścizna artystyczna Magdańskiej jest bardzo skromna. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajduje się wspomniany, olejny *Portret mężczyzny* (1937)⁵⁴³. Z tego samego roku pochodzi *Martwa natura z kwiatami* z kolekcji prywatnej, znana jedynie z fotografii. Kilkanaście obrazów artystki mieści się w posiadaniu rodziny w Bydgoszczy, Poznaniu, Wrocławiu i Dortmundzie. Należą do nich m.in. wymienione portrety członków rodziny, przedstawienia kwiatów, *Kapliczka w Zakopanem*, *Giewont* i pejzaże.

Najmłodszym z grona bydgoskich plastyków, których debiut przypadł na lata poprzedzające wybuch II wojny światowej, był Jerzy Faczyński, syn bydgoskiego malarza Mariana Faczyńskiego⁵⁴⁴. Faczyński tajniki sztuk plastycznych poznawał w pracowni ojca. Pod jego kierunkiem uczestniczył też w pracach Muzeum Szkolnego, założonego w 1935 roku przez Mariana Faczyńskiego, Antoniego Olejnika i Jana Biedowicza⁵⁴⁵. Młody twórca w wieku 20 lat miał wykonać polichromie w podkrakowskim kościele. Pomimo uzdolnień artystycznych w zakresie rysunku i malarstwa w 1936 roku podjął studia architektoniczne na Politechnice Warszawskiej. Podczas praktyk studenckich w 1938 roku, odbywających się w regionie podkarpackim, wykonywał rysunki inwentaryzacyjne. Wówczas też powstały malarskie barwne rysunki – studia łemkowskich chat i rysunki ornamentalne. Przerwane wybuchem II wojny światowej studia kontynuował w Polskiej Szkole Architektury w Liverpoolu (1942), a następnie na Wydziale Technicznym Uniwersytetu w Liverpoolu (1943-1946)⁵⁴⁶.

Faczyński uczestniczył w II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937) wystawiając cztery prace wykonane w różnych technikach, akwarele: *Łazienki w nocy* i *Zaulek Starego Miasta*, rysunek tuszem *Najstarsza brama (Stare Miasto)* i rysunek sepią *Stary dwór*⁵⁴⁷. W recenzji wystawy zauważono debiut „dobrze zapowiadającego się” syna Mariana Faczyńskiego, wyróżniając *Najstarszą Bramę* i *Zaulek Starego Miasta*⁵⁴⁸. Brał udział także w III edycji *Salonu* (1938), eksponując obrazy, wykonane w technice tempery: *Bronowickie pole*, *Łazienki* i *Bielany* oraz rysunek *Portret męski*⁵⁴⁹. Andrzej Kłyszynski tak ocenił ówczesne prace artysty: „J. Faczyński, malarz bardzo młody (24 lata) – rokujemy mu jak najlepszą przyszłość. Wychowany pod kierunkiem swego ojca, prof. Mariana Faczyńskiego, jest coraz lepszy. Z czterech obrazów, jakie wystawia, obraz *Pole bronowickie* (tempera) jest najlepszy”⁵⁵⁰. Kuminek także zauważył pojawienie się

nowego twórcy pisząc: „Prace M. Faczyńskiego, zdawkowe, mniej interesujące niż prace J. Faczyńskiego, którego jednak możliwości rozwojowe stawia pod znakiem zapytania pretensjonalny portret męski (śmieszne imitowanie Wyspiańskiego)”⁵⁵¹.

Książka Jerzego Faczyńskiego, zatytułowana *Studies in polish architecture by Jerzy Faczyński*, wydana w 1945 w Londynie, zamyka a zarazem otwiera pewien okres w życiu młodego emigranta, którego twórczość malarska rozpoczęła się w międzywojennej Bydgoszczy. Spuścizna malarska Faczyńskiego z międzywojnia jest bardzo skromna. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajdują się wczesne plakaty wystawowe, a w Muzeum Miejskim Wrocławia brązowy, dwustronny medal *I Dywizja Pancerna Armii Polskiej* (1969). Od niedawna w Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu mieści się obszerna kolekcja prac Faczyńskiego obejmująca zbiór rysunków, akwarel, kilka drzeworytów i projekty witraży. W obszernej tematyce wpisują się prace inspirowane architekturą, pejzażem, a także spotykanymi ludźmi, wydarzeniami lub też pracami innych twórców. Rysunek był dla artysty sposobem uchwycenia i zatrzymania przemijającej chwili.

Aleksander Winnicki-Radziejewicz⁵⁵² studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowniach Wojciecha Weissa, Józefa Mehoffera i Xawerego Dunikowskiego, uzyskując dyplom w 1934 roku na Wydziale Malarstwa u Fryderyka Pautscha. Był współzałożycielem i członkiem Grupy Krakowskiej (z Jonaszem Sternem, Saszą Blonderem, Henrykiem Wicińskim i Leopoldem Lewickim), wyznającej radykalne poglądy lewicowe. W 1934 roku artysta wraz z żoną Wandą Paklikowską, malarką przyjechał z Krakowa do Bydgoszczy.

Należał do Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (1935). Już w 1934 roku jako gość, uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich, wystawiając pięć grafik o zróżnicowanej technice wykonania. Na wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936), którego był członkiem, zaprezentował pięć obrazów olejnych i akwarel o tematyce zbliżonej do wcześniejszych grafik: *Szwaczka*, *Baba z kotem*, *Za kratami*, *Rebe* i *Dziecko*⁵⁵³. Obrazy te, podobnie jak prace Wandy Paklikowskiej-Radziejewicz zwróciły uwagę Teodora Brandowskiego kolorystyką, a także „jej rytmicznym i harmonijnym rozmieszczeniem”⁵⁵⁴. Prace Winnickiego recenzent osadził w nurcie nowoczesnym, formistycznym, zabarwionym tematyką społeczną, pisząc: „Natomiast Winnicki obrał sobie temat do obrazów nietylko groteskowy krańcowo, ale nawskroś realistyczny, surowy, stojący już na granicy grozy. Wywołuje to wspaniałe efekty z jednej strony linearną ostrożnością rysunku, a z drugiej strony

bajecznym tonowaniem kolorów, zwartością plam podobno barwnych i ich doskonałą kompozycją. To też może odrażają, ale i pociągają prawdziwego znawcę niezwykle talentem i nowością pomysłu: *Szwaczka, Baba z kotem, Za kratami, Rebe*⁵⁵⁵. Artysta uczestniczył w II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937), na którym wystawił obrazy olejne: *Pijacy i Martwa natura*.

W okresie międzywojennym Winnicki-Radziejewicz uprawiał równolegle grafikę artystyczną i malarstwo. W dziedzinie malarstwa przeważały obrazy olejne, w mniejszym stopniu stosował akwarelę. W jego malarstwie dominowały figuralne sceny rodzajowe, portrety, rzadziej pojawiały się pejzaże, obecne w grafice (*Krynica, Wieś*) oraz martwa natura. Często w grafikach i obrazach tematem staje się człowiek i jego praca, np. motyw szwaczki podjął w wersji malarskiej i graficznej. W okresie powojennym artysta poświęcił się głównie malarstwu.

Spuścizna artystyczna Winnickiego-Radziejewicza z dwudziestolecia międzywojennego jest bardzo skromna. Znaczna część dorobku pozostawiona we Lwowie uległa zniszczeniu i rozproszaniu. W zbiorach Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy znajdował się miedziorytniczy portret *Marszałka Józefa Piłsudskiego* (1936) oraz obraz olejny *Baba z kotem* (1935); obraz uległ zniszczeniu podczas działań wojennych w 1945 roku. W kolekcji krakowskiego Muzeum Narodowego mieści się jedyny wczesny przykład malarstwa – *Portret Stanisława Kochanka* (1932) (il. 167). Przedwojenną twórczość artysty uzupełniają szkicowe rysunki satyryczne, powstałe podczas pobytu w Bydgoszczy, znajdujące się obecnie w zbiorach muzealnych. Przedstawiają sceny rodzajowe ze światka artystycznego: *Scena z wystawy, Siedzący artysta, Artysta przed sztalugą, Mężczyzna przed obrazem, Artysta z paletą, Całująca się para, Artysta przed obrazem*. W zbiorach muzealnych obszerniej reprezentowana jest twórczość Winnickiego-Radziejewicza z okresu powojennego⁵⁵⁶.

Wanda Paklikowska-Winnicka, żona Aleksandra Winnickiego-Radziejewicza była absolwentką Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (Wydział Tekstylny)⁵⁵⁷. Podczas pobytu w Bydgoszczy pracowała jako nauczycielka rysunku w Gimnazjum Zawodowym Żeńskim. Należała do Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936).

Młoda artystka uczestniczyła w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), a Henryk Kuminek wspominał wówczas o jej „pomysłowych i pełnych fantazji lalkach”⁵⁵⁸. Na wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936) prezentowała jednak obrazy, o jej pejzażu i martwej naturze Brandowski napisał:

„to sztuka dla sztuki, to rozlew barw dla idei oderwanej zupełnie od rzeczywistości i przetrawionej na kompozycje własną prawdziwie oryginalną”⁵⁵⁹. Obok tych obrazów Winnicka ponownie zaprezentowała lalki (*Grajek – Serenada* i *Dziewczynka*), skomentowane przez Brandowskiego: „Jako kompozycja śmieszna, groteskowa zasługują na uwagę również i jej lalki”⁵⁶⁰. W 1938 roku małżeństwo przeniosło się do Przemysła.

Najstarszym twórcą z przedstawionej grupy plastyków jest Julian Hermel, malarz, którego debiut artystyczny związany był z wystawą Grupy Plastyków Pomorskich (1934), której był członkiem⁵⁶¹. Zaprezentował wówczas obrazy olejne o tematyce nadmorskiej – *W porcie yachtów*, *Szosa pod Gdynią*, *Studjum morza*, widoki z regionu – *Fragment z Golubia*, *Chałupy w Żórnowcu* oraz *Martwą naturę*⁵⁶². Zespół nieznanych obecnie prac przybliży reprodukcja kolejnego obrazu *Nad Bałtykiem*, z sylwetami żaglowców na morzu, tylko ogólnie informująca o preferowanych w malarstwie cechach – uproszczonej formie i walorach fakturalnych. Podczas pobytu w Bydgoszczy Hermel współpracował z „Dziennikiem Bydgoskim”, dla którego wykonywał rysunki.

Niewiele wiadomo o twórczości Mariana Felicjana Skowrońskiego, malarza i grafika, „wychowanek zlikwidowanego obecnie działu grafiki Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy”, jak przedstawiono twórcę na łamach „Dziennika Bydgoskiego” w 1935 roku, prezentując reprodukcję jego drzeworytu *Wiejski grajek* z komentarzem o młodych bydgoskich talentach⁵⁶³. Skowroński po raz pierwszy prezentował swoją twórczość na wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1931), eksponując obraz olejny *Rodzeństwo*⁵⁶⁴. Na kolejnej wystawie związkowej (1932) pojawił się olejny *Portret mecenas C.*, oceniony przez Mariana Turwida piszącego, że z grona kilku malarzy (Gross, Gessler, Myszkowski, Mondral i Skowroński) tylko Skowroński „ma przed sobą przyszłość, o ile zbyt wcześnie nie zejdzie na bezdroża kalendarzowych ilustracji”⁵⁶⁵. Ta uwaga potwierdza informację o graficznym wykształceniu i prawdopodobnie wykonywanej pracy projektanta graficznego. Na *Wystawie obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich* (1933) młody artysta zaprezentował olejny *Portret*, dostrzeżony przez Kuminka: „Marjan Skowroński w jedynym wystawionym portrecie siebie nie znalazł. Ale talent jest”⁵⁶⁶. Skowroński malował jednak nadal, na I *Salon Bydgoski* (1936) zgłosił bowiem trzy prace olejne: *Portret mecenas C.*, *Portret pianisty St. Niedzielskiego* oraz dużego formatu malowidło *Per aspera ad astra*, stanowiące własność prywatną; wystawiono tylko pierwszy z obrazów oraz *Portret ojca*⁵⁶⁷.

Nieznaną obecnie twórczość malarską Skowrońskiego przybliży obraz *Święta Anna nauczająca Marię* (ok. 1935) (il. 168), umieszczony w ołtarzu bocznym w kościele Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na bydgoskim Szwederowie⁵⁶⁸.

Sylwetka i twórczość Kazimierza Vaedtke – podobnie jak Skowrońskiego – pojawia się w bydgoskim środowisku artystycznym w latach trzydziestych⁵⁶⁹. Niewiele wiadomo o tym twórcy, którego nazwisko świadczy, że był narodowości niemieckiej. Debiutował na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), prezentując obrazy olejne: *Brzozy*, *Sosny*, *Las* i *Młody las*, a jego twórczość Kuminek ocenił krótko: „oryginalny talent”⁵⁷⁰.

W 1936 roku Vaedtke uczestniczył w trzech wystawach środowiskowych, a prezentowane obrazy olejne świadczą o preferowanej tematyce pejzażowej. Na wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* eksponował *Berlinki* i *Jeziro*, a ponadto – *Martwą naturę*, które Teodor Brandowski ocenił: „Nieźle są również *Berlinki* i *Jeziro*”⁵⁷¹. Malarz znalazł się w gronie twórców wystawiających w warszawskiej Zachęcie (1936), prezentując *Wiejską drogę*, a dwa obrazy o analogicznych tytułach przedstawił na I *Salonie Bydgoskim*⁵⁷².

Nieco wcześniej, bo na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, obok Kazimierza Vaedtke, na bydgoskiej scenie artystycznej zaistniał Ernst A. Gessler – drugi z twórców niemieckich, absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej⁵⁷³. Twórca debiutował na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), wystawiając akwarelowe *Wierzby*, wybrane z zespołu pięciu zgłoszonych prac⁵⁷⁴. Na pierwszą wystawę związkową (1929) zgłosił osiem obrazów, wystawiono prace olejne *Stara Bydgoszcz* oraz *Pejzaż I-II* (olej), odrzucono m.in. dwa *Studia* (olej i akwarela) i akwarelę *Stara wieśniaczka*⁵⁷⁵. Na *Wystawę Związku Plastyków Pomorskich* (1932) przekazał sześć obrazów, z których zakwalifikowano trzy prace olejne: *Autoportret* oraz *Pejzaż I – II*⁵⁷⁶. Nie zachowały się jednak żadne przekazy przybliżające jego malarstwo.

7. Znani i nieznani malarze, współtwórcy życia artystycznego

Obraz malarstwa w Bydgoszczy w dwudziestoleciu międzywojennym nie byłby pełny bez wspomnienia chociażby innych twórców, którzy zaistnieli w środowisku artystycznym, prezentując swoje obrazy na wystawach, często też będąc członkami związków i grupach plastycznych. Byli to malarze związani z Bydgoszczą miejscem zamieszkania, jak i przebywający tutaj w związku z realizowanymi pracami, a także twórcy z regionu, czasami też z odleglejszych miejscowości.

Na początku lat dwudziestych w kręgu TZSP pojawili się malarze bydgoscy zainteresowani udziałem w wystawach, o których zachowały się skromne przekazy. Można przypuszczać, że niektórzy z nich byli twórcami nieprofesjonalnymi, jak np. Anna de Reinhardt (zgłoszenie na II wystawę, 1921) i Tadeusz Rossowski (zgłoszenie na III wystawę, 1921), dla innych malarstwo było zajęciem marginalnym, jak dla księdza Feliksa Dziadzi ze Szwederowa (zgłoszenie na III wystawę, 1921), czy też Anastazego Czarneckiego (zgłoszenie na V wystawę, 1922). Z drugiej strony Zarząd Zachęty kierował bezpośrednie zaproszenia do miejscowych malarzy, np. w związku z *Wystawą gwiazdkową artystów bydgoskich* (1922) do Wandy Gentil-Tippenhauer, podającej wówczas adres bydgoski i Witolda Ulanowskiego; twórcy uczestniczyli w tej ekspozycji.

Zainteresowanie nowo powstałym Towarzystwem pojawiło się wśród malarzy zamieszkałych w regionie Pomorza i Kujaw, czego przejawem było zgłoszenie Emilii Parczewskiej z Belna, zamierzającej wstąpić w poczet członków⁵⁷⁷. Prezentację swoich obrazów na wystawach Zachęty planowała Stanisława Wieczorkowska z Łabiszyna (zgłoszenie na II wystawę, 1921), prawdopodobnie malarka amatorka oraz Sanok, określony jako „artysta malarz” z Inowrocławia, który dwukrotnie zwrócił się z propozycją wystawienia swoich obrazów na wystawach w bydgoskiej Zachęcie (1921). Zgłoszenia napływały także z odleglejszych miejscowości, czego przykładem jest Wojciech Podlaszewski, uczestniczący w VIII wystawie (1922), wówczas mieszkający w Gnieźnie, a kilka lat później związany ze środowiskiem toruńskim⁵⁷⁸. Kontakty ze środowiskiem bydgoskim nawiązał także Wilhelm Tyszkowski z Wejherowa, uczestniczący w VIII wystawie (1922), podczas której odbył się indywidualny pokaz jego obrazów, następnie biorący udział w *Wystawie gwiazdkowej artystów bydgoskich* (1922).

Z czasem wykrystalizowała się grupa malarzy, dla których udział w ekspozycjach Zachęty był początkiem wieloletniej współpracy ze środowiskiem bydgoskim, kontynuowanej w latach trzydziestych. Od wczesnych lat dwudziestych ze środowiskiem związany był Henryk Priebe-Opolski, wystawiający obrazy na II (1921) i XV wystawie Zachęty (1923), a później także na *Wystawie artystów malarzy bydgoskich* (1926)⁵⁷⁹. Śladem działalności malarza w Bydgoszczy jest informacja z 1924 roku: „Znany artysta-malarz p. Priebe-Opolski wystawił w kawiarni «Metropol» cały szereg swoich prac, z pomiędzy których szczególną uwagę na siebie zwraca *Szarża 16-go pułku ułanów – malowana z natury*”⁵⁸⁰. Ten mało znany twórca przebywał w Bydgoszczy prawdopodobnie w latach 1921-1926. Nie włączył się już do kolejnych wystaw, przygotowywanych w latach 1928-1929.

Jeszcze częściej w Bydgoszczy swoje malarstwo prezentowała wspomniana już Wanda Gentil-Tippenhauer, która w okresie międzywojennym mieszkała w Warszawie, często przebywała w Zakopanem, ale obecna była także w Bydgoszczy, o czym świadczą jej bydgoskie adresy⁵⁸¹. Artystka na pewno była w mieście w 1924 roku, kiedy zorganizowano *Wystawę bydgoskich malarzy plastyków* (1924), na której recenzent Konrad Fiedler zauważył jej nieobecność wśród malarzy bydgoskich. Swoją twórczość przedstawiła na ekspozycji *Malarstwo Kazimierza Stabrowskiego i Wandy Gentil-Tippenhaer* (1927), przygotowanej w bydgoskim Muzeum Miejskim, a jedną z jej akwarel zakupiono do muzealnych zbiorów. Gentil-Tippenhauer uczestniczyła w I *Wystawie Artystek Polskich*, zorganizowanej w Muzeum Miejskim (1930), a następnie w *Wystawie obrazów i grafiki artystek-malarek zamieszkałych w Bydgoszczy* (1932), wspólnie z Anielą Czarnowską i Zofią Małachowską-Gerżabek, wystawiając zestaw akwareli, zdominowany przez widoki Bydgoszczy (*Spichrze, Brda, Śluza, Nad kanałem* il. 169, *Fara, Wenecja Bydgoska I – VII, Brda*), prezentowane obok widoków Tatr. Uczestniczyła w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) jako gość, posiadając jednak adres bydgoski. Prezentowała akwarelowe widoki górskie, a Henryk Kuminek wspominał wówczas o niej jako o „subtelnej akwarelistce”. Malowała stylizowane pejzaże i sceny rodzajowe w technice akwareli i tempery, przede wszystkim o tematyce tatrzańskiej, np. *Dolina Białej Wody* (1925), ale też obrazy o tematyce bydgoskiej, np. *Nad kanałem* (1925). W maju 1935 roku w relacji prasowej o wystawach warszawskich umieszczono informacje o prezentowanych pracach Gentil-Tippenhauer – widokach Tatr i Bydgoszczy, której poświęciła trzy płótna: *Wenecja Bydgoska, Spichrze nad Brdą* i *Znad kanału bydgoskiego*⁵⁸².

Odrębną pozycję w malarstwie bydgoskim międzywojnia zajmuje Henryk Nostitz-Jackowski, artysta poznański, wykonawca witraży i polichromii w kościele farnym w Bydgoszczy (1922-1925), twórca polichromii (1925) i projektant ołtarzy w kościele Klarysek (przed 1927), a także autor obrazów ołtarzowych *Święta Teresa* (ok. 1926) i *Matka Boska Częstochowska* (ok. 1927) w tym kościele⁵⁸³. Nostitz-Jackowski uczestniczył w I wystawie Zachęty bydgoskiej (1921), prezentując *Pejzaże z Bretanii* oraz karton do witrażu.

W tym wczesnym etapie kształtowania się bydgoskiego życia artystycznego zgłoszenia na wystawy Zachęty przysyłali także malarze toruńscy⁵⁸⁴. Szczególnie bliską współpracę z bydgoską Zachętą nawiązał Brunon Gęstwicki i Stefan Pieniążek. Pierwszy z wymienionych malarzy przesłał zgłoszenie i uczestniczył w III (1921) i XIV wystawie

(1923), a także w *Wystawie gwiazdkowej artystów bydgoskich* (1922). Szczególnie często w ekspozycjach bydgoskiej Zachęty uczestniczył Stefan Pieniążek, który nadesłał zgłoszenia na II i III wystawę Zachęty (1921), uczestnicząc także w *Wystawie gwiazdkowej* (1922), a następnie w XII i XIX wystawie (1923). W mniejszym zakresie we współpracę angażował się Feliks Gęstwicki (zgłoszenie na III wystawę, 1921). W latach 1922-1923 sam Zarząd Towarzystwa, zabiegając o rozszerzenie kontaktów korespondował z toruńskimi malarzami, których zamierzano zaprosić do współpracy, m.in. z Julianem Fałatem, Brunonem Gęstwickim (XII wystawa), Eugeniuszem Grosem, Zenonem Nowakowskim, Felicjanem Szczęsnym Kowarskim, (Janem?) Piszczem i Eugeniuszem Przybyłem.

W połowie lat dwudziestych, jeszcze przed powstaniem Związku Plastyków Pomorskich, dość wyjątkowe miejsce w życiu artystycznym zajęli dwaj twórcy, dla których malarstwo stanowiło zajęcie dopełniające ich pracę zawodową skupiającą się w bydgoskim Muzeum Miejskim, niemniej obaj wpisujący się w bydgoskie środowisko artystyczne. Jednym z tych twórców jest Kazimierz Borucki, który z Bydgoszczą związał całe życie, drugim – Tadeusz Dobrowolski, przez dwa lata pełniący funkcję dyrektora Muzeum Miejskiego. Borucki (il. 170) pracował w Muzeum w latach 1923-1939, jako pracownik administracji, sekretarz, wicekustosz, a następnie kustosz⁵⁸⁵. Od początku istnienia Związku Plastyków Pomorskich pełnił w nim funkcję sekretarza, działał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (od 1931), w Radzie Artystyczno-Kulturalnej (od 1934). Równoległe z pracą zawodową w Muzeum zajmował się malarstwem, w którym zauważyć można dwa równoległe uprawiane nurty – twórczość samodzielną oraz wykonywanie kopii obrazów dawnych malarzy i obrazów o tematyce sakralnej dla kościołów na terenie województwa. Malował obrazy olejne i akwarele, znaczące miejsce w jego twórczości wypełniał rysunek. Uczestniczył w dwóch ekspozycjach środowiskowych, w *Wystawie artystów malarzy bydgoskich* (1926), wystawiając obrazy o tematyce bydgoskiej oraz w *Salonie Bydgoskim* (1938), gdzie zaprezentował rysunkowy *Portret ojca* i olejny *Portret matki*. Borucki chętnie obrazował zabytkową architekturę Bydgoszczy, przedstawiał także nieistniejące obiekty i miejską zabudowę w oparciu o wcześniejsze, zwłaszcza XIX-wieczne prace plastyczne i fotografie (il. 171). Do często podejmowanych motywów należą m.in. akwarelowe ujęcia kościołów i ulic, np.: *Kościół pojezuicki*, *Kościół farny* i *Ulica Malczewskiego*. Synteza i geometryzacja form oraz zawężoną kolorystyką wyróżnia się zespół niewielkich obrazów olejnych z popularnymi widokami miasta – *Wenecja bydgoska* i dwa ujęcia *Fary* (1924),

a swobodą malarskiej interpretacji *Bydgoszcz, ul. Farna – wejście na dziedziniec Muzeum i kościoła św. Ignacego Loyoli* (lata 20. XX w.) (il. 172)⁵⁸⁶.

Tadeusz Dobrowolski – historyk sztuki, muzeolog, dyrektor Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy – był także malarzem⁵⁸⁷. Równocześnie z studiami na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie podjął kształcenie w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie przez cztery lata uczęszczał na kurs malarstwa prowadzony przez Józefa Mehoffera. W 1926 roku uczestniczył w *Wystawie obrazów malarzy bydgoskich*, której był inicjatorem i organizatorem. W recenzji oceniono: „Kilka prac Dr. Dobrowolskiego, dyrektora Muzeum, świadczy o jego dużej kulturze artystycznej. Dwa portrety żony i matki – to obrazy, które są niezbitym dowodem dużego talentu ich twórcy. Stonowanie barw wprowadzono umyślnie, wysuwa na plan pierwszy formę”⁵⁸⁸. Twórczość Dobrowolskiego w dziedzinie malarstwa wymyka się obiektywnej ocenie z uwagi na skromny zasób znanych obrazów. Artysta chętnie podejmował tematykę portretową o czym świadczą znane prace – *Autoportret* (1924) (il. 173) ze zbiorów bydgoskiego muzeum oraz znane z recenzji portrety żony i matki⁵⁸⁹. Wizerunek własny, malowany szerokimi, swobodnymi pociągnięciami pędzla, o uproszczonej formie, utrzymany w jasnej kolorystyce świadczy o poszukiwaniu indywidualnej drogi twórczej. W dziedzinie malarstwa Dobrowolski posługiwał się techniką olejną i akwarelą. Zachowana spuścizna artystyczna z okresu międzywojennego jest niewielka. Z wczesnego okresu twórczości zachowały się jeszcze dwa *Autoportrety* (1920, 1921) (il. 174), *Portret żony w ogrodzie* (1918) i *Portret żony (w zielonej sukni)* (1924) (il. 175) ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach⁵⁹⁰. Obok tematyki portretowej malarz chętnie podejmował pejzaż. W 1925 roku, kiedy Dobrowolski objął stanowisko dyrektora Muzeum Miejskiego, przekazał w depozyt tej placówki obraz olejny *Pejzaż letni – aleja parkowa*. Zespół nielicznych, znanych pejzaży uzupełniają – wczesny *Fragment parku z malwami* (1915), *Bałtyk w Gdyni* (1922) oraz niedatowany *Krajobraz*⁵⁹¹.

W latach dwudziestych, jeszcze przed powstaniem Związku Plastyków Pomorskich, na pierwszych wystawach skupiających twórców bydgoskich pojawiła się grupa artystów związanych z miastem, w której wyróżniali się pedagodzy bydgoskich szkół, nauczyciele rysunku. Jednym z nich był Kazimierz Zacharkiewicz, który edukację artystyczną rozpoczął w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Józefa Pankiewicza, a kontynuował w Berlinie⁵⁹². W latach 1920-1925 pracował w Państwowym Gimnazjum Humanistycznym w Bydgoszczy, działał także w Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku na okręg bydgoski i nadnotecki. Zacharkiewicz jako malarz musiał

się cieszyć uznaniem w środowisku, jego nieobecność na *Wystawie bydgoskich malarzy i plastyków* (1924) zauważona została przez Kazimierz Ulatowskiego. Artystę zaproszono do udziału w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), w której także nie uczestniczył. Obrazy Zacharkiewicza nie są znane.

Cenionym pedagogiem był także Antoni Olejnik, zatrudniony w Miejskim Gimnazjum Matematyczno Przyrodniczego im. Mikołaja Kopernika, rzeźbiarz, malarz i rysownik, współtwórca Muzeum Szkolnego i członek jego Zarządu⁵⁹³. Na *Wystawę obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), zgłosił akwarelę *Brzoza*, zastąpioną jednak płaskorzeźbą *Madonna*. Twórca był zaproszony do udziału w *Wystawie Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929), w której nie uczestniczył. Jedyne dwie znane akwarele – *Martwa natura* i *Zagroda w Sędziszewie*, znajdują się w zbiorach Muzeum Regionalnego im. Hieronima Ławniczaka w Krotoszynie.

Kolejnym pedagogiem – artystą był Maksymilian Ossowski pracujący w Państwowym Gimnazjum Humanistycznym, Męskiej Szkole Wydziałowej i Szkole Powszechnej im. Grzegorza Piramowicza, malarz i projektant sztuki użytkowej⁵⁹⁴. Ossowski był absolwentem niemieckiego katolickiego Seminarium Nauczycielskiego w Bydgoszczy (1908), pobierającym lekcje rysunku u Narcyza Weymana, nauczyciela tejże uczelni. Wykształcenie artystyczne uzupełniał w bydgoskiej PSPA (1920-1921), ucząc się rysunku u Bolesława Lewańskiego oraz odbywając kurs dla nauczycieli rysunku przy Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. Zaproszony do udziału w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) zgłosił olejne kopie obrazów *Idylla i Trzydzieści srebrników*, obraz olejny *Fara bydgoska* i pastele (*Martwa natura, Piła – letnisko, Nad Prosną, Świecie – dawna fara*); wystawiono tylko ostatni z obrazów. Twórca był zaproszony do udziału w *Wystawie Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929), w tej wystawie jednak nie uczestniczył. Ossowski malował przede wszystkim pejzaże, widoki architektoniczne i martwe natury, stosując technikę olejną i akwarelę. Prace artysty nie są znane.

W kręgu malarzy – pedagogów sytuuje się także Kazimierz Belina-Wojcikiewicz, który – jak podkreślano w prasie – „należy do osobistości bardzo popularnych w naszym grodzie”⁵⁹⁵, nauczyciel Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego, a następnie Miejskiej Szkoły Handlowej. Belina-Wojcikiewicz został zaproszony na *Wystawę obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), w której nie brał udziału,

ale uczestniczył już w kolejnym pokazie – *Wystawie Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929). Karol Niedźwiedzki scharakteryzował nieznane obecnie obrazy wymieniając „nasycony koloryt” i „brak harmonii”⁵⁹⁶. W akwarelowym malarstwie Beliny-Wojcikiewicza znaczną grupę stanowiły widoki Tatr, a tytuły prac dookreślały nieznane przedstawienia, np. *Smerki przy drodze w Bukowienie obok Zakopanego*, czy też *Wiszące chmury w Tatrach oświetlone wieczorem*. Rzadziej pojawiały się widoki bydgoskie, np. *Statki na kanale w Bydgoszczy wieczorem* lub pozamiejskie, jak *Jeziro w Brzozie obok Bydgoszczy*. Zachowane rysunki malarza świadczą, że preferował zachowawczy, realistyczny nurt sztuki, a w malarstwie dążył do ukazania specyfiki nastroju pory dnia.

Obok nauczycieli pojawiali się twórcy reprezentujący inne zawody, jak np. inżynier Kazimierz Siuda, wystawiający *Martwą naturę* na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), zaproszony i prezentujący olejne pejzaże, np. *Potok górski* na *Wystawie Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929). Kilku twórców udzielających się na ówczesnych ekspozycjach to zawodowi żołnierze, którzy – jak należy przypuszczać – przynajmniej w większości zajmowali się malarstwem amatorsko. Do tego grona należy Starczewski, major Wojska Polskiego (nazwisko na spisie wstępnym do wystawy 1928), czy też Stefan Szymanowski, porucznik Wojska Polskiego, zaproszony do udziału w *Wystawie Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929). Szymanowski malował akwarelowe widoki architektoniczne z Gdańska (*Kościół św. Trójcy*), widoki z Chełmna, Świecia i Bydgoszczy (*Chełmno-Ratusz*) (1929). Na tę samą wystawę została zaproszona „kapitanowa” Zofia Kulwieć, absolwentka Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie, malująca pejzaże, drzewa i widoki miejskie, np. *Kapuściska*, a także portrety⁵⁹⁷.

W latach dwudziestych przez pewien czas w Bydgoszczy mieszkał Leon Dębicki, malarz, który w następnej dekadzie związany był z Wilnem⁵⁹⁸. Uczestniczył w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), na której zaprezentował akwarelowe pejzaże, widoki architektoniczne z Krakowa, ale wśród jego prac był także bydgoski *Kościół na Wilczaku*. Zaproszony został do udziału w kolejnej wystawie (1929), w której nie wziął udziału; prawdopodobnie nie był już obecny w Bydgoszczy.

Niewiele wiadomo o Hieronimie Kortasie, uczącym się w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, planującym na wystawie środowiskowej (1929) pokazać duże olejne obrazy – *Chrystus w grobie* i *Akt kobiecy*, których jednak nie wystawiono.

Niektórych, mało znanych twórców, pojawiających się w materiałach do organizowanych wystaw, prawdopodobnie należy zaliczyć go do malarzy nieprofesjonalnych. W tej grupie sytuuje się Józefa Duszyńska (zgłoszenie na wystawę, 1928), Tomas Fluder (zgłoszenie na wystawę, 1928), Antoni Bartz (wystawa, 1928) i Wrzos (nazwisko na spisie wstępnym do wystawy 1928, zaproszony w 1929). Duszyńska prawdopodobnie około 1928 roku przeprowadziła się z Gdyni do Bydgoszczy, wtedy też na *Wystawę obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) zgłosiła dziewięć obrazów olejnych, m.in. *Matka Boska, Czy przyjdzie?, Lady Hamilton i Memento Mori*, które nie zostały jednak wystawione.

W drugiej połowie lat dwudziestych nastąpiło nasilenie kontaktów z malarzami regionu, szczególnie w związku z organizowanymi wówczas ekspozycjami – *Wystawą obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) oraz *Wystawą Jesienną artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929). Przejawem tych kontaktów były kierowane do malarzy zaproszenia przystąpienia do Związku Plastyków Pomorskich. W wyniku tej współpracy na bydgoskich wystawach pojawiły się obrazy Jadwigi Jędrkiewiczowej z Wąbrzeźna (wystawy w 1926, 1928, 1929), malującej przede wszystkim portrety, a także pejzaże i kwiaty, w technice olejnej, akwarelowej i w pastelu⁵⁹⁹. Związek wystosował także zaproszenia do znanych i czynnych artystów z Grudziądza. Z miastem tym związany był Kazimierz Grus, uznany już wówczas rysownik, karykaturzysta i ilustrator, zaproszony do udziału w wystawie (1928), w której jednak nie uczestniczył⁶⁰⁰. Kolejne zaproszenia adresowane były do Wacława Szczeblewskiego (na wystawy w 1928, 1929), założyciela Pomorskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Grudziądzu i Izabeli Polakiewicz (wystawa 1929), artystki wystawiającej już wcześniej nie tylko w Polsce, ale i za granicą⁶⁰¹. Wymienieni artyści nie uczestniczyli w tych wystawach.

Bliskie kontakty, niewątpliwie oparte także na osobistych przyjaźniach, nawiązał ze środowiskiem bydgoskim znany i ceniony marynista Marian Mokwa z Sopotu; pośrednikami byli zapewne Stanisław Brzęczkowski, Jerzy Rupniewski i Leon Drapiewski⁶⁰². W Bydgoszczy Mokwa uczestniczył w kilku wystawach zbiorowych (1928, 1929, 1930, 1931) oraz w ekspozycji tematycznej *Morze polskie. Wystawa współczesnych marynistów polskich* (1933) w Muzeum Miejskim. Malował morskie i nadmorskie pejzaże oraz widoki, życie i pracę ludzi związanych z morzem, polskie okręty i flotę handlową. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1932). W kręgu malarzy polskiego Wybrzeża sytuuje się także Stefania Grodzicka-Styczyńska

z Sopotu, prezentująca obrazy na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), autorka nadmorskich widoków (*Widok sopocki*) i portretów (*Staruszka*)⁶⁰³.

W tym samym czasie współpracę z bydgoskim środowiskiem nawiązał malarz z Chełmna – Stanisław Fianza⁶⁰⁴. Początkiem tych kontaktów była indywidualna *Wystawa obrazów Stanisława Fidanzę* (1928) w Muzeum Miejskim. Malarz został zaproszony na wystawę Związku Plastyków Pomorskich (1930), prezentując m.in. *Pierwszy śnieg* i *Wiosnę I – II*. Był członkiem Związku od 1930 roku. Fianza malował przede wszystkim pejzaże (*Poranek na Dniestrze*), które cechowała uproszczona stylistyka, a także drzewa i kwiaty, stosując technikę olejną i akwarelę.

Wystawa artystów malarzy bydgoskich (1926), *Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) oraz *Wystawa Jesienna artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929) wzmocniły nawiązane u progu lat dwudziestych kontakty z malarzami toruńskimi, które w odniesieniu do większości twórców były kontynuowane w następnej dekadzie. Na zaproszenia do udziału w bydgoskich wystawach szybko zareagowało właśnie środowisko malarzy toruńskich. W 1929 roku na zebraniu organizacyjnym Związku Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy zdecydowano o zaproszeniu do Związku, a także do uczestnictwa w wystawach artystów z innych ośrodków, a przede wszystkim z Torunia. To wówczas Eugeniusz Gros napisał: „informuję, że do Związku Plastyków Pomorskich przystępuję, jako, że w Toruniu nic takiego nie istnieje poza Konfraternią Artystów, która nie jest właściwie związkiem wyłącznie plastyków, bo należą literaci, muzycy, architekci itp. No i nie urządza wystaw obrazów”⁶⁰⁵. Przypomnijmy więc toruńskich malarzy czynnie uczestniczących w bydgoskim życiu artystycznym, akcentując ich udział w wystawach i przynależność do grup i związków: Eugeniusz Przybył (wystawy 1928, 1929, zaproszenie 1930, członek ZPP od 1931), Wiktor Aleksandrowicz (wystawy 1928, 1929), Wojciech Podlaszewski (wystawy 1928, 1929, wystawa ZZPW-P 1936), Brunon Gęstwicki (wystawy 1928, 1929, członek ZPP od 1929, wystawa ZZPW-P 1936), Feliks Paweł Gęstwicki (wystawy 1928, 1929, członek ZPP od 1929, zaproszenie 1930), Stanisław Miller (wystawa 1929, członek ZPP od 1929, wystawa ZZPW-P 1936), Eugeniusz Gros (Gross) (wystawa 1929, członek ZPP od 1929, zaproszenie 1930), Milcz (zaproszenie 1930). Ignacy Mazurek (członek ZPP od 1929, zaproszenie 1930, wystawa ZZPW-P 1936)⁶⁰⁶.

W latach trzydziestych w bydgoskich wystawach uczestniczyli malarze, zapraszani jako goście z innych miast, np. Aleksander Augustynowicz z Poznania (wystawa ZPP, 1931) i Teresa Popielska z Warszawy (wystawa 1931 jako gość, członek ZPP od 1932)⁶⁰⁷.

W 1933 roku zamieszkała w Bydgoszczy Stanisława Klimkowska-Bieńkowska, absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczestniczka wystawy Grupy Plastyków Pomorskich (1933)⁶⁰⁸. Kuminek napisał: „Nieprzeciętna indywidualność artystki przejawia się jednak w ostatnich – jak się zdaje – *Motywach bydgoskich*”⁶⁰⁹. W latach trzydziestych do bydgoskich związków artystycznych przystąpili artyści z innych miast, np. graficzka Zofia Małachowska-Gerżabek z Poznania (członek ZPP od 1932), Franciszek Cieśla z Nakła, który otrzymał zaproszenie do Związku i grafik Józef Kluska z Wąbrzeźna (członek ZPP od 1932)⁶¹⁰.

Mylący tytuł *Wystawa obrazów i grafiki artystek-malarek zamieszkałych w Bydgoszczy* (1932), sugeruje związki uczestniczących w pokazie artystek z Bydgoszczą. Tymczasem wystawiające artystki związane były z innymi ośrodkami. Aniela Czarnowska mieszkała w Warszawie, a wspomniana już Wanda Gentil-Tippenhauer – w Bydgoszczy mieszkała czasowo, natomiast Zofia Małachowska-Gerżabek tylko uczestniczyła w bydgoskich wystawach⁶¹¹. Tak więc związki z miastem prawdopodobnie ograniczają się do udziału malarek w życiu artystycznym; Czarnowska i Gentil-Tippenhauer uczestniczyły w I *Wystawie Artystek Polskich*, zorganizowanej w bydgoskim Muzeum Miejskim (1930).

W drugiej połowie lat trzydziestych w bydgoskim środowisku artystycznym pojawiły się kolejne nazwiska twórców związanych czasowo z miastem. Zofia Plewińska-Smidowiczowa – żona pułkownika Edmunda Smidowicza, działająca w środowisku warszawskim, przez kilka lat prawdopodobnie mieszkała w Bydgoszczy, prezentując swoje prace na wystawie czasowej *Żołnierz w sztuce. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy* w Muzeum Miejskie (1934), uczestniczyła także w roli gościa na wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich (1936)⁶¹². Na tych wystawach eksponowała m.in. charakterystyczne dla jej twórczości prace ilustracyjne inspirowane baśniami i legendami, m.in. *Zaczarowane skrzypce*.

Niewiele wiadomo o grupie kilku młodych malarzy, którzy na bydgoskich wystawach sporadycznie prezentowali malarstwo. Jednym z nich był Jan Pudlik, wystawiający jako gość, olejne i pastelowe portrety na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934)⁶¹³. Rysownikiem, ale i malarzem był Czesław Kucał, rysownik

„Dziennika Bydgoskiego”, także wystawiający jako gość na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) „motyw dekoracyjny” w gwaszu i olejne *Maki*. Dwukrotnie obrazy prezentował Piotr Tomczyk, wystawiając na II *Salonie Bydgoskim* (1937) akwarelowe kwiaty, a na III *Salonie* (1938) olejne *Kwiaty I – II*. Przez pewien czas z miastem związany był Witold Jańczak, pochodzący z Kruszwicy⁶¹⁴. Podczas II *Salonu* (1937) eksponował olejne i akwarelowe pejzaże, kwiaty i *Gazeciarza*. Uczestniczył także w wystawie Związku Zawodowego Plastyków „Bydgoszcz” (1938).

Kolejnym twórcą był Franciszek Kutzner, malarz, grafik i pedagog, który zamieszkał w Bydgoszczy w 1937 roku⁶¹⁵. Uczestniczył w III *Salonie Bydgoskim* (1938), na którym przedstawił obrazy olejne: *Akt*, *Kwiaty* i cykl zatytułowany *Motyw z Bułgarii I – III*. Wystawione wówczas obrazy spotkały się z zainteresowaniem krytyki, natomiast *Akt* „wywołał dyskusję, nawet nieprzyjemną”, o czym wspomniał Andrzej Kłyszkiński⁶¹⁶. Zdaniem recenzenta bezpodstawne kontrowersje wzbudził sam temat, tymczasem – jak podkreślił – „Obraz ten jest głębokim studium kolorystycznym”, a wszystkie obrazy odzwierciedlają „pierwszorzędną biegłość w rysunku, kompozycji przestrzennej, modelunku, a przede wszystkim w kolorycie i kierowaniu światłem”⁶¹⁷. Kutzner w 1938 roku znalazł się w gronie założycieli Związku Zawodowego Artystów Plastyków „Bydgoszcz”, a na wystawie związkowej w Inowrocławiu (1938) zaprezentował m.in. *Motywy z Bułgarii i Martwą naturę*.

W drugiej połowie lat trzydziestych na bydgoskiej wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936) pojawiła się nowa grupa artystów toruńskich, w większości skupionych w Konfraterni Artystów w Toruniu, np. Anna Schulze-Koeper, Stefan Wojciechowskiego, Janina Malessina-Brejska, Erika Schulze i Kazimierz Waluk⁶¹⁸. Podobnie, jak w latach dwudziestych, na wystawy zapraszano artystów z innych ośrodków, spoza środowiska bydgoskiego, w gronie zaproszonych gości znaleźli się malarze uczestniczący w wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936) – Maria Płonowska z Warszawy oraz Edward Matuszczak prezentujący olejne widoki⁶¹⁹. Do tej grupy należy także Zenon Kononowicz, wówczas związany jeszcze z Warszawą, uczestniczący jako gość w wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich (1936), na której przedstawił zespół kilkunastu prac o tematyce nadmorskiej, a także Jerzy Tyszkiewicz – malarz miniaturzysta z Gniezna, biorący udział w II *Salonie Bydgoskim* (1937), eksponujący obraz olejny i miniatury portretowe⁶²⁰.

W mrokach zapomnienia nie powinni zaginać malarze, których obrazów prawie nie znamy, nie uczestniczący w ówczesnych wystawach – w tym rosyjscy emigranci Aleksander Lichardow i Paweł Griniow. Lichardow był litografem zatrudnionym w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy⁶²¹. Wiadomo jednak, że bardzo dużo malował, a jego obrazy miały ozdabiać wnętrza Hotelu „Pod Orłem”. Przykładem nielicznych zachowanych obrazów są *Nad Brdą w Bydgoszczy* (po 1926) (il. 176), *Pejzaż (Rozlewiska)* i *Pejzaż z dworkiem* (1949) (il. 177). Twórczość Griniowa jest bardziej znana – był jednym z najbardziej cenionych rysowników, ilustratorów i karykaturzystów „Dziennika Bydgoskiego”, publikującym pod pseudonimem „Polo”⁶²². Malował też akwarele i obrazy olejne, przede wszystkim portrety i widoki miast (niezachowane).

W gronie bydgoskich architektów, podejmujących obok projektowania malarstwo lub częściej rysunek, wymienić należy Kazimierza Ulatowskiego, Teofila Biernackiego, Kazimierza Orlicza, Jana Kossowskiego (członek ZZPW-P), Witolda Jerzykiewicza (w zarządzie ZZPW-P) i Alfonsa Licznarskiego⁶²³. Jednak jedynym architektem, który czynnie jako malarz uczestniczył w życiu artystycznym był wspomniany już Bogdan Raczkowski. Niemniej warto zaakcentować, że ważna rola w kształtowaniu środowiska plastycznego przypadła Ulatowskiemu oraz Orliczowi, który od 1932 roku był aktywnym członkiem Związku Plastyków Pomorskich, a następnie ZZPW-P.

Jak przedstawiał się obraz malarstwa w międzywojennej Bydgoszczy? Na pewno był dynamiczny i zmienny, czasami kontrowersyjny o czym szczególnie świadczą recenzje i sprawozdania z posiedzeń jury wystaw, a po części także zachowane obrazy. Jednak spuścizna malarzy jest bardzo skromna w porównaniu z ilością prac malarskich prezentowanych na wystawach. Na czterech wystawach zbiorowych w latach 1924-1929 zaprezentowano około 340 obrazów, natomiast na dziewięciu pokazach zbiorowych w latach 1930-1938 wystawiono około 750 obrazów⁶²⁴. Dodać należy, że wyborów prac na kolejne ekspozycje dokonywało specjalnie powoływane jury, którego skład ulegał zmianom. Zgodnie z przyjętymi zasadami regulaminowymi na wystawy zbiorowe przyjmowane były obrazy zrealizowane w czasie od poprzedniej wystawy, czyli obiekty nie powtarzały się, chociaż zdarzały się wyjątki, często komentowane w sprawozdaniach z posiedzeń jury lub recenzjach wystaw.

Malarstwo w Bydgoszczy przedstawione zostało na przykładzie wybranych sylwetek malarzy, pojawiających się stopniowo na artystycznej scenie. Łatwiej jednak

zrekonstruować zapomniane nieraz bydgoskie biografie artystyczne znanych i mniej znanych malarzy niż przywołać pełny obraz malarstwa wobec skromnych zasobów zachowanych obrazów.

Obecnie największy zespół prac malarskich znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Jednak obok kilku większych kolekcji autorskich, m.in. Rupniewskiego i Gajewskiego, są to najczęściej niewielkie zestawy kilku obrazów lub pojedyncze prace poszczególnych twórców. Do 1939 roku w zbiorach Muzeum Miejskiego znajdowało się około 60 obrazów malarzy bydgoskich, pozyskanych drogą zakupów, darowizn i depozytów. Znaczna część tych obiektów, bo ponad połowa, uległa zniszczeniu lub rozproszeniu w wyniku działań wojennych.

8. Malarstwo w przestrzeni sakralnej

Dopełnieniem obrazu malarstwa w międzywojennej Bydgoszczy jest zespół kilku realizacji malarskich wykonywanych w przestrzeni sakralnej – polichromii. Prace te ze względu na przeznaczenie odmiennie funkcjonowały w świadomości odbiorców. Zasadniczą kwestią rozważań będzie więc malarstwo ściennie włączone w przestrzeń architektoniczną świątyń, nie eksponowane w salach wystawienniczych poza sporadyczną prezentacją projektów. Niemniej istotnym wątkiem jest zagadnienie autorstwa tychże malowideł i stwierdzenia co przyczyniło się do wyboru określonych twórców, malarzy w różny sposób związanych z życiem artystycznym miastem.

Po odzyskaniu niepodległości w Bydgoszczy władze duchowne i świeckie zadbały o najstarsze miejskie świątynie, które po funkcjonowaniu w latach zaborów w różnym zakresie wymagały prac konserwatorsko-restauratorskich⁶²⁵. W obliczu zachodzących w mieście przemian, m.in. repolonizacji dążono do przywrócenia im dawnej świetności. Program prac obejmował także nowe realizacje związane z wyposażeniem wnętrza, w tym polichromie.

Kościółem, który w dwudziestoleciu międzywojennym zyskał okazałą polichromię, oddziaływującą formą i kolorystyką na przestrzeń architektoniczną wnętrza i wyposażenie, była Fara – najstarsza bydgoska świątynia pw. św. Marcina i Mikołaja (1466-1502). W wielowiekowej historii kościoła XIX stulecie było okresem, w którym nastąpiły największe, niekorzystne zmiany w strukturze architektonicznej kościoła i wyposażeniu⁶²⁶. Podczas zaborów kościół zachował funkcję sakralną, będąc jedynym kościołem parafialnym w mieście, wokół którego skupiało się życie religijno-narodowe Polaków. Na stan wnętrza kościoła w chwili odzyskania niepodległości wpłynął remont

podjęty w końcu XIX wieku kiedy odmalowano niektóre partie ścian i sklepienia nawy, która zyskała wówczas skromną, malarską dekorację ornamentalną w formie wici i gwiazdek, akcentujących układ żeber sklepiennych. Restaurację kościoła przeprowadzono z inicjatywy proboszcza księdza Tadeusza Skarbka-Malczewskiego, w latach 1922-1925⁶²⁷. Kierownikiem prac został uznany poznański architekt Stefan Cybichowski.

Pierwsze informacje o polichromii i witrażach w kościele farnym pojawiły się już w czerwcu 1920 roku, a związane były z planowaną renowacją świątyni. Zdaniem konserwatora Nikodema Pajzderskiego nowa polichromia powinna stanowić tło dla „wyjątkowo pięknych sprzętów stolarskich” – ołtarzy, konfesjonałów i ławek⁶²⁸. Argumentem konserwatora przeciw bogatszej polichromii były także ówczesne witraże w Farze – „niestosowne” i wykonane w szkłe katedralnym. Pajzderski wyraził swoje wstępne sugestie, zalecając kolorystykę polichromii w tonacji blado-różowej na ścianach, sklepienia białe ze skromnymi elementami dekoracyjnymi w kolorze złotym, czerwonym i niebieskim na żebrach sklepiennych. Prace przy polichromii zalecał powierzyć doświadczonemu artyście.

Prawdopodobnie uwaga konserwatora o „niestosownych”, neogotyckich witrażach wpłynęła na zaprojektowanie zespołu nowych witraży w Farze, które poprzedziło realizację polichromii. Zespół witraży, autorstwa Henryka Nostitz-Jackowskiego z Poznania, wykonany w latach 1922-1923, tworzyły dwa witraże figuralne w prezbiterium i kilkanaście witraży ornamentalnych, rozmieszczonych w nawach i prezbiterium⁶²⁹. Nieistniejący zespół przybliżają jedynie opisy. Kartony do witraży figuralnych w prezbiterium wystawione zostały w oknie księgarni Leona Posłusznego przy Placu Teatralnym już w grudniu 1921 roku. Jeden z nich przedstawiał *Królową Korony Polskiej* z wizerunkiem Janusza, syna Melchiora Wierzbickiego, poległego w Powstaniu Wielkopolskim (dar Melchiora Wierzbickiego), na drugim ukazano *Świętego Antoniego z Dzieciątkiem* (dar Antoniny Figiel)⁶³⁰. W otworach okiennych nawy znajdowały się: „Okna-witraże, traktowane en grisaille z ornamentacją naszych kwiatów polnych, [które] zgrywają się z ciepłym tonem nawy”⁶³¹. Witraże zostały wykonane w pracowni „Polichromia” Nostitz-Jackowskiego w Poznaniu.

Istotne decyzje w kwestii polichromii zapadły na Komisji artystyczno-konserwatorskiej, która odbyła się w Bydgoszczy w dniu 26 kwietnia 1923 roku. Podsumowując zakończony etap prac, wyznaczono kolejne zadania do realizacji, stwierdzając, że po wykonaniu wszystkich prac wewnątrz kościoła „uznaje się za rzecz

konieczną wykonanie polichromii, któraby wnętrzu kościoła nadała dostojnej architekturze świątyni odpowiedni wygląd”⁶³². Jeszcze w tym samym roku zapadły wstępne decyzje związane z wyborem autora polichromii. Ksiądz Malczewski zawiadamiając konserwatora Pajzderskiego o zaawansowaniu prac w Farze zaznaczył, że polichromia mogłaby być wykonana w 1924 roku⁶³³. Informował o powołaniu komitetu, którego zadaniem będzie zebranie funduszy na ten cel. Jednocześnie zwrócił się do konserwatora z prośbą o podanie nazwisk kilku artystów, z którymi można byłoby podjąć pertraktacje. Zaznaczył przy tym, że „Procajłowicz w rachubę nie wchodzi, w Bydgoszczy odpowiednich artystów nie mamy (...)”. Wówczas też pojawiło się nazwisko Nostitz-Jackowskiego, wskazujące, że już wcześniej rozważano jego kandydaturę. Malczewski sugerował jednak, aby przedstawić komitetowi kilku twórców, zawiązując środowisko do Poznania, tak aby Pajzderski i ksiądz Szczęsny Dettloff mogli nadzorować etap przygotowywania projektów. Co istotne Malczewski nawiązał do wcześniejszych sugestii: „Mówiliśmy swego czasu o tem, że byłoby pożądane, aby artysta zasadniczo wzorował się na polichromii kościoła marjackiego w Krakowie, to życzenie objawia także świeżo zorganizowany komitet”⁶³⁴.

Pajzderski, po konsultacji z Dettloffem, obok Nostitz-Jackowskiego zaproponował dwóch artystów poznańskich – Wiktora Gosienieckiego i Władysława Roguskiego, profesorów Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej, dodając: „Zasadniczo zgadzam się na to, aby zamierzoną polichromię kościoła bydgoskiego wykonać w guście polichromji kościoła Marjackiego w Krakowie. Polichromja winna nadać odpowiedni charakter całemu wnętrzu, uwydatnić piękno jego architektury oraz podkreślić znaczenie artystyczne tamże nagromadzonych sprzętów, a przede wszystkim ołtarzy, których konserwacja będzie wymagała poważnych zabiegów. Wszystkie te momenty winny być wzięte pod uwagę, jak niemniej efekt kolorystyczny nowych witraży”⁶³⁵. Dozór kościelny i Komitet Odnowienia Fary zdecydował o wyborze Nostitz-Jackowskiego, o czym Malczewski poinformował Pajzderskiego równocześnie prosząc konserwatora o otoczenie opieką sprawy polichromii⁶³⁶.

Kwestia wyboru autora polichromii nie znalazła akceptacji we wszystkich kręgach miasta, bowiem Nostitz-Jackowski znany już był w Bydgoszczy jako twórca wspomnianego zespołu witraży w kościele farnym. Po wyborze artysty odezwały się głosy krytyki (m.in. prezydenta Bernarda Śliwińskiego) w odniesieniu do witraży figuralnych, zarzucające artyście brak zdolności artystycznych oraz sugestie odebrania jemu prac przy polichromii i oddanie ich profesorowi Juliuszowi Makarewiczowi

z Krakowa⁶³⁷. Malczewski powołując się na opinię konserwatora Jana Rutkowskiego, stwierdzającego, że witraże są „beznaganne”, jedynie „barwność ich razi na tle brudnych ścian”, prosił Pajzderskiego i Dettloffa o wydanie zaświadczenia w kwestii witraży w celu uspokojenia opinii publicznej. Do Komitetu Odnowienia Fary skierowane zostało pismo Zarządu Towarzystwa Miłośników Bydgoszczy, który w odniesieniu do witraży stwierdził: „Zarząd doszedł do przekonania, że nie odpowiadają one zupełnie charakterowi świątyni, raczej ją szpecą, niż przyczyniają się do podniesienia jej wewnętrznego piękna – przytem w pomysle i wykonaniu niewybredne na tyle iż prawdziwą troską napawają o los w przyszłości całej renowacji tyle czcigodnego zabytku, renowacji powierzonej ponoć p. Jackowskiemu”⁶³⁸. Zarząd Towarzystwa swoje zastrzeżenia argumentował poczuciem obowiązku, jednocześnie podkreślając, że prace wykonywane będą ze składek publicznych. Sugerował rozpisanie konkursu „któryby nie pominął w pierwszym rzędzie tyle wybitnych, głośnych w Polsce a i doświadczonych w tym kierunku malarzy krakowskich, wśród których zdanie takiego Mehoffera (o ile już nie wykonanie) nie byłoby może obojętne dla Komitetu Odnowienia Fary, a i ostatecznie dla Obywateli bydgoskich, szczącących się od wieków przepięknym zabytkiem przeszłości”⁶³⁹. Malczewski zdecydowanie zareagował na uwagi Towarzystwa odpowiadając, że kontrowersyjne witraże uzyskały akceptację miarodajnych dla niego instytucji – konserwatora państwowego i diecezjalnego⁶⁴⁰. W odniesieniu do proponowanego konkursu na polichromię nie zanegował jego celowości, jednak wprost zadał pytanie jakimi funduszami Towarzystwo dysponuje na ten cel. Tymczasem Magistrat miasta – patron Parafii farnej przychylił się do zamiaru uniknięcia konkursu na polichromię z uwagi na wysokie koszty, sugerując rozpatrzenie i zaopiniowanie przedstawionych już projektów Nostitz-Jackowskiego przez „wybitnych rzeczoznawców, jak np. artystów krakowskich Markiewicza lub Mehoffera”⁶⁴¹. Kwestie związane z akceptacją wyboru Nostitz-Jackowskiego toczyły się jeszcze w kolejnych miesiącach, pomimo pozytywnej opinii Pajzderskiego na temat witraży, akcentującej zarówno nienaganność techniki witrażowej, jak i walory artystyczne w zakresie kompozycji i kolorystyki. Uzasadniając wybór autora pisał: „Powierzenie prac malarskich w Farze bydgoskiej p. H. Jackowskiemu uważam w zupełności za wskazane, choćby dlatego, że w ten sposób zapewni się pewną ciągłość prac rozpoczętych w celu uzyskania jednolitego, szarmonizowanego wnętrza”⁶⁴². Jednak ksiądz Malczewski po konsultacjach z konserwatorem Rutkowskim sugerował przedłożenie projektów jeszcze w Departamencie Sztuki MWRiOP w Warszawie, co zyskało poparcie Pajzderskiego⁶⁴³.

Projekty Nostitz-Jackowskiego były ukończone w marcu, wówczas też konserwator w piśmie do Ministerstwa WRiOP po raz kolejny wyraził swoją pozytywną opinię, zaznaczając, że z uwagi na rangę obiektu projekt powinien uzyskać zatwierdzenie Departamentu Sztuki, a ksiądz Malczewski w tej sprawie osobiście przyjedzie do Warszawy⁶⁴⁴. Sam Pajzderski, oceniając projekt jako dobry, wyraził uwagę do kolorystyki. Nie mając zastrzeżeń do zestawienia błękitu sklepień w nawie z miedzianą barwą ścian („tonacja czerwona”), wyraził wątpliwości do koloru ścian w prezbiterium uważając, że powinna być zbliżona do ścian nawy w celu uzyskania spójności wnętrza. Magistrat miasta uchwałą z dnia 9 kwietnia 1924 roku zaakceptował projekty Nostitz-Jackowskiego z sugestią „zbadań koloru «orange» ścian naw bocznych”⁶⁴⁵. Jednak ostateczną decyzję w tej kwestii Pajzderski pozostawił autorowi polichromii po wykonaniu prób kolorystycznych na ścianie⁶⁴⁶.

Polichromia bydgoskiej Fary była realizowana przez Henryka Nostitz-Jackowskiego w dwóch etapach. Pierwszy, obejmujący nawę główną i nawy boczne, zamknął się w terminie od 15 czerwca do 20 grudnia 1924 roku⁶⁴⁷. Etap drugi, ograniczony do prezbiterium, został wykonany w czasie od 15 czerwca do 15 listopada 1925 roku. Artysta zastosował technikę kazeinowo-woskową, gwarantującą malowidłom trwałość. Wystrój malarski odbiegał od wstępnych zaleceń, a właściwie sugestii Pajzderskiego i nawiązywał do polichromii kościoła Mariackiego w Krakowie. Polichromia Fary doczekała się komentarzy współczesnych jeszcze podczas realizacji. Kazimierz Ulatowski ocenił pierwszy etap prac w nawie głównej i bocznych, akcentując zachowanie przez artystę nadrzędnej zasady dekoracji malarskiej wnętrza architektonicznego – podkreślenie samej architektury⁶⁴⁸. Nawiązał do kontrowersyjnie przyjętych witraży, umieszczonych rok wcześniej w oknach, które – jego zdaniem – doskonale wpisały się w obecną grę „przedziwnej harmonii kolorów” wnętrza, świadcząc, że autor już wcześniej przemyślał koncepcję całego przedsięwzięcia. Ulatowski opisując malarskie rozwiązania poszczególnych partii wnętrza – ścian, sklepień i filarów, szczególną uwagę poświęcił wyrafinowanej i przemyślanej kolorystyce, podsumowując: „Jackowski w polichromji Fary okazał się artystą, który łączy w sobie wyszkoloną wiedzę fachową z subtelną wrażliwością w odczuwaniu harmonii barwnej”⁶⁴⁹. Docenił koncepcję formalną polichromii, nowoczesną i polską, dodając: „Sztuka, jeżeli ma być twórcza, powinna być poczęta z ducha epoki”. Ulatowski nie poprzestał na jednym artykule, bowiem na początku 1925 roku, po usunięciu rusztowań, kiedy można

„należycie ocenić polichromję kościoła”, ponownie przedstawił szczegółowe opisy wnętrza⁶⁵⁰.

Zakończenie pierwszego etapu prac nad polichromią wiązało się z pozyskaniem kolejnych funduszy na ten cel. Po kalkulacjach stwierdzono, że dotychczas na odnowienie Fary wydano 32 000 złotych (z tej sumy 5000 złotych z budżetu miasta), przypuszczano, że na zakończenie prac konieczne będzie pozyskanie podobnej sumy⁶⁵¹.

Projekt polichromii został dostosowany do gotyckich podziałów architektonicznych wnętrza, obejmując ściany, sklepienia oraz filary świątyni. Na polichromię składają się pola wypełnione rozbudowanymi kompozycjami ornamentalnymi o wzorach geometryczno-floralnych oraz sceny figuralne⁶⁵² (il. 178, 179). Krótco po zakończeniu prac nad całą polichromią swoją opinię wyraził Tadeusz Dobrowolski, ówczesny dyrektor Muzeum Miejskiego: „Gotycki, ceglany kościół o stromym dachu i charakterystycznych wnękach w trójkątach szczytowych zyskał jednolite, poważnym nastrojem owiane wnętrze. Malarz umiejętnie rozwiązał problem szarmonizowania stylowego, średniowiecznego wnętrza z dekoracją ścienną na wskroś nowożytną. Do pewnego stopnia czerpał z zasobu formalnego średniowiecza, ale materiał ten umiał przetworzyć na mowę malarską oryginalną, posługującą się słownikiem najnowszym. (...) twórca, licząc się z architekturą wnętrza, walorem barwnym nie próbował rywalizować z architekturą, lecz przeciwnie – kierunkiem obramień rozłożeniem plam barwnych, podkreślił konstrukcję świątyni tak, że logika planu i wertykalnego założenia, tem samem jeszcze jaśniej nam się ujawniła. – W nawie wyróżnił trzy główne jej części składowe i części te barwą dokładnie określił. Ściany pokrył barwą oranżową, wieloboczne filary fioletem, sklepienie szafirem. Gurty i żebra, przerzucone między filarami, podtrzymujące gotyckie sklepienka, założył szeregiem barw, w których dominuje czerwona, jako przejścia między fioletem filarów, a głębokim, niebieskim tonem sklepień. Podłucza arkad barwiono na ogół zielenią. W prezbiterium natomiast barwą zasadniczą jest amarant ścian i szafir sklepienia. Nawy przodkowe od prezbiterium oddziela ostrołukowa tęcza, którą wraz z podłuczem założył artysta barwą obojętną, t.j. czernią i złoceniami. Tyle o najogólniejszym, kolorystycznym układzie. – Z kolei zainteresujemy się stroną formalną i tematową malarskiego dzieła. Trzeba tu wyróżnić: kompozycje figuralne i motywy ornamentalne – i pamiętać o tem, że często i jedne i drugie wiążą się ze sobą w jedną, ściśle zespoloną całość. – Nad wejściem bocznem do nawy ujął malarz w owalne, gwiazdziste obramienie *Pokłon trzech króli*, w którym sportretował znane w Bydgoszczy osobistości. W splotach roślinnych, wijących

się wokół okien, pomieścił postacie aniołów. Na podłuczcu tęczy czarno-złotej wymalował artysta niewielkie kompozycje figuralne, będące personifikacją siedmiu sakramentów. Na szczególniejszą uwagę zasługują dwie kompozycje na lewej ścianie prezbiterjum. Oddzielone od amarantu dolnej części ścian wyłożoną wstęgą ornamentacyj, zwracają uwagę dyskretnym zestawieniem barw obrazu, wypełniające dwa trójkątne pola między wiązkami żeber, spływających na ścianę. Są to Matka Boska Różańcowa w otoczeniu aniołów, podtrzymujących festony kwiecista, i Chrystus w otoczeniu polskich świętych, wśród których rozpoznajemy św. Wojciecha, św. Salomeę, św. Kunegundę, św. Stanisława, Kazimierza i Józefata Kuncewicza. – Na prawej ścianie powtarza się znany już z nawy motyw aniołów, związanych z roślinnym obramieniem okien. – Na sklepieniu obok centralnie wokół zworników rozwiniętych płomienistych gwiazd widnieją prócz innych symbolów Kościoła symbole czterech cnót kardynalnych czterech ewangelistów i postacie dwóch książy kościoła, Piotra i Pawła”⁶⁵³. Zdaniem Dobrowolskiego „Artysta zdaje sobie sprawę z istoty momentu dekoracyjnego. Polichromja jest umiejętnie związana z płaską ścianą i słusznie pozbawiona trzeciego wymiaru. Nie są to więc pomysły przypadkowo odtworzone na ścianie, a nadające się również do ujęcia w sztalugowym obrazie. Mogły się tylko znaleźć na ścianie, tylko tam jest ich miejsce; - i ta świadoma celu praca, dowodząca kultury malarskiej i należytego zorientowania się twórcy, zasługuje na duże uznanie. Malarz zespała postacie swych kompozycyj z tłem w ten sposób, że rysunek szczegółów, fałdów szaty i rysów twarzy wydobywa barwę tła, dzięki czemu wszystko jest sprowadzone do jasno sformułowanej zasady kolorystycznej”⁶⁵⁴. Dobrowolski nie analizuje szczegółowo malarskiej dekoracji ornamentalnej, ogólnie oceniając fryzy wokół okien, „desenie filarów”, „bogata wstęgę, biegnącą w połowie ścian prezbiterium”, a także ornamentację żeber i pól sklepiennych. Podsumowując, stwierdza, że „Niektóre motywy przypominają wzorzyste ozdoby średniowiecznych tkanin, inne przywodzą na myśl miniatury gotyckich mszałów i w ogóle ksiąg iluminowanych, w których niejednokrotnie obramieniem pergaminowej karty są wspaniałe sploty roślinne, gałązki misternie splecione z sylwetami błyszczących tęczowem upierzeniem ptaszków, lub bestjaryj. Takie ujęcie ornamentacyj, godzące się najzupełniej z gotyckim wnętrzem, świadczy pochlebnie o artyście, o jego znajomości minionych form i o przygotowaniu się do dzieła, jakim jest polichromja świątyni. – Rzecz jasna, p. Jackowski nie kopiuje wspomnianych form gotyckich dosłownie, lecz transponuje je na ton zupełnie nowożytny. Motywów dosłownie tych samych na ogół nie powtarza, lecz, otrzymując szczegóły na tej samej linii formalnej, daje zupełne wrażenie

symetrii, a przytem unika szczęśliwie monotonji, powodowanej zazwyczaj powtarzaniem się form identycznych. Linją operuje swobodnie i lekko, sploty roślinne rozwija konsekwentnie, nie gmatwa ich, a jednak daje wrażenie ozdobności i bogactwa. Na dużą skalę używa złota, zestawiając je najchętniej z czernią i zielenią”⁶⁵⁵.

Istotna wydaje się opinia Nikodema Pajzderskiego o nowej polichromii: „Dzieło to stanowi niewątpliwie w twórczości artystycznej p. Jackowskiego znaczny dorobek. Polichromia fary bydgoskiej należy do najbardziej udatnych dekoracji kościelnych, jakie zostały wykonane w ostatnim ćwierćwieczu w naszym kraju”⁶⁵⁶.

Uwieńczeniem prac Henryka Nostitz-Jackowskiego w bydgoskiej Farze była polichromia kaplicy Ukrzyżowania, zrealizowana wiosną 1926 roku⁶⁵⁷. W tej niewielkiej przestrzeni dekorację malarską artysta podporządkował rytmowi architektonicznych podziałów, zaakcentowanych układem stref barwnych. Dekorację ornamentalną tworzą motywy roślinne i geometryczne, zakomponowane w symetrycznych układach oraz sylwetki czterech Ewangelistów usytuowane na sklepieniu. Polichromia i witraże Nostitz-Jackowskiego organizowały i scalały wnętrze kościoła, nie dziwi więc, że artyście powierzono także inne prace związane z wyposażeniem w celu utrzymania jednolitego charakteru⁶⁵⁸.

Kościół sióstr Klarysek pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Bydgoszczy (1582-1646) wraz z budynkiem klasztornym należał do obiektów, które najsilniej ucierpiały po kasacie zakonu w 1834 roku⁶⁵⁹. Już w 1920 roku podjęto decyzję o przywróceniu kościołowi funkcji sakralnych i przeprowadzeniu prac konserwatorskich obejmujących bryłę zewnętrzną i wewnątrz. Do prac tych zaangażowano Kazimierza Ulatowskiego – architekta i dyrektora Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego, który opracował program restauracji, przeprowadzonej w latach 1920-1922⁶⁶⁰. W programie tym przedstawił także realizacje związane z wyposażeniem, m.in. balustradę na chór, nowe profilowane i polichromowane ramy na oryginalny strop w nawie, „skromny” wystrój malarski ścian i sklepień, witraże ornamentalne w nawie i witraże „o bogatszej formie” w prezbiterium, drewniane drzwi z elementami ornamentyki renesansowej, a także portale w fasadzie zachodniej i ścianie południowej wraz z drzwiami⁶⁶¹. Istotnym epizodem planowanego programu była współpraca z Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego. W portalu głównym Ulatowski planował umieszczenie trójdzielnych drzwi ozdobionych 15 plakietami z brązu ze scenami 15 tajemnic Różańca Świętego. Półokrągły tympanon (z brązu, kamienia lub majoliki) miał wypełniać medalion z wizerunkiem Matki Boskiej otoczonej ornamentem

i napisem: „Matko Boska módl się za nami”. Ulatowski zaakcentował, że „wszystkie prace artystyczne, wykonają warsztaty Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, co z jednej strony obniży ogólne koszty restauracji i pozwoli użyć materiałów szlachetniejszych (kamienia, brązu itd.), z drugiej zagwarantuje wykonanie prac na poziomie artystycznym”.

Zastrzeżenia konserwatora Nikodema Pajzderskiego do części planowanych prac oraz zalecenia komisji do wprowadzenia zmian w projektach (maj 1922), wpłynęły na odsunięcie Ulatowskiego od kierownictwa, które objął architekt Stefan Cybichowski. Kościół rekonsekrowano w grudniu 1922 roku, kontynuując prace ujęte w zmienionym programie (m.in. w 1924 r. ukończono portal główny) oraz realizując zadania związane z wyposażeniem wnętrza, przy czym nie uwzględniono propozycji Ulatowskiego. W 1925 roku wykonano skromną polichromię wnętrza według projektu malarza Henryka Nostitz-Jackowskiego⁶⁶² (il. 180). Prawdopodobnie zasadnicza (niewykluczone, że jedyna) partia polichromii obejmowała ścianę z łukiem tęczowym, gdzie przedstawiono całopostaciowe sylwetki czterech aniołów z banderolami, otoczone dekoracją ornamentalną⁶⁶³. Dla kościoła Klarysek artysta wykonał projekty ołtarzy bocznych i namalował obrazy – *Świętą Teresę i Matkę Boską Częstochowską*⁶⁶⁴.

We wczesnych latach dwudziestych renowacji poddany został także trzeci z najstarszych kościołów bydgoskich – dawny kościół Bernardynów (1550-1557), w międzywojniu pełniący funkcję kościoła garnizonowego pw. św. Jerzego⁶⁶⁵. Podczas renowacji, przeprowadzonej w latach 1922-1925, usunięto drewniane empory, wykonano kanalizację w celu osuszenia terenu, naprawiono mury zewnętrzne, wzniesiono nowy ołtarz główny⁶⁶⁶. W latach 1922-1923 wewnątrz nawy, prezbiterium i kaplicy ozdobiono polichromią według projektu Antoniego S. Procajłowicza (il. 181, 182). Dekoracja malarska znana jest jedynie z opisu: „na prawej ścianie, przed wejściem do kaplicy, widnieje na tle malowanej dekoracji kwiatowej świetnie cyzelowany w drewnie krzyż z Chrystusem. Nawę i prezbiterium na odnowionych ścianach i sklepieniu przybrano w subtelnie stylizowany ornament pomysłu artysty malarza prof. Antoniego Procajłowicza, a w głębi, pomiędzy wschodnimi oknami świątyni, zbudowano pod nadzorem arch. Jaworskiego nowy ołtarz o liniach prostych, dostosowany do prostoty i pogody całego wnętrza. Ogólne wrażenie tego wnętrza bardzo dodatnie: widać, że projekty dekoracji malarskiej dał mistrz nielada jaki, który zna dokładnie technikę malowania kościołów, który wie co i jak w ramach architektonicznych, przekazanych przez poprzednie pokolenia, zastosować można i należy. Ale bo też do odnowienia

istniejącego od XV wieku kościoła Bernardynów wziął się Procajłowicz, który ma już poza sobą cały szereg zaszczytnie zanotowanych tego rodzaju prac, że wspomniemy: polichromię kościoła w Rudawie pod Krakowem, w Jutrosinie, Golejewku, Kołaczkowicach, Wrończynie i Kamieńcu w Wielkopolsce, a dalej renowacje starych malowideł w Farze poznańskiej i pyszną polichromję w poznańskim kościele św. Wojciecha. Ostatnie jego dzieła w Bydgoszczy nie pozostają w tyle poza dawniejszemi pod względem wartości artystycznej. Polichromja kaplicy w kościele św. Trójcy, wspomniana wyżej dekoracja ścienna kościoła garnizonowego i wreszcie z wielkim smakiem dopiero co wykończona polichromia kaplicy-mauzoleum w tymże kościele, w motywach i barwnych polska nawskroś, poważna, skupiona w sobie, stosownie do swego przeznaczenia – to wszystko nabytki dla miasta naszego, a i dla kościelnej polskiej sztuki zdobniczej nieprzeciętne, wartościowe, które pokoleniom przyszłym dodatnio świadczyć będą o współczesnym poziomie naszego malarstwa dekoracyjnego”⁶⁶⁷. Polichromia Procajłowicza z uwagi na znaczne zawilgocenie ścian kościoła była częściowo zniszczona już w 1925 roku⁶⁶⁸. Całkowitemu zniszczeniu uległa podczas II wojny światowej⁶⁶⁹.

W odróżnieniu od polichromii w najstarszych świątyniach bydgoskich, powstających w związku z pracami konserwatorsko-restauratorskimi, malowidła w neobarokowym kościele pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy (1910-1912), zrealizowane zostały jako kontynuacja prac nad wystrojem wnętrza⁶⁷⁰. W 1922 roku uczniowie Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego pod kierunkiem dyrektora Kazimierza Ulatowskiego i Antoniego S. Procajłowicza przeprowadzili prace związane z wystrojem wnętrza kaplicy pw. Matki Boskiej Częstochowskiej⁶⁷¹. Autorem polichromii był Procajłowicz, który pokrył ściany i sklepienie stylizowanymi motywami kwiatowo-roślinnymi w układach kandelabrowych i fryzach, wprowadzając wyrazistą, kontrastową kolorystykę z dominującą paletą błękitu, zieleni, czerwieni i oranżu (il. 183).

Inicjatorem tych prac był ówczesny proboszcz ksiądz Jan Płotka, planujący wykonanie polichromii w całym kościele. Jedną z przyczyn rezygnacji z tej koncepcji było zamknięcie szkoły artystycznej. Kwestia realizacji polichromii powróciła w listopadzie 1925 roku, kiedy proboszczem został ksiądz Mieczysław Skonieczny, który z ogromnym zaangażowaniem zajął się pozyskaniem funduszy na ten cel, przeprowadzając kwestę. Już na początku 1926 roku gotowe były dwa „szkice malarskie”, z których władza diecezjalna wybrała do realizacji przedłożony projekt Leona Drapiewskiego (prawdopodobnie projekt wstępny lub projekt polichromii

w prezbiterium)⁶⁷². Autorem projektu polichromii kościoła był jednak starszy brat Leona – Władysław Drapiewski z Pelplina; Leonowi zlecono wykonanie⁶⁷³. Prace nad polichromią rozpoczęto od prezbiterium w kwietniu 1927, a ukończono w październiku 1928 roku (il. 184). Nikodem Pajzderski uwagi do malowideł w prezbiterium wyraził dwukrotnie, na etapie akceptacji projektu i podczas realizacji prac w kościele⁶⁷⁴. Przekazał, że dekoracje we wnękach ściennych prezbiterium, budzące zastrzeżenia już w projektach jako nie harmonizujące ze stylem wnętrza, są nieodpowiednie. Uważał, że wnęki powinny być zamalowane w jednym tonie, ewentualnie ożywione ornamentalnym obramieniem. Miał uwagi także do gotowych już pasów ornamentalnych we wnękach oraz fryzu z główek anielskich w stylu „secesji” nieodpowiadających architekturze prezbiterium. W barokowy charakter wnętrza – zdaniem konserwatora – nie wpisywały się także festony z aniołkami umieszczone w łukach wnękowych. Podsumowując stwierdził, że dekoracje nie harmonizują z architekturą ołtarza głównego. Zalecał ponadto przytłumienie koloru żółtego (łubinowego) na sklepieniach i zastąpienie go barwą kremową.

W maju 1927 roku odbyło się spotkanie poświęcone polichromii kościoła, a przede wszystkim nawy, w którym uczestniczyli: Roger Sławski – architekt, Nikodem Pajzderski – konserwator, Tadeusz Dobrowolski – dyrektor Muzeum Miejskiego oraz malarze – Władysław Drapiewski z Pelplina i Leon Drapiewski z Bydgoszczy, a także przedstawiciele Kurii⁶⁷⁵. Wówczas ustalono tematykę i ogólną koncepcję polichromii. Dodajmy, że kwestia wkładu obu braci wniesionego w projekty oraz wprowadzane do nich zmiany, nie jest wyjaśniona⁶⁷⁶.

Ocena wystroju malarskiego całego wnętrza świątyni, autorstwa Leona Drapiewskiego – jak podano w relacji – podjęta została przez anonimowego autora artykułu w „Gazecie Bydgoskiej”. Przedstawiając sylwetkę Leona Drapiewskiego „twórcy projektu malowidła i kierownika jego wykonania” podkreślił jego wszechstronne przygotowanie malarskie, nabyte w rodzinnym domu i na specjalistycznych studiach. Jednak przed oceną polichromii kościoła Świętej Trójcy autor zadał zasadnicze pytanie: „czy malarz współczesny, malując wnętrza świątyni, przypominającej nam swoim stylem dawną epokę (więc w tym wypadku świątyni o architekturze barokowej) ma się trzymać ściśle wzorów, jakie pozostawili nam malarze danej epoki, czy też powinien wycisnąć na swych malowidłach piętno indywidualne, własne, i piętno tych prądów malarskich, jakie nurtują w sztuce podczas jego pracy?”⁶⁷⁷. Odpowiadając stwierdził, że powinien uwydatniać cechy malarstwa współczesnego. Zarzucił Drapiewskiemu, że malując

kościół „prawie z niewolniczą ścisłością według wzorów minionych”, nie wziął pod uwagę, że neobarokowa budowla Rogera Sławskiego jest nowoczesna, inspirowana barokiem i twórczo przekształcona. Pomimo tej uwagi uważał polichromię za pracę zrealizowaną z „wielkim pietyzmem i nieprzeciętnym talentem malarskim”. Pozytywnie ocenił jasną tonację malowideł, wprowadzającą „nastrój pogody ducha”. W biblijnych scenach figuralnych, z akcentowaną wszędzie postacią Chrystusa dostrzegł spotęgowanie idei „zagadnienia wieczności i wszechpotęgi Bożej”. Zdaniem recenzenta artysta umiejętnie wkomponował malowidła w pola wyznaczone podziałami architektonicznymi, które dodatkowo zaakcentował dekoracją ornamentalną „wiążącą obrazy figuralne na sklepieniu z płaszczyznami ścian i wyniosłymi słupami kolumn” (il. 185). Opisując polichromię określił jej gamę barwną, z dominującą bielą, jasnym fioletem i błękitem. Pozytywnie ocenił zmianę kolorystyki ołtarza głównego i bocznych, dostosowaną do malowideł oraz pozostawienie w stanie niezmienionym kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej⁶⁷⁸.

Oceniając polichromię kościoła Świętej Trójcy z dzisiejszej perspektywy możemy stwierdzić, że wpisuje się w nurt formalno-stylistyczny ściennego malarstwa sakralnego, ukształtowany przez Władysława Drapiewskiego w pierwszych dekadach XX wieku, modyfikowany i kontynuowany jeszcze w latach sześćdziesiątych. Twórca, a także współpracujący z nim bracia Leon i Kazimierz, stworzyli rozpoznawalny styl polichromii, w którym czerpali inspiracje z zasobów nurtów historycznych, zarówno sztuki gotyckiej i renesansowej, jak i secesji czy modernizmu. Polichromia o charakterze figuralno-ornamentalnym, o rozbudowanym programie ikonograficznym, wypełnia ściany i sklepienia kościoła oraz prezbiterium. Zasadnicze sceny figuralne usytuowane na sklepieniach przedstawiają, w prezbiterium – *Chrystusa Króla na tronie* w dekoracyjnym otoku głów Cherubinów i główek anielskich, trzy sceny w nawie głównej – *Kazanie Chrystusa na górze*, *Pokłon Trzech Mędrców* i *Piotra Najwyższego Pasterza*, na sklepieniu transeptu – wizerunki *Czterech Ewangelistów*. Na ścianie tęczowej znalazła się *Adoracja Najświętszego Sakramentu przez anioły*. Dwie sceny figuralne umieszczono na ścianach w zakończeniu naw bocznych – *Przekazanie św. Franciszkowi stygmatów przez Chrystusa* i *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*. W zespole scen figuralnych lokują się także malowidła w formie tryptyków, przedstawiające *Dziewięć błogosławieństw*, wkomponowane w płyciny nawy głównej nad arkadami. W program ikonograficzny wpisują się symboliczne motywy biblijne, znajdujące się m.in. w prezbiterium i na łuku tęczowym. Sceny figuralne na sklepieniach, wkomponowane w pola wyznaczone

podziałami architektonicznymi, otacza rozbudowana, lekka w formie dekoracja ornamentalna. W odbiorze wystroju malarskiego wnętrza odnosi się wrażenie pewnej niespójności, zwłaszcza przy zestawieniu bardzo dekoracyjnej, symetrycznie komponowanej partii ścian prezbiterium, ze swobodniej opracowaną partią sklepienia nawy z „malarskimi” obrazami i delikatną, linearną dekoracją ornamentalną. Malowidła zostały wykonane farbami mineralnymi firmy Keim.

Przedstawione realizacje malarskie we wnętrzach bydgoskich kościołów świadczą, że decydujący wpływ na wybór malarzy, którym zlecano prace posiadały dwa czynniki – doświadczenie i dotychczasowy dorobek w tej dziedzinie malarstwa. Charakterystyczną dla Bydgoszczy tendencją, wpływającą na wybór, było także zawężenie środowiska artystycznego do Poznania, z którym kontakty były szczególnie silne w latach dwudziestych oraz do samej Bydgoszczy, a zwłaszcza kręgu twórców szkoły artystycznej. Wyjątkiem był Władysław Drapiewski, współpracujący jednak z bratem Leonem, przez kilka lat związanym miejscem zamieszkania z Bydgoszczą. Niewątpliwie czynnikiem decydującym o wyborze twórców, a zwłaszcza Nostitz-Jackowskiego, były wcześniejsze kontakty malarza ze środowiskiem artystycznym Bydgoszczy, jak udział w wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Podejmując decyzje o wykonaniu polichromii w bydgoskich kościołach rezygnowano z organizacji konkursów, co wiązało się z obniżeniem kosztów inwestycji, które i tak w znacznym stopniu lub w całości finansowane były ze składek społeczeństwa.

¹ Ignacy Sergot ur. w Wierzchucinie Królewskim, gm. Koronowo (1872-1928), w Bydgoszczy: ?-1928. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

² Reklama firmy Ignacego Sergota, „Dziennik Bydgoski” 1908, nr 196 (28 VIII), s. 4.

³ Reklama firmy Ignacego Sergota, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 260 (12 XI), s. 4.

⁴ Reklama firmy Ignacego Sergota, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 282 (8 XII), s. 7. Firma Sergota zlokalizowana była przy ulicy Pomorskiej 8. W 1924 r. dr M. Winiarski wymienił Sergota wśród firm zajmujących się wyrobem mebli: „J. Hechliński, G. Haberman, Fr. Hege, p. Sergot”, zob. *Nieustający pokaz wzorów przemysłu w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 34 (10 II), s. 5.

⁵ *Miniatury. Człowiek uniwersalny* [Ignacy Sergot], „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 46 (24 II), s. 2.

⁶ *Zabytki artystyczne* [Ignacy Sergot], „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 166 (19 VII), s. 5.

⁷ *Wystawa dzieł sztuki* [I. Sergot, F. Sieński], „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 199 (30 VIII), s. 7.

⁸ *Ogłoszenie – Obrazy* [I. Sergot], „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 30 (7 II), s. 15.

⁹ Ignacy Sergot nie występuje w materiałach związanych z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego i Państwową Szkołą Przemysłową.

¹⁰ „Kim był Sergot wie każdy „przedwojenny” Bydgoszczanin. Rękodzielnik-artysta, którego oryginalne prace, ramy owalne, nagrodzone zostały złotym medalem na pierwszej polskiej wystawie przemysłowej. Obok pracy zawodowej, która go zupełnie pochłaniała, znalazł ś.p. Ignacy Sergot czas na pracę społeczną w towarzystwach polskich. Nie zważając na bojkot ekonomiczny ze strony Niemców, Zmarły występował zawsze z odchyłą przyłbicą i nie zapierał się nigdy swojej narodowości i religii, jak to – niestety – wielu chwiejnych Polaczków bydgoskich za dawnych lat uczyniło. W nowych warunkach w nowe popadł kłopoty: represjami podatkowymi zabito jego najlepsze zamiary rozwinięcia fabrykacji ram owalnych

i mebli artystycznych w stylu Ludwików i Empire”, zob. *Z żałobnej karty*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 280 (4 XII), s. 7.

¹¹ *Św. Bernard*, 1911, olej na płótnie, nie sygn.; *Św. Mikołaj*, 1911, olej na płótnie, sygn.: I. Sergot, kościół par. pw. św. Michała Archanioła, Wtelno, w zwieńczeniu ołtarzy bocznych; *Madonna Sykstyńska*, olej na płótnie, sygn. l.g.: I. Sergot, kościół par. pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy.

¹² *Portret kobiety*, 1908, rysunek kredką, ołówkiem i węglem na kartonie, wym. 65 x 55 cm, sygn. p.d.: I. Sergot/ Bydgoszcz, wł. MOB, nr inw. MOB/S/636, zakup od osoby prywatnej z Bydgoszczy (2005).

¹³ Elżbieta Śliwińska, ur. w Drażnie (Drażno) pow. Wyrzysk (1878-1954), w Bydgoszczy: ok. 1918-1954. W 1922 r. zawarła związek małżeński z Władysławem Kapturkiewiczem, kapitanem Wojska Polskiego w stanie spoczynku, kupcem, zmieniając nazwisko na Śliwińska-Kapturkiewicz. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁴ Jolanta Zielazna – redaktorka „Gazety Pomorskiej” w oparciu o materiały pozyskane od rodziny przygotowała kilka artykułów o Elżbiecie Śliwińskiej-Kapturkiewicz, zob. *Zapomniana malarka Elżbieta Śliwińska-Kapturkiewicz. Co się stało z jej obrazami?*, „Gazeta Pomorska” (dodatek „Album Bydgoski”) 2008, (8 V); *Przed wojną bydgoszczanie kochali się w jej obrazach, później o niej zapomnieli. Dzięki rodzinie udało nam się pokazać artystkę. Elżbieta Śliwińska – jej portret*, „Gazeta Pomorska” (dodatek „Album Bydgoski”) 2013, (28 III); *Przed wojną bydgoszczanie pokochali jej obrazy, później szybko o nich zapomnieli. Tak samo, jak o ich autorce. Przypominamy ją. Elżbieta Śliwińska – portret malarki, cz. 2*, „Gazeta Pomorska” (dodatek „Album Bydgoski”) 2013, (4 IV); *Jak córka doktora Piórka została królową Madagaskaru*, „Gazeta Pomorska” (dodatek „Album Bydgoski”) 2014, (8 V); *Odnalezione obrazy Śliwińskiej*, „Gazeta Pomorska” 2015, (17 VII).

¹⁵ Edukacja artystki nie została udokumentowana, opiera się na relacjach rodzinnych i informacjach w ówczesnej prasie.

¹⁶ Reklama wystawy obrazów Elżbiety Śliwińskiej, „Dziennik Bydgoski” 1919, nr 291 (18 XII), s. 3.

¹⁷ *Wystawa obrazów Elżbiety Śliwińskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1919, nr 292 (19 XII), s. 2. Broszura została wydana nakładem Księgarni Bydgoskiej Leona Postusznego.

¹⁸ *Wystawa obrazów Elżbiety Śliwińskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1919, nr 293 (20 XII), s. 2.

¹⁹ *Wystawa obrazów Elżbiety Śliwińskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 277 (11 XII), s. 1. Specjalny Komitet organizacyjny, powołany przez Czerwony Krzyż tworzyli znani bydgoszczanie: Pałędzka, Morstinowa, Maciaszkowa, Teskowa, Weynerowska, Pawłowska, Wierzbicki, Niesiołowski, dr. Piórek, Bartkowiak, Rolbieski i dr. Maryński.

²⁰ *Pierwsza wystawa obrazów w Bydgoszczy* [E. Śliwińska], „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 278 (12 XII), s. 2.

²¹ St. T., *Kiermasz Czerwonego Krzyża* [E. Śliwińska], „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 29 (6 II), s. 2.

²² *Czytelnia dla kobiet* (E. Śliwińska), „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 49 (2 III), s. 2.

²³ *Otwarcie „Zbiorowej Wystawy”* [E. Śliwińska], „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 11 (13 I), s. 7.

²⁴ *Wystawa obrazów p. E. Śliwińskiej-Kapturkiewiczowej*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 14 (17 I), s. 6.

²⁵ Z. M. [Zygmunt Malewski], *Wystawa obrazów p. Śliwińskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 16 (19 I), s. 3.

²⁶ *Bydgoska malarka w Chicago*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 255 (5 XI), s. 9. Podano tam: „Do najcenniejszych dzieł artystki zaliczyć należy portrety książąt Radolinów [von Radolin (Radolińscy z Jarocina)], Radziwiłłów, Opersdorfów [Oppersdorff], księcia Sagan [Zagań] Tailleraud Perigor [Talleyrand-Périgord], księżnej Wied z Hohenzollernów, ks. Brunswick, córki cesarza Wilhelma, markiza Montanfari z Neapolu i wielu wybitnych osób z kół dyplomatycznych i wojskowych. Z kopii najważniejsze wymienić należy *św. Małgorzatę* Raffaella z Luwru, zamówiony przez parafię w Cielczy [Cielczy] w Poznańskim, *Monę Lisę* Leonarda da Vinci’ego [Vinci], znajdującą się w galerii obrazów zamku Jarocińskiego, *św. Antoniego* Murillego [Murilla], znajdującego się w kościele św. Floriana w Bydgoszczy, *Przemienienie Pańskie* Ticiano w parafii jarocińskiej i cały szereg innych”. O wielkopolskim rodzie Radolińskich, zob.: Hugo Juliusz Raoul Edward hrabia z Radoliny Radoliński, późniejszy książę von Radolin (https://pl.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Radolin, dostęp: 1 I 2023).

²⁷ *Polacy w Chicago. Wystawa malarzy polskich; powodzenie bydgoszczanki p. Śliwińskiej-Kapturkiewiczowej*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 257 (9 XI), s. 3. Wzmianka o twórczości Śliwińskiej-Kapturkiewicz pojawiła się w „Chicago Daily Journal” (19 IX 1927), gdzie podkreślono, że „prace jej pełne są pięknych kolorów i wykonane z dystynkcją i znane są zaszczytnie zagranicą”.

²⁸ W posiadaniu rodziny: *Pejzaż z rzeką*, *Pejzaż z drogą i drzewami* (przed 1918), *Matka Boska Częstochowska*, w zbiorach prywatnych: *Pejzaż morski z żaglówkami* (1914, przed wojną wł. Henryka Kaszubowskiego, wym. 100 x 80 cm, Bydgoszcz), *Martwa natura z ptactwem* (1916, Osielsko), *Martwa natura z krabem* (1916), *Pejzaż wiosenny z drogą* (przed 1918, Bydgoszcz), *Obraz Matka Boska z Dzieciątkiem* (w pejzażu z kościołem w oddali, sygn. E. Śliwińska, Bydgoszcz), *Pejzaż z wrzosami* (olej,

plótno, wym. ok. 150 x 250 cm, Olsztyn), *Głowa dziewczyny* (wym. ok. 30 x 20 cm, olej, płótno), *Portret hrabiny Jadwigi Dembowskiej* (pocz. l. 30. XX w., Poznań).

²⁹ Elżbieta Śliwińska-Kapturkiewicz, *Pejzaż Brdyujście (Wiosna)*, olej na tekturze, wym. 37 x 52 cm, sygn. p.d.: E. Śliwińska, nr inw. MOB/S/296.

³⁰ Franciszek Sieński, ur. w Warszawie (?) (ok. 1865-1931), w Bydgoszczy: 1920-1931. Barbara Chojnacka, uzup. Urszula Makowska, *Sieński Franciszek*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. X, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 501-502. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

³¹ *Z Muzeum Miejskiego* [wystawa Franciszka Sieńskiego], „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 8 (10 I), s. 4.

³² *Ibidem*. Oprócz działalności artystycznej Sieński zajmował się produkcją i sprzedażą specjalnie przygotowanego płótna malarskiego, na które uzyskał patent.

³³ *Hojny dar*, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 259 (19 XI), s. 2. Równocześnie Sieński przekazał redakcji „Dziennika Bydgoskiego” czek na 10 tysięcy marek jako datek na plebiscyt na Górnym Śląsku.

³⁴ *Z Muzeum Miejskiego* [wystawa F. Sieńskiego], „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 8 (10 I), s. 4.

³⁵ *Przy Zaciszu nr 1* [F. Sieński], „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 99 (27 IV), s. 10; *Tulaczka artystów bydgoskich. Wystawa dzieł sztuki poza oknami magazynów kupieckich* [F. Sieński, Semrau], „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 299 (25 XII), s. 7.

³⁶ *Obrazy Sieńskiego na wystawie*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 55 (8 III), s. 7.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Wystawa dzieł sztuki* [I. Sergot, F. Sieński], „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 199 (30 VIII), s. 7.

³⁹ *Wusław, Wystawa prac malarskich Sieńskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 205 (6 IX), s. 10.

⁴⁰ *Wystawa prac malarskich Sieńskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 284 (8 XII), s. 7.

⁴¹ *Wystawa prac malarskich Sieńskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 42 (21 II), s. 8.

⁴² *Wystawa prac malarskich* [F. Sieński], „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 225 (30 IX), s. 9. Wystawę artysta planował przenieść do Warszawy.

⁴³ Dr. T. B. [Teodor Brandowski], *Kwiaty i martwa natura w sztuce*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 299 (29 XII), s. 8.

⁴⁴ *Wystawa prac malarskich p. Sieńskiego w Strzelnicy*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 175 (3 VIII), s. 9.

⁴⁵ *Nowa wystawa obrazów Sieńskiego w Grand Cafe*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 296 (23 XII), s. 16; *Wystawa w pracowni*, „Dziennik Bydgoski”, 27 III 1929, nr 72, s. 9. O wystawie w pracowni: „Znany w Bydgoszczy artysta malarz F. Sieński urządził wystawę i sprzedaż swoich prac – aby uniknąć kosztów i dać po cenach minimalnych – w pracowni Aleje Mickiewicza 15 róg Zacisze 1. Oprócz różnych obrazów i pejzaży, dominują kwiaty w wielkiej ilości, owoce i zwierzyzna”.

⁴⁶ *Nowa wystawa obrazów artysty malarza Sieńskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 98 (27 IV), s. 12.

⁴⁷ *Sieński zaprasza na wystawę*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 109 (11 V), s. 17.

⁴⁸ *Wystawa obrazów Sieńskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 15 (20 I), s. 7.

⁴⁹ *Kawu, Niedoceniona twórczość*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 196 (27 VIII), s. 9.

⁵⁰ *Pejzaż wiejski z chatami*, 1925, olej na płótnie, wym. 46,2 x 68,2 cm, sygn. p.d.: F. Sieński, wł. MOB, MOB/MW/2300; *Pejzaż zimowy z mostkiem*, olej na płótnie, nie sygn. Oba obrazy znajdowały się w posiadaniu osoby prywatnej z Bydgoszczy, drugi z nich został przez nią nabyty od bydgoskiego malarza Jerzego Rupniewskiego.

⁵¹ *Maki*, b.r., olej na płótnie, na portalu aukcyjnym Allegro (2010); *Bzy w wiklinowym koszu*, b.r., olej na płótnie, wym. 70 x 100 cm, sygn. p.d.: F. Sieński, obraz oferowany do sprzedaży bydgoskiemu Muzeum (2017).

⁵² *Ulani księcia Józefa* (?), b.r., olej na płótnie, wym. 65 x 90 cm, wł. prywatna; oferta sprzedaży wpłynęła do MOB (2013).

⁵³ Bolesław Lewański, ur. w Zakrzewie, gm. Dopiewo (1881-1952), w Bydgoszczy: 1920-1938. O twórczości Lewańskiego zob.: Janusz A. Markiewicz, *Słownik artystów polskich...*, T. V, red. Janusz Derwojed, Warszawa 1993, s. 77-78; *Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939-1996*, Gdańsk-Kraków-Łódź-Poznań-Toruń-Warszawa-Wrocław 1997, s. 72; Barbara Chojnacka, *Bolesław Lewański (1881-1952) – „malarz rzeczywistości i baśni”*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXVII, Bydgoszcz 2016, s. 73-98. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁴ Wymienione obrazy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. Mp 766, Mp 1449, Mp 1261. Obrazy *Przed św. Janem* i *Z Poznania* mieściły się początkowo w kolekcji Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które zakupiło je od autora (1918).

⁵⁵ *Katalog wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Bydgoszczy*, [Bydgoszcz 1921], b.s., poz. 1-4.

⁵⁶ Kazimierz Ulatowski, *Stała wystawa TZSP II*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 225 (1 X), s. 3.

⁵⁷ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.

⁵⁸ Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.

⁵⁹ „Oset” [Konrad Fiedler], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa obrazów artysty-malarza Bolesława Lewańskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 269 (21 XI), s. 5.

⁶⁰ *Wystawa prac Bolesława Lewańskiego w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, marzec – kwiecień 1933, [Bydgoszcz 1933], okładka (il.).

⁶¹ B. Szyszka, „*Nowe Latko*” prof. Lewańskiego, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 89 (16 IV), s. 11.

⁶² Bogufał z Bydgoszczy [Zygmunt Malewski], *Bolesław Lewański. Malarz rzeczywistości i baśni*, „Przegląd Bydgoski. Czasopismo regionalne naukowo-literackie”, R. I, 1933, z. 2, s. 54-61, il.

⁶³ Wszystkie obrazy Lewańskiego znajdujące się w pracowni bydgoskiej uległy spaleni podczas wojny. Zniszczone zostały też obrazy w domu artysty na półwyspie Potrymiech. W zbiorach Muzeum Narodowego

w Poznaniu mieszczą się trzy wspomniane obrazy z wcześniejszego, poznańskiego okresu twórczości, powstałe w latach 1914-1917. W kolekcji prywatnej w Inowrocławiu znajdują się szkicowniki artysty z czasów okupacji.

⁶⁴ *Jesień – skon*, 1922, olej na płótnie, wym. 97 x 100 cm, nr inw. MOB/MW/223; *Wnętrze fabryki*, 1923, olej na płótnie, wym. 72 x 79 cm, nr inw. MOB/MW/220; *Wieczór na Polesiu*, w zbiorach MOB nosi tytuł: *Temat Polesia*, 1930, olej na płótnie, wym. 96 x 82 cm, nr inw. MOB/MW/1791; *Spoczynek*, ok. 1932, olej na płótnie wym. 65,5 x 69,0 cm, nr inw. MOB/MW/221; *Kaczor*, ok. 1932, olej na płótnie, wym. 80,5 x 65,3 cm, nr inw. MOB/MW/154; *Jesień*, przed 1933, olej na płótnie, wym. 80 x 80 cm, nr inw. MOB/MW/222; *Bamberki*, ok. 1932, olej na płótnie, wym. 68 x 85 cm, nr inw. MOB/MW/705; *Wiano*, przed 1933, olej na płótnie, wym. 73 x 78,5 cm, nr inw. MOB/MW/1482.

⁶⁵ Bogufał z Bydgoszczy [Z. Malewski], *Bolesław Lewański. Malarz rzeczywistości...*, op. cit.

⁶⁶ Obraz NSPJ wywołał wiele kontrowersji z uwagi na sposób potraktowania tematyki i został usunięty z ołtarza, pomimo pozytywnej recenzji ks. prof. Szczęsnego Dettloffa, uznanego wówczas historyka sztuki. Dalsze losy obrazu są nieznanne, a jego opis znamy jedynie z relacji recenzenta, zob. Barbara Chojnacka, *Historia jednego obrazu... Bolesława Lewańskiego* [obraz NSPJ], „Kalendarz Bydgoski na Rok 2009”, R. 42, Bydgoszcz 2008, s. 111-117.

⁶⁷ Antoni S. Procajłowicz, ur. w Rodatyczach koło Gródka Jagiellońskiego (1876-1949), w Bydgoszczy: 1920-1924. O twórczości Procajłowicza zob. Róża Biernacka, *Procajłowicz Antoni Stanisław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. XXVIII/3 (1984-1985), z. 118, red. Emanuel Rostworowski, Wrocław 1985, s. 466-468; Anna Wierzbicka, *Procajłowicz Antoni Stanisław*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. VIII, red. Urszula Makowska i Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 21-27. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶⁸ Reklamówka „Warsztatów kilimkarskich Regenbrecht”, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 97 (7 V), s. 11. Warsztaty znajdowały się przy Placu Wolności 2. W reklamie tej firmy znalazła się informacja: „Kilimy tylko pierwszorzędnej jakości, wykonane przez wytrawne siły zakopiańskie według wzorów prof. Procajłowicza i innych artystów polskich”.

⁶⁹ *Kaplica Matki Boskiej Częstochowskiej w kościele św. Trójcy*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 75 (1 IV), s. 5.

⁷⁰ Ołtarz został poświęcony w marcu 1923 r. Obraz o wymiarach 50 x 50 cm.

⁷¹ Ks. Tadeusz Zieliński, *Patronowi wojska – sztuka w holdzie (Na odpust garnizonu bydgoskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 98 (27 IV), s. 12. Polichromie Procajłowicza zostaną przedstawione w podrozdziale *Malarstwo w przestrzeni sakralnej*.

⁷² *List R. Czaplckiego do redakcji*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 6 (8 I), s. 7.

⁷³ Kazimierz Ulatowski, *Stala wystawa TZSP III*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 226 (2 X), s. 3.

⁷⁴ *Wystawa TZSP*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 74 (8 IV), s. 3; Zygmunt Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Wystawa gwiazdkowa, wystawa obrazów Pruszkowskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 292 (31 XII), s. 4-5.

⁷⁵ Kazimierz Ulatowski, *Z wystawy obrazów w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1924 (30 X) (wycinek prasowy).

⁷⁶ Są to prace z zakresu grafiki użytkowej i artystycznej oraz zespół odznak wojskowych wykonanych według projektów artysty. Kilka obrazów z wczesnego okresu twórczości mieści się w zbiorach państwowych: w Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Morskim w Gdańsku i Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Znaczna część prac rozproszona jest w zbiorach prywatnych.

⁷⁷ *Pejzaż z wodą* (1922), olej na desce, wym. 28 x 35 cm, sygn. p.d.: A/S. Procajłowicz/1922 (Portal rynku sztuki Artinfo.pl); *Pejzaż wiosenny* (1921), olej na tekturze, sygn. i dat. p.d., wym. 27 x 34 cm (Portal rynku sztuki Artinfo.pl).

⁷⁸ Jest to jeden z trzech obrazów Procajłowicza, przekazanych bydgoskiemu muzeum w darze przez Wandę i Leonarda Pietraszaków w 2021 r.

⁷⁹ *Po deszczu*, 1911, olej, tektura, wym. 23 x 23,3 cm (Agra Art Dom Aukcyjny, 2015); *Pejzaż ze snopkami*, 1918, olej, tektura, wym. 27,5 x 34 cm (Desa Dzieła Sztuki i Antyki, Katowice, 2008).

⁸⁰ *Pejzaż*, b.r., płótno naklejone na tekturę, wym. 23 x 31,5 cm (XXV Aukcja. Dom Aukcyjny i Galeria Altus, 2013).

⁸¹ Bronisław Bartel, ur. w Zawierciu koło Kielc (1887-1968), w Bydgoszczy: 1922-1926. O twórczości Bartla zob. Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski XX wieku urodzonych do 1939 roku*, Poznań 1996 s. 23-26; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 4; Jarosław Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919-1939*, Poznań 2009, s. 153-156. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁸² *Szkoła malarstwa w Bydgoszczy*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 56 (10 III), s. 6; *Szkoła Malarstwa*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 57 (11 III), s. 10; *Szkoła malarstwa w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 58 (12 III), s. 7. Zob. także część I. *Życie artystyczne*, rozdział I.

⁸³ Kazimierz Ulatowski, *Stala wystawa TZSP III*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 226 (2 X), s. 3.

⁸⁴ Oset [Konrad Fiedler], *Stala wystawa sztuk pięknych. Druga zmiana*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 276 (1 XII), s. 4-5.

⁸⁵ *Kronika. „Sztuka” krakowska w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 30 (7 II), s. 3. Nie zachowały się żadne informacje o prezentowanych pracach Bartla.

⁸⁶ *Wystawa obrazów TZSP*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 213 (26 IX), s. 3.

⁸⁷ Zygmunt Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Wystawa gwiazdkowa, wystawa obrazów Pruszkowskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 292 (31 XII), s. 4-5.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Kazimierz Ulatowski, *Wystawa Sztuki w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 268 (22 XI), s. 4.

⁹⁰ Kazimierz Ulatowski, *Wystawa w Muzeum*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 185 (10 VIII), s. 4.

⁹¹ Kazimierz Ulatowski, *Z wystawy obrazów w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1924, (30 X), (wycinek prasowy).

⁹² Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.

⁹³ Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.

⁹⁴ Jerzy Zach., *Bydgoscy Apellesi*, „Głos Pomorski” 1926, nr 243 (21 X), s. 4.

⁹⁵ Określenia: konwencja naturalistyczno-dekoracyjna i syntetyczno-dekoracyjna wprowadzone przez Mariusza Bryla, *Grupa artystów plastyków „Świt”. Z dziejów kultury artystycznej międzywojennego Poznania*, Poznań 1992, s. 114.

⁹⁶ Zespół czterech obrazów Bartla znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, są to jednak prace powstałe przed 1920 r. i późniejsze z lat 30. XX w. W Muzeum Miasta Gdyni mieści się *Krajobraz morski* (1937). W zbiorach państwowych zachowały się trzy grafiki, są to dwie litografie i praca w technice ruletki, w Bibliotece Narodowej w Warszawie i Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy. Niewielki, realistyczny w formie akwarelowy rysunek posiada Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁹⁷ Obrazy Bartla w zbiorach MOB: *Córki artysty Krysia i Halszka*, 1920, olej na płótnie, wym. 121,5 x 91,5 cm, sygn. p.d.: BRONISŁAW BARTEL 1920, nr inw. MOB/MW/228; *Macierzyństwo*, 1921/1922, olej na płótnie, wym. 120 x 90,5 cm, sygn. p.d.: BB/1921 (monogram wiązany), nr inw. MOB/MW/1774; *Portret Konrada Fiedlera*, 1924, olej na płótnie, wym. 109 x 93,5 cm, sygn. p.d.: BB/1924, nr inw. MOB/MW/2101; *Powrót z polowu ryb*, 1924, olej na tekturze, wym. 26,5 x 34,5 cm, sygn. l.d.: BB/1924, nr inw. MOB/MW/2463.

⁹⁸ Portrety ziemian z okolic Inowrocławia, 1922-1926, olej na płótnie, wym. 65 x 55 cm, sygn. l.d.: BB (monogram wiązany). Portrety były oferowane do sprzedaży bydgoskiemu Muzeum (2004).

⁹⁹ W Bydgoszczy powstały *Portret żony* (1922), *Baśka* (1925), *Andrzej* (1925), *Preludium Chopina* (1926), *Kąt w pracowni* (1926), *Studium aktu* (1926) i *Mysł* (1926), wymienione w: *Katalog zbiorowej wystawy obrazów Bronisława Bartla, prof. Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu*, Warszawa w sierpniu 1931, TZSP w Warszawie.

¹⁰⁰ *Roztopy* (1913), olej na tekturze, wym. 19 x 23 cm (Desa Unicum, 2007); *Drzewa*, b.r., olej na sklejce, wym. 26,5 x 35,5 cm (Desa Unicum, 2013); *Wieś zimą o zmierzchu*, 1915, olej na tekturze, wym. 18,5 x 23,5 cm; *Zima*, 1913, olej na płótnie, wym. 49 x 61 cm (Desa Unicum, 2018).

¹⁰¹ Leon Dołżycki, ur. we Lwowie (1888-1965), w Bydgoszczy: 1922-1929. Hanna Kubaszewska, *Dołżycki Leon*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 81-83; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 82-84; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 23. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁰² *Za kulisami malarstwa i grafiki*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 280 (15 XII), s. 3.

¹⁰³ Wł. Kozłowski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa grupy „Plastyka” w bydgoskim Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 92 (22 IV), s. 5.

¹⁰⁴ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.

¹⁰⁵ Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Jerzy Zach., *Bydgoscy Apellesi*, „Głos Pomorski” 1926, nr 243 (21 X), s. 4.

¹⁰⁸ Fragment recenzji Mieczysława Tretera cyt. w: *Otwarcie wystawy malarzy bydgoskich*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 236 (13 X), s. 9.

¹⁰⁹ Włodzimierz Kozłowski, „Plastyka”. *II wystawa grupy plastyków wielkopolskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 257 (9 XI), s. 8.

¹¹⁰ Oset [Konrad Fiedler], *Wystawa „Plastyki” w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 261 (13 XI), s. 2.

¹¹¹ Obrazy w zbiorach: Muzeum Narodowe w Poznaniu (największy zbiór), Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku i Muzeum Górnośląskie w Bytomiu. Kilka obrazów znajduje się w posiadaniu rodziny artysty w Kanadzie. W zbiorach państwowych zachowało się siedem rysunków (Muzea Narodowe w Krakowie, Warszawie i Poznaniu), wśród których mieszczą się prace charakterystyczne dla okresu ekspresjonistyczno-formalistycznego (1917-1922), np. rysunek *Rozmowa* (1917) i *Śmierć Pierrota* (1922). Niewielki zespół prac graficznych znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi – litografia *Bilardzista* (1917) i linoryt *Lola – Dziewczynka* (1920). Niektóre rysunki i grafiki, powstałe około 1920 r., znane są jedynie z reprodukcji zamieszczanych w poznańskim czasopiśmie „Zdrój”.

¹¹² *Ogród*, ok. 1921, olej na tekturze, wym. 62 x 47,7 cm, nie sygn., nr inw. MOB/MW/239; *Główka dziewczęca – córka artysty*, 1925, olej na płótnie, wym. 36,3 x 26,3 cm, nie sygn., nr inw. MOB/MW/218; *Ryba*, ok. 1925, olej na płótnie, wym. 56,5 x 49,5 cm, sygn. p.g.: Dołżycki, nr inw. MOB/MW/219; *Start do biegu*, 1928, olej na płótnie, wym. 80,0 x 117,5 cm, nie sygn., nr inw. MOB/MW/242.

¹¹³ *Jędrus*, 1927, NAC, sygn. 1-K-2698; *Główka kobieca – Cyganka*, 1927, Katalog strat wojennych MKiDN, nr 3113; *Akt*, 1926, NAC, sygn. 1-K-2699; *Portret córek*, 1933, NAC, sygn. 1-K-2697.

¹¹⁴ Karol Mondral, ur. w Warszawie (1880-1957), w Bydgoszczy: 1921-1931/1932. Działalność artysty przedstawiono w: Piotr Michałowski, *Mondral Karol*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. XXI/4, z. 91, red. Emanuel Rostworowski, Wrocław 1976, s. 643-644; Piotr Michałowski, Hanna Kubaszewska, *Mondral Karol*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. V, red. Janusz Derwojed, Warszawa 1993, s. 629-631; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 262-267; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 85. W opracowaniu monograficznym zaprezentowany został szczegółowo „okres bydgoski”, zob. *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, oprac. zbiorowe, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2012-2013. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹¹⁵ Anna Czarnocka, *Karol Mondral we Francji*, [w:] *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna...*, op. cit., s. 32.

¹¹⁶ Wspominał o tym Hieronim Cichocki, *Twórczość graficzna Karola Mondrala*, praca magisterska napisana w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. Zdzisława Kepińskiego, Poznań 1959, s. 3, mpis.

¹¹⁷ Do nielicznych, zachowanych obrazów, powstałych we Francji, należą: *Morze (Poranek)* (1913) z kolekcji MN w Warszawie, *Ogródek przed domem – Portrieux* (1913), *Kwiaty* (ok. 1913) i *Skąły nadmorskie* (przed 1922), znajdujące się w zbiorach prywatnych.

¹¹⁸ Zygmunt Malewski, *Z TZSP (Wystawa gwiazdkowa, Wystawa obrazów Pruszkowskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 292 (31 XII), s. 5.

¹¹⁹ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.

¹²⁰ Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.

¹²¹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj – czerwiec 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy [Bydgoszcz 1928], b.s., poz. 57-65.

¹²² MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 30, Scenariusz „Wystawy Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, X 1929.

¹²³ *Wystawa Karola Mondrala*, grudzień 1929, TPSP w Poznaniu, [Poznań 1929], b.s., poz. 1-65, 1-62, il.

¹²⁴ *Wystawa zbiorowa prac Karola Mondrala*, wstęp: Zbigniew Wieczorek, Salon Sztuk Plastycznych Z.Z.P.A.P. Okręgu Poznańskiego, Poznań 1947.

¹²⁵ Zachowane zespoły prac graficznych zostaną przedstawione w rozdziale *Grafika*.

¹²⁶ Opuszczając poznańskie mieszczanie artysta stracił niemal cały dorobek, w tym ok. 60 obrazów olejnych

w ramach, ok. 100 studiów olejnych z natury bez ram, zob. Archiwum rodzinne, Spis strat wojennych, po 1945 r., rkps.

¹²⁷ W zbiorach MOB: *Portret córki Camilli*, 1928, olej na płótnie, wym. 91 x 91 cm, sygn. l.d.: K. Mondral, nr inw. MOB/MW/2508; *Brda w Oplawcu*, 1929, olej na płótnie, wym. 55,8 x 75,5 cm, sygn. p.d.: K. Mondral, nr inw. MOB/MW/233; *Wiejska sielanka*, 1945, olej na sklejce, wym. 31 x 42,5 cm, sygn. p.d.: K. Mondral, nr inw. MOB/MW/2398; *Autoportret*, 1956, tempera, dykta, 52,5 x 41 cm, nr inw. MOB/MW/2499. Kilka obrazów z lat 30.-50. XX w., w tym *Autoportret w cyklistówce* (1942, olej na tekturze, wym. 42 x 48 cm, sygn. l.d.: K. Mondral/1942) mieści się w zbiorach prywatnych, zob. Wykaz obrazów zachowanych z lat 1913-1956, zamieszczony w: *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna...*, op. cit., s. 303.

¹²⁸ Piotr Chmura, ur. w Krakowie (1888-1981), w Bydgoszczy: 1922-1938. Sławomir Bołdok, Hanna Kotkowska, *Chmura Piotr*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 325, uzupełnienia i sprostowania do T. I, cz. 2, s. 15-16; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 68-69. Twórczość artysty przedstawiono w: Barbara Chojnacka, *Piotr Chmura (1888-1939), bydgoski malarz i grafik*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2003, z. 8, s. 63-78. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹²⁹ Zygmunt Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Wystawa gwiazdkowa, wystawa obrazów Pruszkowskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 292 (31 XII), s. 4-5.

¹³⁰ Z. Malewski (?), *Sztuka w Bydgoszczy II*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 133 (14 VI), s. 4.

¹³¹ Kazimierz Ulatowski, *Wystawa w Muzeum*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 185 (10 VIII), s. 4.

¹³² *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj – czerwiec 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy [Bydgoszcz 1928], b.s., poz. 3-10.

¹³³ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 30, Scenariusz „Wystawy Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, X 1929.

¹³⁴ Karol Niedźwiedzki, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.

¹³⁵ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 6, poz. 19-34.

¹³⁶ Portrety Krystyny, Kazimiery i Mieczysławy, zob. NAC, sygn. 1-K-2422, 1-K-2424.

¹³⁷ (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.

¹³⁸ Adam Schedlin-Czarliński, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Światowid” 1932, nr 4, s. 9.

¹³⁹ Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, 1932, (wycinek prasowy).

¹⁴⁰ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14; Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.

¹⁴¹ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa pomorskich plastyków*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.

¹⁴² Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.

¹⁴³ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb GPP*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 4, poz. 32-41.

¹⁴⁴ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

¹⁴⁵ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 15-30, il. (*Portret córki*, olej).

¹⁴⁶ *Plastycy pomorscy. W dorocznej wystawie bierze udział 11 członków i 11 gości*, „Orędownik” 1934, nr 288 (18 XII).

¹⁴⁷ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy), 22 XII 1934.

¹⁴⁸ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.

- ¹⁴⁹ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 3-10, il. (*Głowa*, olej).
- ¹⁵⁰ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ¹⁵¹ Do najciekawszych należą: *Portret inż. Bogdana Raczkowskiego*, 1935, olej na płótnie, wym. 100,5 x 78 cm, sygn. p.d. 1935/Chmura Piotr, nr inw. MOB/MW/216; *Portret kobiety*, przed 1936, olej na płótnie, wym. 90 x 69,5 cm, sygn. p.g.: P. Chmura, nr inw. MOB/MW/217; *Wenecja Bydgoska*, 1937, olej na płótnie, wym. 65 x 75 cm, sygn. l.d. Chmura P., nr inw. MOB/MW/210; *Pejzaż letni – droga*, 1931, olej na płótnie, wym. 42 x 46,5 cm, nr inw. MOB/MW/211.
- ¹⁵² Albert Lewy Taljański, ur. w Warszawie (1864-1946), w Bydgoszczy: 1921-ok. 1939. Najważniejsze fakty z życia i twórczości artysty zostały zawarte w autobiograficznym opracowaniu, zob. Albert Taljański, *Wspomnienia z przeżytych moich procesów 1912-1927*, Nakładem A. Taljańskiego w Bydgoszczy, Drukarnia A. Dittmann, T. z o.p., Bydgoszcz 1928. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ¹⁵³ W warszawskiej Zachęcie Taljański wystawił 29 obrazów, zob. Janina Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 378.
- ¹⁵⁴ Wystawy paryskie, zob. Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900-1939, Część I lata 1900-1921*, Warszawa 2012, s. 70 nn.
- ¹⁵⁵ Twórczość Taljańskiego podczas pobytu w Bydgoszczy została przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Albert Lewy-Taljański (1864-1946) – paryski malarz i bydgoski nauczyciel*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2018, z. 19, s. 57-69.
- ¹⁵⁶ Recenzja w: A. Schurr, *Beaux-arts. La salon II (artistes français)*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” 1901, nr 155, s. 151-154, cyt. za: Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności...*, op. cit., s. 74.
- ¹⁵⁷ Recenzja w: *Kronika paryska*, „Goniec Polski” 1903, nr 5, s. 87, cyt. za: Anna Wierzbicka, *Świadectwa obecności...*, op. cit., s. 109.
- ¹⁵⁸ Zob. przyp. 156 i 157.
- ¹⁵⁹ *Salon 1912, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*, grudzień – styczeń, Warszawa, poz. 263 (il.), 264.
- ¹⁶⁰ *Hafciarka przy kościele Lambourg w Pont-Labbé*, 1902, olej na płótnie, wym. 81 x 65 cm, sygn. p.d.: Albert Taljański 902/, zob. La Galerie Kerkamak: www.kerkamak.com/r7sr15a1268/TALJANSKI.html (dostęp: 29 IV 2017).
- ¹⁶¹ *Motyw ze Szwajcarii*, przed 1912, olej na tekturze, wym. 16 x 13,8 cm, sygn. l.d.: a – T –, nr inw. MOB/S/308.
- ¹⁶² *Wnętrze chaty bretońskiej*, 1896, olej na płótnie, sygn. p.d. Albert Taljański 96 Paris, wł. prywatna.
- ¹⁶³ MOB, Księga inwentarzowa Muzeum Miejskiego, 1931 (dalej: MOB, Księga inwentarzowa 1931), poz. 172, 173, 198. Dwa pierwsze o wymiarach 23 x 15 cm, trzeci – 63 x 80 cm.
- ¹⁶⁴ Kazimierz Ulatowski, *Wystawa w Muzeum*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 185 (10 VIII), s. 4.
- ¹⁶⁵ *Ze świata sztuki. Wystawa prof. Taljańskiego. Rembowski i jego album*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 124 (30 V), s. 4.
- ¹⁶⁶ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 7, poz. 54-56.
- ¹⁶⁷ „*Salon Bydgoski*” w *Muzeum Miejskim*, „Orędownik” 1936, (25 XII).
- ¹⁶⁸ Władysław Galimski, ur. w Fasowce koło Kijowa (1860-1940), w Bydgoszczy: 1932-1940. O twórczości zob. Ignacy Trybowski, *Galimski Władysław, Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 271-272; Dariusz Konstantynów, *Galimski Władysław*, Polski Petersburg, 2016, <http://www.polskipetersburg.pl/hasla/galimski-wladyslaw> (dostęp: 10 II 2020). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ¹⁶⁹ MOB, Korespondencja Związku Plastyków Pomorskich, Grupy Plastyków Pomorskich i Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich w Bydgoszczy z lat 1930-1936 (dalej: MOB, Korespondencja ZPP, GPP, ZZPW-P), List L. Drapiewskiego do Związku Plastyków Pomorskich, 1932 (?).
- ¹⁷⁰ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 24-26.
- ¹⁷¹ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ¹⁷² Jerzy Jaśkowiak, *Przygoda ze sztuką*, „Dziennik Wieczorny” 1980, nr 141. W 1980 r. dwaj bydgoscy maturzyści zainspirowani kilkoma zachowanymi obrazami nieznanego im wówczas malarza poszukiwali wiadomości o jego twórczości, m.in. przeprowadzając rozmowy z mieszkańcami kamienicy, w której mieszkał. Należy przypuszczać, że informacja o niedokończonym płótnie Galimskiego pochodzi właśnie z tego źródła.
- ¹⁷³ Leon Suszycki, *Władysław Galimski – malarz zasłużony*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 243 (20 X), s. 6.

¹⁷⁴ W zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego znajdują się cztery obrazy artysty, powstałe podczas pobytu w Kijowie. Dwa z nich przedstawiają pejzaże z sylwetkami ludzi przy pracy: *Pejzaż leśny* (1896), *Na polu* (b.r.), dwa kolejne to scena rodzajowa *Lato – wewnątrz szalasu* (1913?) i *Kwiaty* (1918).

¹⁷⁵ Jerzy Rupniewski, ur. w Warszawie (1888-1950), w Bydgoszczy: 1920/1925-1950. Edward Szymański, *Rupniewski Jerzy Mieczysław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. XXXIII/1, z. 136, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 109-111. W 1920 r. Rupniewski osiedlił się w Zalesiu (pow. bydgoski), a w 1925 r. zamieszkał w Bydgoszczy. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁷⁶ W 1908 r. Rupniewski ukończył Wyższą Szkołę Handlową w Lozannie. Okres studiów artystycznych Rupniewskiego nie jest w pełni udokumentowany. Szymański wymienił jeszcze innych nauczycieli w Monachium: Fleischmanna i Waderego (rzeźba), zob. Edward Szymański, *Sylwetki bydgoszczan. Jerzy Rupniewski*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1978”, Bydgoszcz 1977, s. 111-112.

¹⁷⁷ Udział Rupniewskiego w wystawach został przedstawiony w artykułach: Barbara Chojnacka, *Jerzy Rupniewski (1888-1950) – „Malarstwo, które jest mi wszystkim na świecie...”*, „Kronika Bydgoska”, T. XXVIII, Bydgoszcz 2017, s. 275-312; Eadem, „Bydgoski Canalleto”? *Rzeczywiste oblicze malarstwa Jerzego Rupniewskiego (1888-1950), Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i Regionu II*, „Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu”, T. III, red. Juliusz Raczkowski i Monika Jakubek-Raczkowska, Toruń 2020, s. 255-272, il. 461-468.

¹⁷⁸ *Salon Wiosenny Artystów Warszawskich*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1914, poz. 161-168.

¹⁷⁹ *Salon 1916*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień – styczeń, Warszawa 1916, poz. 164-165; *Salon 1917*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień – styczeń, Warszawa 1917, poz. 148-149; *Salon 1918*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień – styczeń, Warszawa 1917, poz. 160-161.

¹⁸⁰ *Salon Wiosenny Artystów Warszawskich*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, maj – czerwiec 1917, poz. 134-138.

¹⁸¹ *Widok z Paryża*, 1917, olej na sklejkę, wym. 21,5 x 26,5 cm, sygn. l.d.: JR; na odwrociu nalepka TZSP (...) SALON WIOSENNY 1917 R. (...), www.artinfo.pl (dostęp: 23 IV 2017).

¹⁸² Kazimierz Ulatowski, *Stała wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, III*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 226 (2 X), s. 3.

¹⁸³ Oset [Konrad Fiedler], *Stała wystawa sztuk pięknych. Druga zmiana*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 276 (1 XII), s. 4-5.

¹⁸⁴ Jan Mirwiński, *Z wystawy dzieł sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 8 (11 I), s. 3-4.

¹⁸⁵ *Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 74 (8 IV), s. 3; *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawa gwiazdkowa*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 280 (15 XII), s. 3.

¹⁸⁶ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17; J. Zach., *Bydgoscy Apellesi*, „Głos Pomorski” 1926, nr 243 (21 X), s. 4.

¹⁸⁷ Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.

¹⁸⁸ Wystawie nie towarzyszył katalog.

¹⁸⁹ W. K-i. [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów J. Rupniewskiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 82 (9 IV), s. 9.

¹⁹⁰ Dr. T. D. [Tadeusz Dobrowolski], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa prac Jerzego Rupniewskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 83 (10 IV), s. 5. Dwie Wenecje – bydgoska i włoska stały się tematem poetyckich rozważań Zygmunta Malewskiego, zob. Zygmunt Malewski, *Dwie Wenecje na wystawie obrazów Jerzego Rupniewskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 100 (1 V), s. 6-7.

¹⁹¹ *Przewodnik nr 38 po wystawie TZSP*, TZSP w Warszawie, listopad 1928 rok, s. 11-12.

¹⁹² *Motyw z Wenecji V* znajduje się w zbiorach MOB, natomiast *Wenecja* oferowana była Muzeum do sprzedaży (2014).

¹⁹³ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj – czerwiec 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy [Bydgoszcz 1928], b.s., poz. 68-90.

¹⁹⁴ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Zgłoszenie J. Rupniewskiego na *Wystawę Jesienną artystów ziemi nadnoteckiej i Pomorza* w Muzeum Miejskim, z dn. 25 IX 1929 r. W zgłoszeniu artysta zaznaczył, że obrazy były wystawiane w warszawskiej Zachęcie i na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu (1929). Zespół dwunastu obrazów o podobnej tematyce artysta przedstawił na *Wystawie Związku Plastyków w Bydgoszczy*, prezentowanej w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Toruniu (1929). Były to trzy widoki włoskie (*Triest, Spoleto*), trzy z Chorwacji (*Split*) oraz *Łazienki I-II* i trzy widoki nadmorskie (*Ku morzu, Bałtyk, Morze – Hel*).

- ¹⁹⁵ Karol Niedźwiedzki, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.
- ¹⁹⁶ Dr. S., *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 20 (25 I), s. 10.
- ¹⁹⁷ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 10-11, poz. 120-131.
- ¹⁹⁸ (hak) [Henryk Kuminek], *Otwarcie wystawy pomorskich plastyków w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 289 (15 XII), s. 9.
- ¹⁹⁹ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14; Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.
- ²⁰⁰ Tematyka marynistyczna na większą skalę pojawiła się w twórczości Rupniewskiego na wystawie indywidualnej w warszawskiej Zachęcie (1928). W późniejszych latach malarz wielokrotnie uczestniczył w ekspozycjach związanych z tematyką morza, np. *Wystawa Propagandowa Ligi Morskiej i Kolonialnej* w Warszawie (1931), czy też organizowanych w warszawskiej Zachęcie: *Wystawa Kola Marynistów Polskich* (1936), *Wystawa morska* (1937), *III Wystawa Morska* (1939).
- ²⁰¹ *Morze polskie. Wystawa współczesnych marynistów polskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, 30 kwietnia – 18 czerwca 1933, zob. MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 53.
- ²⁰² *Jerzy Rupniewski*, luty 1935, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1935], wstęp: Witold Bunikiewicz.
- ²⁰³ *Rupniewski wystawia!*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 29 (5 II), s. 9; o wystawie także: *Muzeum Miejskie. Wystawa zbiorowa Jerzego Rupniewskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 46 (24 II), s. 14.
- ²⁰⁴ W 1934 r. na wystawie indywidualnej Rupniewskiego w warszawskiej Zachęcie po raz pierwszy pojawił się tytułowy dział *Wnętrza*, a w nim m.in. obraz *Klasztor Benedyktynki w Chelmie*. Zob. *Przewodnik 96*, TZSP w Warszawie, październik 1934, s. 7-9. Duży zespół wnętrza został wyodrębniony na kolejnej indywidualnej wystawie w Zachęcie (1938), ujawniający nieznane obecnie prace, m.in. wnętrza wawelskie, wnętrza warszawskich rezydencji, wnętrza ukraińskich dworów i pałaców oraz wnętrza sakralne. Zob. *Wystawa zbiorowa prac Jerzego Rupniewskiego, Bydgoszcz (25-lecie pracy artystycznej)*, *Przewodnik 135*, TZSP w Warszawie, październik – listopad 1938, s. 7-9.
- ²⁰⁵ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 89-93, il. (*Kościół Panny Marji w Toruniu*, akwarela).
- ²⁰⁶ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ²⁰⁷ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 7, poz. 47-51.
- ²⁰⁸ Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8.
- ²⁰⁹ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 7, poz. 56-60.
- ²¹⁰ Andrzej Kłysiński, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ²¹¹ Barbara Chojnacka, *Duch przeszłości – zwycięzca. Alegoryczna wizja wkroczenia wojsk polskich do Bydgoszczy 20 stycznia 1920 roku na obrazie Jerzego Rupniewskiego*, [w:] *Praktyczny patriotyzm 1918/1920-2018: różne odsłony niepodległości*. VII Konferencja z cyklu: *Zabytki toruńskie młodszego pokolenia*, red. Katarzyna Kluczajd, Michał Pszczółkowski, SHS, Oddział w Toruniu, Toruń 2018, s. 39-57.
- ²¹² Nazywany „Bydgoskim Canaletto” przez Mariana Turwida (zob. M. Turwid, *Canaletto Bydgoszczy*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 3 (wrzesień), s. 19-20) z uwagi na liczne sceny poświęcone widokom Bydgoszczy, a zwłaszcza malowniczej bydgoskiej Wenecji, co jednak niesłusznie przyćmiło niemniej wartościową część jego malarstwa – pomorskie i włoskie pejzaże oraz przedstawienia wnętrza mieszkalnych o różnym charakterze, najczęściej wykonywane mistrzowsko w technice akwareli lub gwaszu. Zagadnienie tematyki w twórczości Rupniewskiego, zob. B. Chojnacka, *Bydgoski Canaletto? Rzeczywiste oblicze...*, op. cit.
- ²¹³ Były to cztery akwarele (*Stare budowle koło młynów bydgoskich*, *Ambona i ołtarz M.B. w farze, Krantor w Gdańsku*, *Ołtarz św. Józefa w farze*) i trzy rysunki, które artysta podarował do zbiorów w 1924 r. (zaginięły podczas wojny), w 1927 r. przekazał w darze *Widok na kościół pojezuicki w Bydgoszczy* (olej), a Muzeum zakupiło *Wenecję Bydgoską* (olej), w 1928 nabyło *Wenecję Bydgoską zimą* (olej), a w 1929 zakupiono *Chatę – Hel*. W trakcie działań wojennych zniszczeniu uległo około sto pięćdziesięciu obrazów i rysunków, z których większość przechowywana była w Muzeum Miejskim
- ²¹⁴ W oparciu o zespół prac zachowanych oraz wymienianych w źródłach (prace prezentowane na wystawach) należy przyjąć, że artysta namalował około 400 obrazów. Do tej liczby należałoby dodać trudną do określenia ilość obrazów, które nie były wystawiane.
- ²¹⁵ Kolekcja autorska Rupniewskiego w zbiorach bydgoskiego Muzeum pozwala prześledzić zmiany formalne zachodzące w malarstwie, obrazując zróżnicowaną tematykę i stosowane techniki. W zbiorze

dominuje tematyka portretowa (14 pozycji), widoki Bydgoszczy (10), tematyka morska, w tym widoki nadmorskie oraz portrety marynarzy i rybaków (7), widoki innych miast i miejscowości (5), widoki miejskie z zagranicznych podróży (2), wnętrza (3), martwa natura z kwiatami (3), pejzaże (1), sceny rodzajowe (1), wizerunki zwierząt (1). Do ciekawszych prac należą nieliczne zachowane widoki z zagranicznych podróży – *Motyw z Wenecji V* (1927, akwarela) i *Notre Dame w Paryżu* (1934, tempera, gwasz). Widoki z Bydgoszczy najlepiej reprezentują *Wenecja Bydgoska zimą* (1928, olej) i *Wenecja Bydgoska* (1936, akwarela). W zespole portretów wyróżnia się *Portret dr. Biziela* (1933, olej) oraz *Rybak* (1936, olej). W zbiorach polskich muzeów znajdują się pojedyncze obrazy artysty, trzy w Muzeum Narodowym w Warszawie (*Pałac Belwederski w Warszawie*, 1929, akwarela; *Żołnierz przy radiostacji*, 1935, olej; *W mej pracowni*, 1930, gwasz), dwa w Muzeum Okręgowym w Toruniu (*Toruń – Dwór Mieszczański*, 1935, tempera, gwasz; *Pejzaż miejski*, ok. 1935, pastel), po jednym w Muzeum Narodowym w Poznaniu (*Portret chłopca w stroju kujawskim*, 1934, gwasz, tempera), Muzeum Narodowym w Szczecinie (*Pejzaż z łodziami*, lata 30. XX w., akwarela), w Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku (*Port w Pucku*, lata 20. XX w., olej) oraz w Muzeum Okręgowym w Bielsku Białej (*Komnata królowej Jadwigi na Wawelu*, 1937).

²¹⁶ Aleksander Modlibowski ur. w Bydgoszcz (1890-1975), w Bydgoszczy: 1890-1946. Janusz Umiński, *Modlibowski Aleksander*, [w:] *Encyklopedia Bydgoszczy*, T. II, red. Włodzimierz Jastrzębski, Bydgoszcz 2017, s. 397. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²¹⁷ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj – czerwiec 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1928], poz. 43-48. Obrazy nie są obecnie znane, wiadomo, że posiadały niewielki format około 40-30 cm, jedynie *Mosty kolejowe* przekraczały podane wymiary.

²¹⁸ (s), *Muzeum Miejskie. Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 113 (16 V), s. 6.

²¹⁹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 30, Scenariusz „Wystawy Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, X 1929; Spis wszystkich prac nie zachował się, można przypuszczać, że były wśród nich także rysunki.

²²⁰ Karol Niedźwiedzki, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.

²²¹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 37, Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1930 r.

²²² *Wystawa obrazów w Bydgoskim Domu Towarowym*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 288 (12 XII), s. 10.

²²³ W malarstwie Modlibowskiego tego czasu wyróżnić można trzy nurty stylistyczne – ekspresyjny, dekoracyjny i abstrakcyjny. Zakres tematyczny był bardziej zróżnicowany – śląskie pejzaże, zabytkowa architektura polskich miast, motywy Ziem Zachodnich, kwiaty i akty kobiece. Nadal posługiwał się różnorodną techniką, przede wszystkim wypowiadał się w malarstwie olejnym, rysunku ołówkiem i węglem.

²²⁴ *Sosny w Rynkowie*, 1929, olej na tekturze, wym. 28 x 36 cm, sygn. pd. (na odwrociu nalepka wystawowa z Bydgoszczy); *Katedra poznańska*, 1937, olej na tekturze, wym. 25 x 31 cm, sygn. p.d.: A. Modlibowski/1937.

²²⁵ *Chryzantemy w wazonie*, l. 30. XX w., olej na płótnie, wym. 48 x 56 cm, sygn. p.d.: Modlibowski, wł. Wiesław Dreas, Bydgoszcz.

²²⁶ W zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu znajdują się cztery rysunki (1948), a w bydgoskim muzeum obraz olejny *Przełęcz z widokiem na Śnieżnik*, 1960, olej na dykcie, wym. 72 x 80 cm, sygn. p.d.: A. Modlibowski 1960, nr inw. MOB/MW/197.

²²⁷ *Aleksander Modlibowski. Jubileusz wystawy malarstwa i rysunku w 50-lecie pracy twórczej*, ZPAP, BWA we Wrocławiu, grudzień 1969, Salon BWA Wrocław.

²²⁸ Franciszek Gajewski, ur. w Bydgoszczy (1887-1969), związany z miastem przez całe życie. O twórczości, zob. Aurelia Borucka-Nowicka, *Franciszek Gajewski 1897-1969*, „Kronika Bydgoska”, T. IV (1968-1970), Bydgoszcz 1974, s. 266-267; Janusz Kutta, *Gajewski Franciszek*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. II, Bydgoszcz 1995, s. 62, 63; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 31. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²²⁹ Rajmund Kuczma, *Sylwetki plastyków bydgoskich*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 172-175.

²³⁰ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj – czerwiec 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy [Bydgoszcz 1928], b.s., poz. 31-39.

²³¹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 50, Spis uczestników i prac (tytuły) na „Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1932 r.

²³² Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, XII 1932 (wycinek prasowy).

- ²³³ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.
- ²³⁴ *Grupa Plastyków Pomorskich, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy 1934-1935*, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 36-59, il. (*Ratusz w Chełmnie, Mój kąpielowy, olej*). W zgłoszeniu na wystawę Gajewski zaproponował dwadzieścia cztery prace: jeden rysunek, osiem akwareli i oleje.
- ²³⁵ Henryk Kuminek, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ²³⁶ *Plastycy pomorscy. W dorocznej wystawie bierze udział 11 członków i 11 gości*, „Orędownik” 1934, nr 288 (18 XII).
- ²³⁷ *Ibidem*.
- ²³⁸ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy, 22 XII 1934?).
- ²³⁹ *Artyści bydgoscy. Przewodnik 115. TZSP w Warszawie*, IX 1936, [Warszawa 1936], wstęp: Henryk Kuminek, s. 18, poz. 165-173.
- ²⁴⁰ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 5, poz. 16-20; *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 4, poz. 23-27; *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 20-24.
- ²⁴¹ Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8.
- ²⁴² Andrzej Kłysiński, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7. Obraz ten, przedstawiający Wenecję bydgoską, zakupił Zarząd Miasta i przeznaczył na nagrodę przechodnią na doroczny międzynarodowy turniej tenisowy.
- ²⁴³ Większość obrazów została przekazana w darze przez Felicję Sroczyńską z Bydgoszczy po śmierci artysty. W kolekcji mieści się dwadzieścia obrazów z lat 1926-1939, sześć obrazów z lat 1939-1945 i pięć powstałych po 1945 roku.
- ²⁴⁴ *Franciszek Gajewski 1897-1969. Wystawa malarstwa*, czerwiec – lipiec 1969, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego.
- ²⁴⁵ Jan Biedowicz, ur. w Dzierżanowie w Wielkopolsce (1890-1961), w Bydgoszczy: 1923-1961. O twórczości artysty zob.: Irena Bal, *Biedowicz Jan, Słownik artystów polskich...*, T. I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, (uzupełnienia i sprostowania) cz. 2, s. 10-11; Rajmund Kuczma, *Jan Nepomucen Biedowicz artysta malarz*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1987, nr 1, s. 43-44; Marek Romaniuk, *Biedowicz Jan*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. III, Bydgoszcz 1996, s. 39-41; Barbara Chojnacka, *Jan Biedowicz (1890-1961). Malarz i pedagog, uczeń Antoniego S. Procajłowicza i Józefa Pankiewicza*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2015, nr 2, s. 12-17. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ²⁴⁶ Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.
- ²⁴⁷ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 5, poz. 6-8; (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.
- ²⁴⁸ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 1-10, il. (*Motyw z lasów tucholskich, olej*).
- ²⁴⁹ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy), 22 XII 1934.
- ²⁵⁰ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ²⁵¹ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 1-2, il. (*Pejzaż, olej*); Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ²⁵² *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 5, poz. 1-3.
- ²⁵³ Andrzej Kłysiński, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ²⁵⁴ *Rybak*, b.r., olej na płótnie, wym. 68,5 x 54 cm, nie sygn., nr inw. MOB/MW/1149; *Portret matki artysty*, b.r., olej na tekturze, wym. 31 x 27,5 cm, nr inw. MOB/MW/2523; *Pejzaż*, b.r., olej na płótnie, wym. 44 x 56,5 cm, nie sygn., nr inw. MOB/MW/1150; *Pejzaż*, b.r., olej na płótnie, wym. 38,5 x 54 cm, sygn. p.d.: Biedowicz, nr inw. MOB/MW/1151.
- ²⁵⁵ Waclaw Gromek, ur. w Ostrołęce (1889-1940), w Bydgoszczy: 1921-1939. *Gromek Waclaw*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 480; Irena Bal, *Gromek Waclaw*, [w:] *Uzupełnienia i sprostowania do T. II, cz. 1*, s. 17-18 (oprac.); Rajmund Kuczma,

Wacław Gromek – artysta malarz, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1987, nr 2, s. 45-46. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²⁵⁶ Hanna Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 25, 40, 70.

²⁵⁷ *Wystawa Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich urządzona przez Radę Pomorską w Grudziądzu, od 7. VI. do 1. IX. 1921 r.*, Muzeum, Grudziądz, [Grudziądz 1921], s. 7-8, poz. 54-63.

²⁵⁸ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 37, Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1930 r.

²⁵⁹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 7-8, poz. 56-69.

²⁶⁰ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 50, Wystawa Związku Plastyków Pomorskich, spis prac zakwalifikowanych na wystawę.

²⁶¹ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 22; *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 4, poz. 33-37.

²⁶² *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 25-31.

²⁶³ Andrzej Kłyszyski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.

²⁶⁴ Henryk Kuminek, *Kronika kulturalna. Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.

²⁶⁵ Olejny *Autoportret* Gromka był reprodukowany w albumie wydanym przez GPP i TPSP w Bydgoszczy (1933) jako premia dla członków, zob. *Album Plastyków Pomorskich*, T. I, Rok 1932-1933 [Bydgoszcz-Warszawa 1932], b.s., il. 18. Informacje o wymienionych, nieznanach obecnie obrazach Gromka zamieszczone w: Rajmund Kuczma, *Wacław Gromek – artysta malarz...*, op. cit., s. 45-46.

²⁶⁶ *Portret Jakubowskiego*, 1925, akwarela, wym. 36 x 27 cm, sygn. l.d.: GW/1925/Bydgoszcz, wł. prywatna.

²⁶⁷ *Nad Młynówką*, ok. 1935, olej na tekturze, wym. 29 x 39 cm, sygn. l.d.: W. Gromek 15 XI 1935(?), na odwrociu nalepka z wystawy w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy, zob. Sopocki Dom Aukcyjny, Aukcja Varia 30, 29 czerwca 2019.

²⁶⁸ Informacja Rajmunda Kuczmy z Bydgoszczy, 2003.

²⁶⁹ *Żyto*, 1909, olej na płótnie naklejonym na tekturę, wym. 24,2 x 18 cm, sygn. p.d.: WGromek / Płock 3.VIII 1909, nr inw. MOB/MW/184; *Pejzaż bydgoski*, 1937, gwasz na papierze, wym. 31,5 x 45,5 cm, sygn. p.d.: W. GROMEK 1937, nr inw. MOB/MW/240; *Jastarnia – widok nadmorski*, 1932, olej na płótnie, wym. 18,5 x 27 cm, sygn. l.d.: W. Gromek / Jastarnia – 19.VII.32, nr inw. MOB/MW/2288.

²⁷⁰ *Portret ojca*, olej na tekturze, wym. 37,5 x 28,2 cm, sygn. l.d.: WG 27.XII.1914. (il.); *Studium portretowe*, 1911, węgiel na kartonie, wym. 47,6 x 29,8 cm, sygn. p.d.: Gromek (...) 17.XII.-11 r.

²⁷¹ Marian Faczyński, ur. we Lwowie (1889-1940), w Bydgoszczy: 1931-1939. Hanna Bartnicka-Górska, *Faczyński Marian*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 185; Rajmund Kuczma, *Marian Faczyński, artysta malarz-nauczyciel*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1988, nr 9, s. 44-45; Janusz Kutta, *Faczyński Marian*, *Bydgoski słownik biograficzny*, T. III, Bydgoszcz 1996, s. 62. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²⁷² *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 28.

²⁷³ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. XI, 1967, z. 19. *Święty Antoni z Dzieciątkiem*, 1928, olej na płótnie, wym. 118 x 78,8 cm, sygn. p.d.: MARJAN FACZYŃSKI, l.d.: NAKŁO 1928; *Święty Franciszek*, 1928, olej, wym. 39 x 38 cm, sygn. ś.r.d.: M. FACZYŃSKI. Artysta restaurował także obraz *Męczeństwo św. Wawrzyńca* Leopolda Knebla (1846) o czym świadczy napis: rest. M. FACZYŃSKI 1921.XII.

²⁷⁴ Kazimierz Ulatowski, *Wystawa w Muzeum*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 185 (10 VIII), s. 4.

²⁷⁵ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.

²⁷⁶ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 30, Scenariusz „Wystawy Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, X 1929.

²⁷⁷ Karol Niedźwiedzki, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 7, poz. 44-49.

²⁸⁰ (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.

²⁸¹ Adam Schedlin-Czarliński, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Światowid”, 1932, nr 4, s. 9.

- ²⁸² Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, 1932 (wycinek prasowy).
- ²⁸³ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.
- ²⁸⁴ Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8
- ²⁸⁵ *Album Plastyków Pomorskich...*, op. cit.
- ²⁸⁶ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa pomorskich plastyków*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.
- ²⁸⁷ Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.
- ²⁸⁸ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 14-23, il. (*Robotnicy w cegielni*, olej).
- ²⁸⁹ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ²⁹⁰ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 3, poz. 8-13.
- ²⁹¹ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 5, poz. 10-14.
- ²⁹² Andrzej Kłyszkiński, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ²⁹³ Obraz Faczyńskiego w ołtarzu głównym zastąpił kontrowersyjne pod względem ikonografii płótno Bolesława Lewańskiego, zob. B. Chojnacka, *Historia jednego obrazu...*, op. cit.
- ²⁹⁴ W., *Podniosła uroczystość w Liceum Pedagogicznym*, „Dziennik Bydgoski”, 25 III 1939, nr 70, s. 11 (il.); Eugeniusz Gliwiński, *Szkoła jaką pamiętam...*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1994”, R. XXVII, Bydgoszcz 1993, s. 242-246, il.
- ²⁹⁵ *Droga leśna*, ok. 1933, olej na płótnie, wym. 42,8 x 50 cm, nie sygn., nr inw. MOB/MW/225; *Pejzaż*, przed 1933, olej na płótnie, wym. 49,5 x 39,5 cm, sygn. p.d.: M. FACZYŃSKI, nr inw. MOB/MW/234; *Portret rzeźbiarza Romana Skręta*, 1935, olej na płótnie, wym. 71,3 x 58 cm, sygn. p.d.: M. Faczyński, nr inw. MOB/MW/224.
- ²⁹⁶ Franciszek Konitzer, ur. w Czersku koło Chojnic (1882-1952), w Bydgoszczy: 1928-1952. Stanisław Poręba, *Konitzer Franciszek*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. IV, red. Jolanta Maurin Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1986, s. 87; Stanisław Poręba, *Konitzer Franciszek*, [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, T. II, red. Stanisław Gierszewski, Gdańsk 1994, s. 432-433; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 186-187. W opracowaniu poświęconym artystom polskim w środowisku monachijskim Konitzer został wymieniony w wykazie „Uczniów Akademii, szkół artystycznych oraz pracowni prywatnych, zob. Hanna Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 45. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ²⁹⁷ Twórczość artysty autorka przedstawiła w artykułach *Franciszek Konitzer – malarz, grafik, konserwator i pedagog. Szkic do biografii*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 1999, z. 4, s. 39-59; *Franciszek Konitzer (1882-1952) – malarz, grafik*, [w:] *Wpisani w dzieje miasta. Znani i mniej znani ludzie Grudziądza na przestrzeni wieków*, red. Wiesław Sieradzan przy współpracy Wioletty Pacuszki i Anny Wajler, Grudziądz 2016, s. 197-207.
- ²⁹⁸ *Wystawa Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich urządzona przez Radę Pomorską w Grudziądzu. Od 7 VI do 1 IX 1921 r.*, Muzeum, Grudziądz 1921, poz. 79-83.
- ²⁹⁹ *Wiosenna wystawa obrazów*, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 99 (30 IV), s. 7; Eugeniusz Przybył, *Z wiosennej wystawy obrazów i rzeźb*, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 113 (19 V), s. 2. W wystawie uczestniczyło kilkunastu artystów, m.in. malarze – Brunon i Feliks Gęstwiccy, Eugeniusz Gros, Ignacy Mazurek, Wojciech Podlaszewski, Wiktor Aleksandrowicz, Józef Pieniążek, Wilhelm Tyszkowski, Jadwiga Jędrkiewiczowa oraz rzeźbiarze – Jan Piszcz i Ignacy Zelek.
- ³⁰⁰ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 30-35, il. (*Elektrownia Żur na Pomorzu (Turbiny)*, akwaforta).
- ³⁰¹ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ³⁰² *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 31-33; „*Salon Bydgoski*” w *Muzeum Miejskim*, „Orędownik” 1936 (25 XII).
- ³⁰³ *Barki na Brdzie (?)*, olej na sklejce b.r., wym. 60 x 44,5 cm (Portal aukcyjny Allegro, 2012).
- ³⁰⁴ *Bromberger Kunstausstellung der Stadt Bromberg, vom 27. November bis 19. Dezember 1943*, Weltzienplatz Bromberg, [Bromberg 1943], b.s., poz. 56-60.

- ³⁰⁵ Marian Hepke, *Eröffnung der Bromberger Kunstausstellung*, „Deutsche Rundschau Bromberg” 1943, nr 282 (29 XI), s. 5; *Ein Gang durch die Bromberger Kunstausstellung*, „Deutsche Rundschau Bromberg” 1943, nr 296 (15 XII), s. 4.
- ³⁰⁶ *Pejzaż z jeziorem*, olej na płycie, b.r., sygn. l.d.: FKonitzer, wym. 46,5 x 38 cm (Portal aukcyjny Allegro, 2019).
- ³⁰⁷ *Pejzaż leśny z jeziorem*, l. 30. XX w., olej na płótnie, wym. 30 x 40 cm, sygn. p.d.: FrKonitzer, wł. Wiesław Dreas, Bydgoszcz
- ³⁰⁸ *Morskie Oko*, 1926, akwarela, wym. 24,6 x 34 cm, sygn.: Konitzer 26 r., nr inw. MOB/MW/2348.
- ³⁰⁹ Leon Drapiewski, ur. w Gackach, pow. Świecie (1885-1970), w Bydgoszczy: 1928 (?)-1932. Józef Borzyszkowski, *Drapiewski Leon*, [w]: *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, T. I, Gdańsk 1992, s. 350. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³¹⁰ *Wystawa Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich urządzona przez Radę Pomorską w Grudziądzu*, od 7. VI. do 1. IX. 1921 r., Muzeum, Grudziądz, s. 5, poz. 18-28.
- ³¹¹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, maj – czerwiec 1928, [Bydgoszcz 1928], poz. 20-29.
- ³¹² (s), *Muzeum Miejskie, Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, „Dziennik Bydgoski”, 16 V 1928, nr 113, s. 6.
- ³¹³ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Scenariusz wystawy jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza, X 1929; Zgłoszenie na wystawę ze spisem 16 obrazów, podpisane przez L. Drapiewskiego, z dn. 5 X 1929 r. Nie wystawiono czterech obrazów Drapiewskiego: *Dzień pochmurny*, *Orłowo nad Bałtykiem*, *Bałtyk przy Wielkiej Wsi* oraz *W ogrodzie jesienią*.
- ³¹⁴ Karol Niedźwiedzki, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.
- ³¹⁵ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 37, Spis artystów i obiektów „Wystawa Związku Plastyków Pomorskich”, 1930/1931.
- ³¹⁶ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], poz. 36-43.
- ³¹⁷ *Widok na Toruń*, b.r., olej, brak wymiarów, obraz umieszczony w wykazie *Strat wojennych* (spalony Dębowo, pow. Wyrzysk), zob. MOB, Księga braków, nr 344, dawny nr inw. O/145.
- ³¹⁸ (hak) [Henryk Kuminek, *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszcz. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.
- ³¹⁹ Zespół polichromii autorstwa Drapiewskiego został przedstawiony w podrzdziale *Malarstwo w przestrzeni sakralnej*.
- ³²⁰ Autorem projektu był prawdopodobnie także Leon Drapiewski, chociaż nie można wykluczyć współpracy brata Władysława. Malowidła powstały z inicjatywy proboszcza Stanisława Wiśniewskiego. Kolejną realizacją Leona Drapiewskiego w Bydgoszczy były polichromie figuralne w kościele Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na Szwederowie.
- ³²¹ Bogdan Raczkowski, ur. w Poznaniu (1888-1939), w Bydgoszczy: 1921-1939. Janusz Kutta, *Raczkowski Bogdan Feliks*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. IV, Bydgoszcz 1997, s. 86. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³²² MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Scenariusz wystawy jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza, X 1929; Zgłoszenie na wystawę ze spisem 14 obrazów, podpisane przez B. Raczkowskiego, X 1929.
- ³²³ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 37, Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, XII 1930 r.; Dr. S., *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 20 (25 I), s. 10.
- ³²⁴ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 10, poz. 114-119. Wymieniony jako uczestnik w recenzji: *Dziela artystów bydgoskich w Muzeum Miejskim. Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 288 (13 XII), s. 15.
- ³²⁵ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b. s., poz. 85-88, il. (*Zagroda*, akwarela).
- ³²⁶ Dr. Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ³²⁷ Jerzy Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów „Bunt” 1917-1922*, Wrocław 1991, s. 8 nn; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 417-419; *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917-1925*, oprac. zbiorowe, Poznań 2003.
- ³²⁸ Stefan Szmaj, ur. w wielkopolskich Książenicach (1893-1970), w Bydgoszczy: 1929-1936. Twórczość artysty w „okresie bydgoskim” przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Stefan Szmaj (1893-1970). Poznański ekspresjonista w Bydgoszczy*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2007, z. 12, s. 33-56; Eadem, *W pogoni za pełnią życia”. Stefan Szmaj – lekarz i artysta w międzywojennej*

Bydgoszczy, [w:] *Działania medyków na rzecz małej i wielkiej ojczyzny (XIX-XX wiek)*, red. nauk. Wojciech Ślusarczyk, Gabriela Frischke, Roksana Wilczyńska, Toruń 2020, s. 75-108. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

³²⁹ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 37, Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich”, grudzień 1930, rkps.

³³⁰ Dr. S., *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 20 (25 I), s. 10.

³³¹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki ZPP*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 11, poz. 133-147.

³³² MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 50, Spis uczestników i prac (tytuły) na „Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich”, grudzień 1932, rkps.

³³³ Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, XI 1932 (wycinek prasowy).

³³⁴ Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.

³³⁵ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14. Turwid, który bardzo cenił Szmaję, już w Bydgoszczy przeprowadził z nim interesujący wywiad, zob. Marian Turwid, *Wspomnienie „Buntu”*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 2, s. 1-3.

³³⁶ Obraz ten nie został zakwalifikowany przez jury wystawy Związku, popartego decyzją Deputacji Muzealnej „ze względów moralnych”, której zdaniem mógł wywołać „zgorszenie publiczne”. Sprawa ta wywołała burzliwą dyskusję w środowisku artystycznym Bydgoszczy, odbijając się szerokim echem także w prasie ogólnopolskiej. Problem ten przedstawiłam obszernie w: Barbara Chojnacka, *Stefan Szmaj (1893–1970). Poznański ekspresjonista...*, op. cit.

³³⁷ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa pomorskich plastyków*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 7, poz. 103-113.

³⁴² [hak] Henryk Kuminek, *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

³⁴³ *Portret dzieci*, 1930, olej na tekturze, wym. 72,5 x 51,3 cm, sygn. l.d.: St. Szmaj 30, nr inw. MOB/MW/2257; Fotografia *Portret dzieci*, z podpisem: Hultajska trójka – Bydgoszcz 30 r, fot. wł. rodziny. W analogicznej konwencji utrzymane zostały portrety syna Wojciecha – ujęcie całopostaciowe (1930) i w popiersiu (ok. 1932), które odnajdujemy na fotografiach (fotografie z podpisami: Wojtuś, jego portret i ich autor, Bydgoszcz, 1930) oraz wizerunki córki Janiny, m.in. rodzajowa scena dziewczynki podczas zabawy (1030) utrwalona na fotografii (fotografia z podpisem: Stefan Szmaj malujący portret córki Janiny (ul. Kolejowa), 1930) Bydgoszcz.

³⁴⁴ Fotografie: Córka Dorota obok *Martwej natury*, Bydgoszcz, 1933; Stefan Szmaj przy sztaludze malujący kwiaty, pocz. lat 30. XX w.; *Martwa natura z bażantami*, 1930 (?), fotografie obrazów wł. rodziny.

³⁴⁵ Fotografie: Bydgoszcz – Gazownia, 1932; Bydgoszcz – Elektrownia, 1932 (?); Bydgoszcz – Fara, 1932; Zaulek, 1930, wł. rodziny.

³⁴⁶ Scenografowie Teatru Miejskiego w Bydgoszczy: Roman Stanisław Czaplicki (1881-1957), Bydgoszcz 1921-1927; Stanisław Faustyn Węgrzyn (1899-1973), Bydgoszcz 1926-1928; Feliks Krassowski; Jan Hawrylkiewicz (1902-1992), Bydgoszcz 1933-1938; Aleksander Jędrzejewski (1903-1974), Bydgoszcz 1938-1939; Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska (1902-1983), Bydgoszcz 1938-1939. Noty biograficzne, zob. *Aneks I*.

³⁴⁷ Feliks Krassowski ur. w Warszawie (1885-1967), w Bydgoszczy: 1928-1934. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, T. II, Warszawa 1994, s. 348-349; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 63; Ewa Adamus-Szymborska, Zofia Pietrzak, Zdzisław Pruss, *Bydgoski leksykon teatralny*, Bydgoszcz 2000, s. 162. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

³⁴⁸ Działalność twórcy przedstawiłam w: *Feliks Krassowski (1895-1967) artysta malarz i scenograf Teatru Miejskiego w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXIV, Bydgoszcz 2013, s. 105-128.

³⁴⁹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 8, poz. 70-84.

³⁵⁰ (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.

- ³⁵¹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 50, Spis uczestników i prac (tytuły) na „Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1932.
- ³⁵² Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, 1932 (wycinek prasowy).
- ³⁵³ *Album Plastyków Pomorskich*, op. cit., s. 20.
- ³⁵⁴ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.
- ³⁵⁵ Ibidem.
- ³⁵⁶ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa pomorskich plastyków*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.
- ³⁵⁷ Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.
- ³⁵⁸ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 5-6, poz. 71-90.
- ³⁵⁹ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.
- ³⁶⁰ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 44-47, il. (*Nad Brdą*, olej).
- ³⁶¹ *Las w Smukale*, 1931, olej na tekturze, wym. 48 x 56 cm, sygn. l.d.: F. Krassowski, nr inw. MOB/MW/227; *Pejzaż (z polami)*, przed 1931, olej na płótnie, wym. 48 x 55,5 cm, sygn. l.d.: FKrassowski, nr inw. MOB/MW/571; *Pejzaż nadmorski*, przed 1931, olej na dykcie, wym. 64 x 50 cm, sygn. p.d.: F. KRASSOWSKI, nr inw. MOB/MW/1229; *Bydgoszcz – Smukała*, 1931 (?), olej na płótnie naklejonym na tekturę, wym. 41 x 47,5 cm, sygn. l.d.: F. Krassowski, wł. pryw.
- ³⁶² *Martwa natura z jabłkami*, b.r., olej na płótnie naklejonym na tekturę, wym. 36 x 39,5 cm, sygn. p.d.: F. KRASSOWSKI, nr inw. MT/M/1147/N; *Chłopiec z garnkiem*, 1931, olej na płótnie, wym. 96 x 65 cm, sygn. l.d.: F. Krassowski, nr inw. MT/M/1754/N.
- ³⁶³ Kilkadziesiąt projektów dekoracji i kostiumów Krassowskiego, powstałych w latach 1950-1960 podczas pracy w teatrach Trójmiasta, znajduje się w Muzeum Narodowym w Gdańsku. W zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie mieści się zespół ponad czterdziestu projektów dekoracji i kostiumów do sztuk teatralnych, powstałych w okresie powojennym.
- ³⁶⁴ Feliks Krassowski, Scenografia i kostiumy do dramatu Horsztyński Juliusza Słowackiego w reżyserii K. Kordeckiego, Teatr Miejski w Bydgoszczy, 1931, fotografia w zbiorach WiMBP w Bydgoszczy, Izba Pamięci Adama Grzymały Siedleckiego.
- ³⁶⁵ Wacław Krystoszek, ur. w Borysławiu lub na lubelszczyźnie (1891-1939?), w Bydgoszczy: 1935-1939 (?). Stanisław Poręba, *Krystoszek Wacław*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. IV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1986, s. 294; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 65. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³⁶⁶ *Wystawa plastyki*, grudzień 1934 [Grudziądz 1934]. O wystawie zob. *Na marginesie „wystawy plastyki” w Grudziądzu*, „Słowo Pomorskie” 1934, nr 283 911 XII), s. 7.
- ³⁶⁷ *Pomorska wystawa sztuki 1934*, Toruń 1934, s. 13, poz. 128-130.
- ³⁶⁸ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 36-43, il. (*Baśka z niedźwiadkiem*).
- ³⁶⁹ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ³⁷⁰ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 5, poz. 51-55.
- ³⁷¹ Obraz reprodukowany w: (es), *Nasi artyści-malarze na Pomorzu. Wacław Krystoszek*, „Gazeta Gdańska” 1938, nr 37 (15 II), s. 7, il. Obecnie obraz znajduje się w zbiorach prywatnych, *Barki*, ok. 1937, olej na sklejkę, wym. 47,5 x 68 cm, sygn. l.d.: KRYSZOSZEK W., wł. Wiesław Dreas, Bydgoszcz.
- ³⁷² *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 35-39.
- ³⁷³ *Gwiazdka dla plastyków. Przyznanie nagród na Salonie Bydgoskim*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 29.
- ³⁷⁴ Andrzej Kłyszynski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ³⁷⁵ Henryk Kuminek, *Kronika kulturalna. Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.
- ³⁷⁶ *TPSP w Bydgoszczy otwiera wystawę bydgoskich artystów malarzy Faczyńskiego i Krystoszka*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 71 (27 III), s. 19.
- ³⁷⁷ *Brzeg Wisły*, 1928, olej na sklejkę, wym. 28 x 36 cm, nie sygn., nr inw. MOB/MW/2483, *Nad morzem (Rewa)*, 1937, akwarela na papierze, wym. 45,7 x 31,5 cm, sygn. l.g.: Krystoszek W, p.g.: Rewa 37, nr inw. MOB/MW/226. W maju 1935 r. Krystoszek znalazł się w komitecie organizacyjnym *Wystawy mebli artystycznych*. W 1936 r. wykonał pięć druków związanych z wystawą *Mebel i wnętrze – wystawa mieszkań*

urządzonych (plakat, katalog wystawy, zaproszenie, dyplom uczestnictwa i znaczek okolicznościowy). Artysta znalazł się w grupie plastyków (M. Faczyński, P. A. Skrzypczak, M. Turwid) wchodzących w skład komitetu organizacyjnego tej wystawy.

³⁷⁸ *Bzy w wazonie*, lata 30. XX w., olej na sklejce, wym. 55 x 42,5 cm, sygn. l.g.: W. Krystoszek, wł. Wiesław Dreas, Bydgoszcz.

³⁷⁹ Leon Czechowski, ur. w Krakowie (1885-1938); w Bydgoszczy: 1934-1938. Sławomir Bołdok, Hanna Kotkowska, *Czechowski Leon*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. I, Warszawa 1971, s. 405-406. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

³⁸⁰ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 5, poz. 6-10; Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski”, 10 I 1937, nr 7, s. 8.

³⁸¹ „Salon Bydgoski” w Muzeum Miejskim, „Orędownik” 1936, (25 XII).

³⁸² *Przyznanie nagród na wystawie w Muzeum Miejskim* (I Salon Bydgoski), „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 22 (28 I), s. 8.

³⁸³ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 3, poz. 3-7; (sk), *Salon Bydgoski wystawia...* *Wywiad ze znawcą sztuki na obecnej wystawie w Muzeum Miejskim*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 4 (6 I), s. 9.

³⁸⁴ Agrypina Basińska, *Z wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków „Bydgost” w Inowrocławiu*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 158 (14 VII), s. 11.

³⁸⁵ *Zmarł malarz legionista Leon Czechowski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 199 (1 IX), s. 11.

³⁸⁶ Dziewięć rysunków i akwarel o tematyce legionowej znajduje się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu, kilkanaście rysunków portretowych legionistów w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, a narracyjne rysunki z pola bitwy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zachowała się ponadto litografia o analogicznej tematyce w kolekcji Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu oraz w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.

³⁸⁷ Władysław Zacholski, ur. w Gościerzynie, pow. Żnin (1887-1972); w Bydgoszczy: 1921-1972. Prawdopodobnie Zacholski był związany z „Polichromią” – Zakładem Artystycznych Witraży i Malarstwa Kościelnego (malarstwo dekoracyjne i witrażownictwo), założoną w 1912 r. w Poznaniu przez Wiktora Gosienieckiego i Henryka Nostitz-Jackowskiego. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

³⁸⁸ Edukacja artystyczna Zacholskiego została przedstawiona w oparciu o przekazy rodzinne,

³⁸⁹ W spisie pracowni malarskich zamieszczono reklamówkę: „Malarstwo kościelne i dekoracyjne, Władysław Zacholski, Plac Piastowski 6 a”, zob. *Księga Adresowa miasta Bydgoszczy na 1926 rok*.

³⁹⁰ Katarzyna Kabacińska, „Polichromia” Henryka Nostitz-Jackowskiego (1912-1948), „Kronika Miasta Poznania”, 1990, nr 2, s. 39-47. Autorka błędnie podała nazwisko Zacholskiego – Pacholski, wspominając, że w pracach uczestniczyła rodzina Pacholskich z Bydgoszczy.

³⁹¹ www.parafia-niechanowo.pl/historia/od-poczatku-do-dzis (dostęp: 10 III 2020).

³⁹² *Gościerzyna. Malowanie miejscowej Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 104 (5 V), s. 11.

³⁹³ *Fara w stolicy Kaszub* (kościół farny w Kościerzynie), „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 240 (16 X), s. 7.

³⁹⁴ *Maki w wazonie*, olej na płótnie, wym. 94,5 x 60 cm, nie sygn., wł. prywatna. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy mieści się siedem obrazów olejnych, powstałych w latach 1955-1964, o zróżnicowanej tematyce – martwa natura, kwiaty, pejzaże i widoki miejskie. Zbiór ten uzupełnia siedem obrazów olejnych, prezentujących analogiczny zakres tematyki, znajdujących się w posiadaniu rodziny.

³⁹⁵ Od 1956 r. Zacholski był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków, uczestniczył w licznych wystawach okręgowych i ogólnopolskich oraz organizowanych za granicą. Jego malarstwo z tego czasu bliskie jest założeniom postimpresjonizmu, tematycznie związane z motywami krajobrazowymi i martwą naturą.

³⁹⁶ Tadeusz Mokrzycki, ur. we Lwowie (1903-1983), w Bydgoszczy: 1921-1983. Twórczość malarską przedstawiłam w: *Tadeusz Mokrzycki (1903-1983). Wśród norweskich fiordów i pomorskich pejzaży*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2015, nr 3, s. 9-13. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

³⁹⁷ Rajmund Kuczma, *Tadeusz Mokrzycki (1903-1983)*, „Kalendarz Bydgoski na 1994 rok”, R. XXVII, Bydgoszcz 1993, s. 256-259; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 261-262; Marek Romaniuk, *Mokrzycki Tadeusz*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. III, Bydgoszcz 1996, s. 99-100; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 85. Mokrzycki uzyskał dyplom ukończenia krakowskiej ASP jako eksternista w 1959 r.

³⁹⁸ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa pomorskich plastyków*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.

³⁹⁹ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb GPP*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 6, poz. 91-101. Na tej wystawie artysta przedstawił ponadto akwarelowe projekty kostiumowe do *Cyrana*.

- ⁴⁰⁰ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty artystów pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.
- ⁴⁰¹ *Grupa Artystów Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., il. (*Fara*, akwarela), poz. 102-109.
- ⁴⁰² *Wystawa Grupy Artystów Pomorskich*, (wycinek prasowy), 22 XII 1934.
- ⁴⁰³ (hak) [H. Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Artystów Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ⁴⁰⁴ *Związek Zawodowy Artystów Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 60-63, il. (*Pejzaż*, olej).
- ⁴⁰⁵ Dr. Teodor Brandowski, *Jeszcze o wystawie artystów. Nowoczesna sztuka*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 39 (16 II), s. 6.
- ⁴⁰⁶ Henryk Kuminek, *Artyści bydgoscy*, [w:] *Przewodnik 115. TZSP w Warszawie*, wrzesień 1936, [Warszawa 1936], s. 18, poz. 175-179.
- ⁴⁰⁷ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 37-41.
- ⁴⁰⁸ Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8.
- ⁴⁰⁹ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 6, poz. 63-67.
- ⁴¹⁰ Henryk Kuminek, *Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 1 (1 I), s. 10.
- ⁴¹¹ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 7, poz. 45-48.
- ⁴¹² Andrzej Kłysiński, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ⁴¹³ Reprodukacja fotograficzna obrazu *Szyper*, 1937, wł. MOB.
- ⁴¹⁴ *Głowa góralki*, 1930, olej na dykcie, wym. 42,5 x 35 cm, sygn. p.g.: Mokrzycki Tadeusz 1930, nr inw. MOB/MW/101; *Portret Teodora Świerczyńskiego*, 1934, olej na płótnie, wym. 41,5 x 35,7 cm, sygn. l.g.: TM/1934 (monogram wiązany), nr inw. MOB/MW/553; *Pejzaż*, 1935, olej na płótnie, wym. 49 x 39 cm, sygn. l.d.: T M, nr inw. MOB/MW/102; *Pejzaż mglisty*, 1936, olej na tekturze, wym. 63 x 51, sygn. p.d.: Mokrzycki T 1936, nr inw. MOB/MW/1526.
- ⁴¹⁵ Są to m.in. *Pejzaż z drzewami* (1940, akwarela), *Sternicy* (1947, akwarela), *Srebrne topole nad Jeziorem Wdzydzkim* (1948, olej), *Wenecja bydgoska zimą* (1961, olej).
- ⁴¹⁶ *Muzykanci uliczni*, 1935, olej na płótnie naklejonym na karton, wym. 74,5 x 54 cm, sygn. l.g.: TM/1935 (monogram wiązany), nr inw. MG/M/80.
- ⁴¹⁷ Marian Turwid, ur. we Wrześni (1905-1987), w Bydgoszczy: 1931-1987. Jan Malinowski, *Mariana Turwida twórczość i działalność. Refleksje z kręgu kultury wielkopolsko-pomorskiej*, Bydgoszcz 1987. Twórczość malarza autorka przybliżyła w artykule: *Od krakowskich inspiracji do bydgoskich realizacji. Malarstwo Mariana Turwida (1905-1987)*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2014, nr 11, s. 3-12. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴¹⁸ Janusz Kutta, *Turwid Marian*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. II, Bydgoszcz 1995, s. 146-149; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 132.
- ⁴¹⁹ W 1931 r. Turwid został redaktorem miesięcznika artystyczno-literackiego „Wici Wielkopolskie”. Był autorem licznych artykułów i recenzji dotyczących zagadnień kulturalnych, sztuki i literatury, zamieszczanych w bydgoskiej i poznańskiej prasie.
- ⁴²⁰ Obecnie obrazy znajdują się w różnych zbiorach: *Portret Anieli Münchberżanki* w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy, *Portret matki* w Muzeum Regionalnym we Wrześni, *Fara wrzesińska* w zbiorach prywatnych. Obraz *Bezrobotny* mieścił się w zbiorach nieistniejącego już Muzeum Ruchu Robotniczego w Poznaniu.
- ⁴²¹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 50, Spis uczestników i prac (tytuły) na „Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Artystów Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1932 r.
- ⁴²² Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Artystów Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.
- ⁴²³ Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Artystów Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, 1932, (wycinek prasowy).
- ⁴²⁴ *Ibidem*.
- ⁴²⁵ Obraz *Na posterunku* znajdował się w auli gimnazjum we Wrześni, został zniszczony w 1939 r., il. zob. J. Malinowski, *Mariana Turwida twórczość...*, op. cit., s. 133.
- ⁴²⁶ Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa artystów pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.
- ⁴²⁷ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Artystów Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 7, poz. 118-119.

- ⁴²⁸ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty artystów pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.
- ⁴²⁹ *Grupa Artystów Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., il. (*Portret mjr. K. P.*, olej), poz. 126-127; (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Artystów Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ⁴³⁰ *Wystawa Grupy Artystów Pomorskich*, (wycinek prasowy), 22 XII 1934.
- ⁴³¹ *Portret Wandy Rolbieskiej* (wł. VI Liceum Ogólnokształcące w Bydgoszczy), *Portret Stefanii Szerwentke* (zaginiony, reprodukcja obrazu), *Portret Olgi Hallerowej* (zaginiony, reprodukcja), *Portret majora Kazimierza Południowskiego* (wł. prywatna, reprodukcja).
- ⁴³² *Portret Józefa Hallera* znajdował się w Krakowskiej Chorągwi Hallerowskiej.
- ⁴³³ Wymienione obrazy mieszczą się w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, zob. przyp. 435.
- ⁴³⁴ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 6, poz. 73-77.
- ⁴³⁵ Wykaz „ważniejszych prac plastycznych”, obejmujący 189 pozycji z zakresu malarstwa i rysunku, powstałych w latach 1926-1978, zamieszczony został w opracowaniu Jana Malinowskiego, *Mariana Turwida twórczość...*, op. cit., s. 280-284
- ⁴³⁶ W posiadaniu osób prywatnych znajduje się m.in. zespół portretów olejnych powstałych w 1943 r., m.in. *Portret red. Floriana Szablikowskiego*, *Portret Teodora Mikołajczaka*, *Portret Zygmunta Szablikowskiego*, *Portret Wojciecha Deckerta* i *Portret pani X*.
- ⁴³⁷ *Portret Anieli Münchberżanki*, 1926, olej na płótnie, wym. 94 x 70 cm, sygn. p.d.: Turwid/1926, nr inw. MOB/MW/2295; *Portret dra Jana Piechockiego*, 1932, olej na płótnie, wym. 61,0 x 80,0 cm, sygn. p.d.: M. Turwid 1932, nr inw. MOB/MW/1286; *Portret kobiety*, 1934 (?), olej na sklejkę, wym. 60 x 50 cm, sygn. l.d.: M. Turwid., nr inw. MOB/MW/1035; *Autoportret*, ok. 1935, olej na płótnie, wym. 60 x 50, sygn. l.d.: Turwid, nr inw. MOB/MW/1628. Lepiej zachowana jest spuścizna malarska z okresu powojennego: cztery obrazy w zbiorach MOB w Bydgoszczy, obraz w kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz trzy akwarele w zbiorach WiMBP w Bydgoszczy.
- ⁴³⁸ Władysław Frydrych, ur. w Trzcinie koło Bochni (1900-1972), w Bydgoszczy: 1934-1972. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴³⁹ Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 100; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 30.
- ⁴⁴⁰ *Katalog wystawy Grupy Artystów Bydgoskich*, marzec 1936, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], s. 3, 6 (il.), 7, poz. 11-43.
- ⁴⁴¹ (hak) [Henryk Kuminek], *Plastycy bydgoscy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 69 (22 III), s. 15.
- ⁴⁴² Ibidem.
- ⁴⁴³ Henryk Kuminek, *Artyści bydgoscy*, [w:] *Przewodnik 115. TZSP w Warszawie*, wrzesień 1936, [Warszawa 1936], s. 17, poz. 150-158. Artysta przedstawił zupełnie nowy zestaw obrazów.
- ⁴⁴⁴ *Ogólnopolski Salon Sztuki. Wystawa „Sztuka – kwiaty – wnętrze”*, Poznań 1937, wstęp: R. Krzywiec.
- ⁴⁴⁵ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 5, poz. 11-15.
- ⁴⁴⁶ Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8. Jeden z wymienionych obrazów – *Kościółek w Przyszowicach* został zreprodukowany na łamach „Dziennika Bydgoskiego”, zob. *Z plastyki bydgoskiej. W. Frydrych, Kościółek w Przyszowicach na Śląsku*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 89 (18 IV), s. 8 (il).
- ⁴⁴⁷ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 3-4, poz. 18-22.
- ⁴⁴⁸ (sk), *Salon Bydgoski wystawia...* *Wywiad ze znawcą sztuki na obecnej wystawie w Muzeum Miejskim*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 4 (6 I), s. 9.
- ⁴⁴⁹ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 5, poz. 15-19.
- ⁴⁵⁰ Andrzej Kłyszynski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ⁴⁵¹ Henryk Kuminek, *Kronika kulturalna. Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.
- ⁴⁵² Agrypina Basińska, *Z wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków „Bydgoszcz” w Inowrocławiu*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 158 (14 VII), s. 11.
- ⁴⁵³ *Kościółek w Przyszowicach (na Śląsku)*, 1936, akwarela na papierze, wym. 43,1 x 52 cm, sygn. p.d.: Frydrych, nr inw. MOB/MW/108; *Pejzaż górski*, przed 1939, akwarela na papierze, wym. 57 x 43 cm, sygn. p.d.: Frydrych Wł. Karkonosze Turbacz; na odwrociu l.g.: Władysław Frydrych Pejzaż, nr inw.

MOB/MW/544. W zbiorach prywatnych znajduje się m.in. pastelowy widok drewnianego kościółka z dedykacją dla Stanisława Brzeczkwoskiego.

⁴⁵⁴ *Kościółek drewniany*, l. 30 XX w., olej na płycie, wym. 58 x 77 cm, sygn. p.d.: Frydrych; *Wołyńskie miasteczko*, l. 30. XX w., akwarela na papierze, wym. 34 x 42 cm, sygn. p.d.: Frydrych Wład. W 2015 r. na 44. Bydgoskiej Aukcji Antykwarycznej pojawił się interesujący zespół prac Frydrycha: linoryt *Wenecja bydgoska* (lata. 30. XX w.), *Kościół farny w Bydgoszczy* (po 1945, akwarela, tusz) i *Kościół Klarysek w Bydgoszczy* (1946, olej).

⁴⁵⁵ Obrazy z lat 1948-1968 w zbiorach MOB: *Ząbkowice Śląskie, Wenecja, Wenecja bydgoska I, Wenecja bydgoska III, Sozopol – Bułgaria, Płowdiw IV Bułgaria* oraz monotypia *Nad Brdą* (lata 70. XX w.).

⁴⁵⁶ Kazimierz Zenon Rafiński, ur. w podbydgoskim Mąkowarsku (1903-1981); w Bydgoszczy: ok. 1915-1981. *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 105; Zdzisław Pruss, Elżbieta Kantorek, *Rafiński Kazimierz Zenon*, [w:] *Bydgoski leksykon plastyczny*, red. Z. Pruss, Bydgoszcz 2018, s. 205. Rafiński po zakończeniu II wojny światowej powrócił do Bydgoszczy podejmując działalność rzemieślniczą w zakresie wyrobu specjalistycznych narzędzi dla plastyków, znanych w całej Polsce. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁴⁵⁷ Kazimierz Jułga, *Kazimierz Rafiński*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1975, nr 2, s. 9-10. W wywiadzie podano informację o ukończeniu warszawskich studiów w 1933 r.

⁴⁵⁸ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 112-120.

⁴⁵⁹ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich, 22 XII 1934* (wycinek prasowy).

⁴⁶⁰ Obrazy Rafińskiego: *Portret dziewczynki* (1948), *Portret Teodora Świerczyńskiego* (ok. 1955, wym. 82 x 60 cm, nr inw. MOB/MW/1471) oraz 9 obrazów z lat 1959-1977. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu: *Martwa natura z niebieskim dzbankiem* (1974, olej, płyta pilśniowa, wym. 50 x 60 cm, nr inw. MT/M/877/N).

⁴⁶¹ Antoni Suchanek, ur. w Rzeszowie (1901-1982), w Bydgoszczy: 1924-1930. O twórczości malarza, zob. *Antoni Suchanek. Malarstwo, rysunek*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2003; *Morze Antoniego Suchanka*, Centralne Muzeum Morskie, Gdańsk 2010. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁴⁶² K., *Świeczka pod korcem*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 218 (21 IX), s. 8, (il.)

⁴⁶³ Ks. T. W., *O artyście malarzu p. Suchanku, czyli o „Świeczce pod korcem”*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 221 (25 IX), s. 8.

⁴⁶⁴ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Zgłoszenie na wystawę Antoniego Suchanka, z dn. 3 X 1929 r. Spis obrazów bez podania techniki i wymiarów. Do wystawy nie został wydany katalog.

⁴⁶⁵ MOB, Księga Protokolarna posiedzeń Związku Plastyków w Bydgoszczy, Spis wystawiających artystów i obiektów, w tym Antoni Suchanek, grudzień 1929, TPSP Toruń (dalej: MOB, Księga Protokolarna ZPP).

⁴⁶⁶ *Przewodnik Nr 53, Wystawa Morska*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, kwiecień 1930, poz. 250-252. W katalogu jako miejsce zamieszkania artysty podano Bydgoszcz.

⁴⁶⁷ *Macierzyństwo*, pastel, lata 20. XX w., wym. 97 x 67 cm, sygn. l.d.: asuchanek, Desa, *Dzieła Sztuki i Antyki*, Aukcja 88, 2009; *Autoportret z paletą*, 1927, olej na płótnie, Kolekcja Andrzeja Cerlińskiego.

⁴⁶⁸ *Pejzaż nad Morskiego Oka*, 1927, pastel, wym. 46,5 x 62 cm, sygn.: 1927/asuchanek (Desa Unicum, 2019); *Fala*, olej na płycie, przed 1939, wym. 75 x 85 cm (Aukcja Sztuki Współczesnej, 2018); *Fala*, przed 1939, gwasz, wym. 31 x 56,5 cm (Sopocki Dom Aukcyjny, 2019).

⁴⁶⁹ *Przy brzegu*, 1929, olej na tekturze, wym. 30 x 35,5 cm, sygn. l.d.: asuchanek, nr inw. MOB/MW/243; *Świt*, 1929, olej na tekturze, wym. 23,5 x 31 cm, sygn. p.d.: asuchanek, nr inw. MOB/MW/244.

⁴⁷⁰ W kolekcji Muzeów Narodowych w Gdańsku i Warszawie, w Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku, Muzeum Miasta Gdyni, Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu.

⁴⁷¹ Jan Hawryłekiewicz, ur. w Wilnie (1902-1992), w Bydgoszczy: 1933-1938. *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 41; Ewa Adamus-Szymborska, Zofia Pietrzak, Zdzisław Pruss, *Hawryłekiewicz Jan*, [w:] *Bydgoski leksykon teatralny...*, op. cit., s. 162-163. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁴⁷² Scena obrotowa dla teatru została zaprojektowana w 1937 r. przez Hawryłekiewicza przy współpracy bydgoskiego malarza Wacława Gromka, a wykonana wraz z brygadziwą sceny – Mikołajem Gawryłowem w teatralnych warsztatach.

⁴⁷³ Janina Formanowicz, *Historia Teatru Miejskiego w Bydgoszczy w latach 1920-1939*, Warszawa-Poznań-Toruń 1978, s. 147 nn.

⁴⁷⁴ *Katalog wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich*, marzec 1936, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], s. 12, poz. 60-71.

⁴⁷⁵ Henryk Kuminek, *Artyści bydgoscy*, [w:] *Przewodnik 115. TZSP w Warszawie*, wrzesień 1936, [Warszawa 1936], s. 18, poz. 174.

⁴⁷⁶ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 23-27; Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski”, 10 I 1937, nr 7, s. 8.

- ⁴⁷⁷ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 4-5, poz. 38-42.
- ⁴⁷⁸ *Ostatnie dni wystawy Jana Hawryłkiewicza*, Salon TPSP, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 38 (17 II), s. 9.
- ⁴⁷⁹ Kr. Stasicki, *Z Teatru Miejskiego*, „Ach to Zakopane”, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 179 (8 VIII), s. 7.
- ⁴⁸⁰ Kr. Stasicki, *Z Teatru Miejskiego*, „Pocahunek przed lustrem”, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 187 (18 VIII), s. 8.
- ⁴⁸¹ K. M., Fragment recenzji, 1938 (wycinek prasowy).
- ⁴⁸² *Jezioro Trockie*, 1933, akwarela na papierze, wym. 23,8 x 31,7 cm, sygn. p.d.: Hawryłkiewicz 1933 r, nr inw. MOB/MW/409; *Mgła w Krynicy*, 1937, akwarela na papierze, wym. 24,7 x 33,5 cm, sygn. l.d.: Hawryłkiewicz 37, nr inw. MOB/MW/410.
- ⁴⁸³ Fotografie znajdują się w Izbie Pamięci Adama Grzymały Siedleckiego WiMBP w Bydgoszczy.
- ⁴⁸⁴ Aleksander Jędrzejewski, ur. w Żytomierzu (1903-1974), w Bydgoszczy: 1938-1939. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, T. II, Warszawa 1994, s. 281-282; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 48; Ewa Adamus-Szymborska, Zofia Pietrzak, Zdzisław Pruss, *Jędrzejewski Aleksander*, [w:] *Bydgoski leksykon teatralny*, op. cit., s. 163.
- ⁴⁸⁵ Fragment recenzji, 1938 (wycinek prasowy). Według Formanowicz w sezonie 1938/1939 scenografowie wykonali projekty do dwudziestu dziewięciu sztuk teatralnych i widowisk muzycznych, zob. Janina Formanowicz, *Historia Teatru Miejskiego...*, op. cit., s. 232-234.
- ⁴⁸⁶ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 32-34.
- ⁴⁸⁷ Andrzej Kłyszynski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ⁴⁸⁸ Henryk Kuminek, *Kronika kulturalna. Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.
- ⁴⁸⁹ *Gwiazdka dla plastyków. Przyznanie nagród na Salonie Bydgoskim*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 29.
- ⁴⁹⁰ Aleksander Jędrzejewski, *Most*, 1938, olej na płótnie, wym. 75 x 94 cm, wł. prywatna, Bydgoszcz; obraz oferowany do sprzedaży Muzeum Okręgowemu w Bydgoszczy (2017).
- ⁴⁹¹ *Widok z mostu*, 1938, olej, Muzeum Polskie w Chicago, nr inw. 2015.01.0046, zob. <https://polishmuseum.pastperfectonline.com/webobject/5197E181-2644-40FC-AD73-469933880353> (dostęp: 3 II 2021).
- ⁴⁹² Stefan Kiersnowski, ur. w Białej Cerkwi koło Kijowa (1906-1930), w Bydgoszczy: 1922-1929. O artyście zob.: Barbara Chojnacka, *Stefan Kiersnowski (1906-1930). Rzeźbiarz, medalier, malarz i rysownik*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2010, z. 15, s. 48-59. Sylwetka i twórczość rzeźbiarza zostaną przedstawione w rozdziale II. *Rzeźba*. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁹³ W Muzeum Miejskim Wrocławia (Muzeum Sztuki Medalierskiej) mieści się interesujący zespół 47 rysunków Kiersnowskiego, wykonanych w latach 1925-1930, obejmujący rysunki projektowe do plakiet i medali, sprzętów wyposażenia wnętrz sakralnych oraz samodzielne rysunki.
- ⁴⁹⁴ Projekty plakietek – *Przed turniejem I – IV*, 1925, akwarela i ołówek na papierze, wym. różne (ok. 10 x 8 cm), wł. Muzeum Miejskie Wrocławia, nr inw. MSM. DK. 1873-1876.
- ⁴⁹⁵ Wśród rysunków m.in.: *Konie ciągnące plug*, sygn. p.d.: KOZŁOWICZE 6/VIII 1925 / St. Kiersnowski; *Konie ciągnące drabiniasty wóz*, nie sygn., wym. ok. 18 x 25 cm, wł. Stefania Kledzik, Gdańsk.
- ⁴⁹⁶ Obrazy w zbiorach MOB: *Pejzaż miejski zimą*, 1924, akwarela na papierze, wym. 50,3 x 37 cm, sygn. p.d.: Pietkowi (...)/1924/St. Kiersnowski, nr inw. MOB/MW/1481; *Pejzaż*, 1929, akwarela na papierze, wym. 33 x 22 cm, sygn. l.d.: St Kiersnowski 1929 r., nr inw. MOB/MW/1233; *Martwa natura*, 1929, akwarela na papierze, wym. 65 x 50 cm, sygn. p.d.: St Kiersnowski/1929, nr inw. MOB/MW/1232; *Portret Teodora Gajewskiego*, 1929, akwarela na papierze, wym. 57,3 x 44,7 cm, sygn. p.d.: St Kiersnowski/1929, nr inw. MOB/MW/479; *Portret Piotra Trieblera*, 1929, akwarela na papierze, wym. 77 x 54,5 cm, sygn. p.d.: ST. Kiersnowski/1929, nr inw. MOB/MW/1594.
- ⁴⁹⁷ Zygmunt Myszkorowski, ur. w Stanowie Wielkim koło Dzierzgonia (pow. Sztum) (1904-1993), w Bydgoszczy: 1912-1993. Był autorem i współautorem projektów domów mieszkalnych i budynków przemysłowych. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁹⁸ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Scenariusz „Wystawy Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, X 1929; tamże, teczka 37, Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1930.
- ⁴⁹⁹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 10, poz. 108-109; MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 50, Spis uczestników i prac na „Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim (lista jury), 8 XII 1932.

- ⁵⁰⁰ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 78-82, il. (Zima, olej).
- ⁵⁰¹ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ⁵⁰² *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 7, poz. 42-46; *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 6, poz. 68-70.
- ⁵⁰³ Henryk Kuminek, *Kronika kulturalna. Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.
- ⁵⁰⁴ Andrzej Kłyszynski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ⁵⁰⁵ Kilka z tych prac, obrazujących dawne budynki pocztowe w Bydgoszczy, zostało wykonanych w oparciu o XIX-wieczne fotografie. Dwa pozostałe ukazują ulicę Mostową w 1943 r.
- ⁵⁰⁶ Marian Kujawa, ur. w Inowrocławiu (1900-1985); w Bydgoszczy: 1925-1933. Archiwum rodzinne M. i J. Kulińskich w Inowrocławiu: Dziennik Mariana Kujawy z lat 1918-1920; Życiorys spisany przez Mariana Kujawę, z dn. 25 VII 1956 r.; Fotografie rodzinne i fotografie obrazów. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁰⁷ Kujawa brał udział w kampanii wrześniowej, dostając się do niewoli niemieckiej pod Iłowem (kutnowskie). Przebywał kolejno w obozach-oflagach Prenzlau, Neubrandenburg, Gross Born, Sandbostel i Lubece. W „Życiorysie” wspomina: „Wiedzę swoją z dziedziny malarstwa pogłębiłem w niewoli, przebywając przeszło 5 lat w gronie wybitnych artystów-plastyków jak: M. Szyszko-Bohusz, Zamojski, Karolak i inni”, zob. Życiorys spisany..., op. cit.
- ⁵⁰⁸ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 30, Protokół jury „Wystawy Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, 13 X 1929.
- ⁵⁰⁹ MOB, Księga protokolarna, Protokół posiedzenia Związku Plastyków w Bydgoszczy w dn. 10 XII 1930 r., s. 21. Malarz zgłosił wówczas cztery obrazy, dwóch – *Drzewa i Kościół* – nie wystawiono.
- ⁵¹⁰ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 9, poz. 85-88; (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.
- ⁵¹¹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 50, Spis uczestników i prac (tytuły) na „Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1932 r. Artysta zgłosił dziewięć obrazów, nie wystawiono dwóch z następujących prac: *Zajac, Sosny i Pejzaż*.
- ⁵¹² Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.
- ⁵¹³ Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.
- ⁵¹⁴ Archiwum rodzinne Marii i Janusza Kulińskich w Inowrocławiu: Album fotograficzny. Kujawa wykonywał także fotografie dokumentacyjne, m.in. swoich prac malarskich.
- ⁵¹⁵ Obecnie te prace znajdują się w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.
- ⁵¹⁶ Reprodukcyjne obrazów *Wenecja bydgoska* i *Kwiaty* zamieszczone w: *Album Plastyków Pomorskich*, op. cit., reprodukcja obrazu *Ryba*, zob. MOB/Sab/48.
- ⁵¹⁷ Tadeusz Tarkowski, ur. w Osielsku koło Bydgoszczy (1910-1999), w Bydgoszczy: 1913-1936; 1945-1999. Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 441-442; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 129; Robert Preus, *Tadeusz Tarkowski*, [w:] *Miejsce i ludzie. 30 lat działalności KPCN w Bydgoszczy 1989-2019*, praca zbiorowa, red. Anna Rupińska, Bydgoszcz 2019, s. 174-182. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵¹⁸ Dyplom artysty malarza Tarkowski uzyskał w 1948 r. na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, w pracowni Bronisława Jamontta.
- ⁵¹⁹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 30, Scenariusz „Wystawy Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, X 1929.
- ⁵²⁰ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 37, Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, XII 1930 r.
- ⁵²¹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 50, Spis uczestników i prac (tytuły) na „Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, XII 1932 r.
- ⁵²² Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.
- ⁵²³ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 104-106.
- ⁵²⁴ Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.

- ⁵²⁵ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 8, poz. 61-65.
- ⁵²⁶ Andrzej Kłyszowski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ⁵²⁷ Henryk Kuminek, *Kronika kulturalna. Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.
- ⁵²⁸ *Pejzaż mglisty z rzeką*, 1933, akwarela na kartonie kremowym, wym. 27,5 x 42 cm, nr inw. MOB/MW/2258; *Dworek wśród drzew*, 1937, wym. 36,8 x 46 cm, sygn. p.d.: Tarkowski/1937, nr inw. MOB/MW/2259.
- ⁵²⁹ Są to m.in. *Pejzaż wiejski z rzeką*, 1934, akwarela na kartonie kremowym, wym. 25,4 x 40,5 cm i *Rzeka – zima*, 1937, akwarela na papierze, wym. 20,8 x 29,7 cm. Zbiór ten uzupełniają akwarele, tempery, rysunki i monotypie pochodzące z okresu pobytu w Szwecji oraz prace powstałe po 1945 r., znajdujące się przede wszystkim w posiadaniu rodziny, mniejszy zespół w zbiorach MOB, m.in. kilka obrazów, rysunki i grafiki. Wiele prac artysty znajduje się w posiadaniu osób prywatnych za granicą. W Polsce największy zbiór posiada Romuald Chałamoński w Piwnicznej Zdroju. Po II wojnie światowej Tarkowski zajął się przede wszystkim malarstwem batalistycznym, reprezentowanym w bydgoskim Muzeum Wojsk Łądowych.
- ⁵³⁰ Są to m.in. akwarela *Szary dzień w Laponii Fińskiej* (1943) oraz prace olejne *Szara Laponia* (l. 40. XX w.) i *Motyw z Bydgoszczy* (1948), trzy późniejsze obrazy olejne oraz trzy drzeworyty (1947-1948).
- ⁵³¹ Bernard Lewandowski, ur. w Bydgoszczy (1915-1989), w Bydgoszczy: 1915-1939. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵³² Lewandowski brał udział w wojnie obronnej w 1939 r., a następnie był żołnierzem Narodowych Sił Zbrojnych (Brygada Świętokrzyska). Twórczość powojenna artysty związana jest z miejscami, w których się osiedlił, początkowo Francją (1947), a następnie Stanami Zjednoczonymi, gdzie zamieszkał w Denville w stanie New Jersey (1956).
- ⁵³³ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 95-100.
- ⁵³⁴ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 6, poz. 34-36.
- ⁵³⁵ *Przyznanie nagród na wystawie w Muzeum Miejskim* (I Salon Bydgoski), „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 22 (28 I), s. 8; Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8.
- ⁵³⁶ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 6, poz. 58-62.
- ⁵³⁷ *Rynkowo*, 1933, olej na tekturze, wym. 35 x 48 cm, nr inw. MOB/MW/2388; *Krajobraz z okolic Bydgoszczy*, 1938, olej na tekturze, wym. 28,5 x 40 cm, sygn. l.d.: Lewandowski, nr inw. MOB/MW/230; *Pejzaż*, 1941, olej na płótnie, wym. 64,5 x 49 cm, sygn. p.d.: 1941/Lewandowski, nr inw. MOB/MW/963.
- ⁵³⁸ Obrazy Lewandowskiego, powstałe po 1945 r. znajdują się w zbiorach Morrstown Washington H.O. Muzeum, w Muzeum Polskim w Chicago oraz w kolekcjach prywatnych w Stanach Zjednoczonych.
- ⁵³⁹ Halina Magdańska-Dąbrowska, ur. w Żninie (1915-1951), w Bydgoszczy: 1920-1951. *Magdańska Halina*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. V, red. Janusz Derwojed, Warszawa 1993, s. 231; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 76. Podczas nauki w gimnazjum Magdańska wykonywała liczne prace plastyczne na potrzeby szkoły, m.in. projekt okładki redagowanego w szkole pisma *Dziewczęta w mundurkach* (grudzień 1934, nr 6). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁴⁰ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 101.
- ⁵⁴¹ Informacje Bożeny Kamproskiej z Lubonia, córki artystki (2002); Informacje siostry Marii Dachtery z Bydgoszczy (2003).
- ⁵⁴² Obrazy znajdują się w posiadaniu rodziny z Bydgoszczy i Poznania.
- ⁵⁴³ *Portret mężczyzny*, 1937, olej na dykcie, wym. 64 x 48 cm, sygn. l.d.: Magdańska 1937, nr inw. MOB/MW/515.
- ⁵⁴⁴ Jerzy Faczyński ur. w Rykowie, obecnie Jenakijewo na Ukrainie (1917-1995), w Bydgoszczy: 1931-1939.
- ⁵⁴⁵ Jerzy Faczyński wykonał dwa plakaty wystawowe w technice linorytu: *Wystawa religijna w Muzeum Szkolnem przy ul. Warszawskiej 25, 17.XI-15.XII 1935* oraz *Muzeum Szkolne, Wystawa prac fotograficznych, Warszawska 25, październik-listopad 1936*. Oba plakaty sygnowane są monogramem: J. F., w zbiorach MOB. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁴⁶ Podczas II wojny światowej Faczyński służył w szeregach Polskich Sił Powietrznych na terenie Polski, Francji i Wielkiej Brytanii. Wyemigrował do Anglii, gdzie pracował i tworzył jako architekt, na terenie Anglii zaprojektował 39 kościołów, uczestniczył w 30 wystawach, w tym 9 indywidualnych (1940-1967).

Zob. Lidia Gerc, *Studies in polish architecture by Jerzy Faczyński*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, 2012, z. 1-2, s. 311-319.

⁵⁴⁷ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 3, poz. 14-17.

⁵⁴⁸ (sk), *Salon Bydgoski wystawia... Wywiad ze znawcą sztuki na obecnej wystawie w Muzeum Miejskim*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 4 (6 I), s. 9.

⁵⁴⁹ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 5, poz. 6-9.

⁵⁵⁰ Andrzej Kłyszyski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.

⁵⁵¹ Henryk Kuminek, *Kronika kulturalna. Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.

⁵⁵² Aleksander Winnicki-Radziewicz, ur. w Rolowie koło Drohobycza (1911-2002), w Bydgoszczy: 1934-1938. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁵³ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 118-122, il. (*Szwaczka*, olej).

⁵⁵⁴ Dr. Teodor Brandowski, *Jeszcze o wystawie plastyków. Nowoczesna sztuka*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 39 (16 II), s. 6.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się 17 obrazów z lat 1946-1963 i siedem rysunków z lat 1947-1957, dwa obrazy mieszczą się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, dwa obrazy

w kolekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie, jeden obraz w zbiorach Muzeum w Toruniu, cykl rysunków

i plakaty w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

⁵⁵⁷ Wanda Paklikowska-Winnicka, ur. we Lwowie (1911-2001); w Bydgoszczy: 1934-1938. *Wanda Paklikowska-Winnicka 1911-2001*, red. Joanna Kania, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2007; *Gimnazjum Zawodowe Żeńskie. Dział rysunkowy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 136 (13 VI), s. 9. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁵⁸ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.

⁵⁵⁹ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 114-117, il. (*Serenada*, lalka). Dr. Teodor Brandowski, *Jeszcze o wystawie plastyków. Nowoczesna sztuka*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 39 (16 II), s. 6.

⁵⁶⁰ Dr. Teodor Brandowski, *Jeszcze o wystawie plastyków...*, op. cit.

⁵⁶¹ Julian Hermel, ur. w Pabianicach (1904-1975); w Bydgoszczy: 1929-1936. W *Księdze Adresowej na 1933 rok* określony został jako student. Wymieniony w: *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 41. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁶² *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 81-86, il. (*Nad Bałtykiem*, olej); *Plastycy pomorscy. W dorocznej wystawie bierze udział 11 członków i 11 gości*, „Orędownik”, 18 XII 1934, nr 288. W katalogu i recenzji artysta wymieniony jako członek Grupy.

⁵⁶³ *Przedstawiamy młode talenty*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 99 (28 IV), s. 8 (il.). Marian Felicjan Skowroński, ur. w Inowrocławiu (1908-?), w Bydgoszczy: 1932-1945. W *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937) wymieniono profesję i adres twórcy: Marian Skowroński, rysownik-grafik, Św. Jańska 16/1.

⁵⁶⁴ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 7, poz. 132.

⁵⁶⁵ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.

⁵⁶⁶ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 6, poz. 102; (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

⁵⁶⁷ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 75, Zgłoszenie na „Wystawę Doroczną w Muzeum Miejskim” (I Salon Bydgoski), 13 XI 1936; *Salon Bydgoski, grudzień 1936-styczeń 1937*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 7, poz. 52-53.

⁵⁶⁸ Marian F. Skowroński, *Święta Anna nauczająca Marię*, ok. 1935, olej na desce, sygn. p.d.: M. F. Skowroński. Ołtarz boczny lewy, w którym mieści się obraz, wykonany został przez braci Kłobuckich – rzeźbiarza Bronisława i stolarza – Wacława.

- ⁵⁶⁹ Kazimierz Vaedtke, nie ustalono dat urodzin i śmierci oraz czasu pobytu w Bydgoszczy. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁷⁰ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: M. Turwid, b.s., poz. 128-131; (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ⁵⁷¹ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 110-112; Dr. Teodor Brandowski, *Jeszcze o wystawie plastyków. Nowoczesna sztuka*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 39 (16 II), s. 6.
- ⁵⁷² Henryk Kuminek, *Artyści bydgoscy*, [w:] *Przewodnik 115. TZSP w Warszawie*, wrzesień 1936, [Warszawa 1936], s. 18, poz. 180; *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid, s. 7, poz. 57-58.
- ⁵⁷³ Ernst A. Gessler, nie ustalono dat urodzin i śmierci oraz czasu pobytu w Bydgoszczy. Gessler uczestniczył w *Wystawie prac terminatorskich*, odbywającej się w lipcu 1924 r. w PSP, uzyskując I nagrodę w zawodzie malarskim, zob. *Zamknięcie wystawy prac terminatorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 186 (12 VIII), s. 5. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁷⁴ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 22, Lista jury Wystawa artystów Nadnotecia i Pomorza, 5 V 1928. Gessler zgłosił ponadto: akwarele *Za miastem* i *Wierzby przy drodze*, kredowy *Autoportret* oraz wycinankę *Drzewo nad wodą*. *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, maj – czerwiec 1928, [Bydgoszcz 1928], poz. 30.
- ⁵⁷⁵ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Scenariusz wystawy jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza, X 1929; Zgłoszenie na wystawę ze spisem prac, X 1929.
- ⁵⁷⁶ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 50, Wystawa Związku Plastyków Pomorskich, Spis prac zakwalifikowanych przez jury, grudzień 1932. Jako uczestnik tej wystawy Gessler wymieniony został w recenzjach, m.in. Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14; Józef Dobrostański, *Doroczna wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, XII 1932 (wycinek prasowy).
- ⁵⁷⁷ Emilia Parczewska (1877-1962), malarstwo studiowała w Krakowie, Dreźnie Wiedniu i Paryżu, wystawiała od 1914 r. w Grudziądzu i Poznaniu. Była znaną działaczką polskiego ruchu społeczno-narodowego na Pomorzu.
- ⁵⁷⁸ W 1925 r. w Muzeum Miejskim odbyła się wystawa indywidualna Wojciecha Podlaszewskiego.
- ⁵⁷⁹ Henryk Priebe-Opolski, ur. w Poznaniu (1884-1966), w Bydgoszczy: 1921-1926? Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁸⁰ *Wystawa prac artysty-malarza Opolskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 126 (31 V), s. 6.
- ⁵⁸¹ Wanda Gentil-Tippenhauer (1899-1965), studiowała w Kunstgewerbeschule w Hamburgu (1921-1923). Anna Staniszevska, *Gentil-Tippenhauer Wanda*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 304-305. W *Księdze Adresowej na 1925 rok* podano: malarka, Zamojskiego 8, natomiast w *Księdze Adresowej na 1926 rok* wymieniona została Wiktorina Gentil-Tippenhauer, matka Wandy z adresem: Zamojskiego 8. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁸² *Wystawy warszawskie*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 34 (10 II), s. 8.
- ⁵⁸³ Realizacje artysty dla bydgoskich kościołów zostały przedstawione w podrozdziale *Malarstwo w przestrzeni sakralnej*.
- ⁵⁸⁴ Informacje o artystach toruńskich działających w międzywojniu, zob. Anna Kroplewska-Gajewska, *Plastyka Torunia 1920-1939. Konfraternia Artystów w Toruniu. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, katalog, Toruń 2012.
- ⁵⁸⁵ Kazimierz Borucki, ur. w Inowrocławiu (1898-1986), w Bydgoszczy: 1921-1986. W pracowni znanego konserwatora i malarza Jana Rutkowskiego uczył się konserwacji dzieł sztuki, początkowo w poznańskim Kaiser-Wilhelm-Museum, a następnie na Zamku Królewskim w Warszawie. Marek Romaniuk, *Borucki Kazimierz*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. II, Bydgoszcz 1995, s. 38-41. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁵⁸⁶ *Wenecja bydgoska*, 1924, olej na desce, wym. 21 x 25 cm, sygn. p.d.: K. Borucki; *Bydgoszcz – Fara*, 1924, olej na desce, wym. 24,5 x 21 cm, sygn. l.d.: K. Borucki 1924; *Bydgoszcz – Fara*, 1924, olej na desce, wym. 25 x 21 cm, sygn. l.d.: Borucki 24. Autorskie opisy na odwrociach świadczą o intencjach dokumentacyjnych, zob. *Katalog 41. Aukcji*, Bydgoski Antykwariat Naukowy, Bydgoszcz 2012, s. 183-184, il.; *Bydgoszcz, ul. Farna – wejście na dziedziniec Muzeum i kościoła św. Ignacego Loyoli*, l. 20. XX w., olej na płycie, wym. 42 x 59 cm, sygn. l.d.: K. Borucki, MOB, nr inw. MOB/H/4137.
- ⁵⁸⁷ Tadeusz Dobrowolski, ur. w Nowym Sączu (1899-1984), w Bydgoszczy: 1925-1927. Janusz Kutta, *Dobrowolski Tadeusz*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. III, Bydgoszcz 1996, s. 55-57. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁸⁸ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.

⁵⁸⁹ Tadeusz Dobrowolski, *Autoportret*, 1924, olej na płótnie, wym. 60 x 50 cm, sygn. p.d.: T. Dobrowolski 924, nr inw. MOB/MW/156.

⁵⁹⁰ *Autoportret*, 1920, akwarela, ołówek na papierze, wym. 33,6 x 25,2 cm, sygn. p.d.: T.D/1920, nr inw. MŚK/H/223; *Autoportret*, 1921, olej na płycie pilśniowej, sygn. l.d.: T.D.921, wym. 47,5 x 46,5 cm, nr inw. MŚK/SzM/797, na odwrociu: *Portret żony w ogrodzie*, 1918, sygn. p.d.: T.D.918, wym. i nr inw. jw.; *Portret żony*, 1924, wym. 65 x 59 cm, sygn. p.d.: T.Dobrowolski 924, nr inw. MŚK/SzM/798.

⁵⁹¹ *Fragment parku z malwami*, 1915, olej na tekturze, wym. 21,5 x 24 cm, sygn. T.D.915, na odwrociu: *Bukiet bzów w wazonie* (Connaissanceur Kraków, Salon Dzieł Sztuki, 2016); *Bałtyk w Gdyni*, 1922, olej na płycie, wym. 35 x 26 cm, sygn. p.d.: T.D.22 (Sopocki Dom Aukcyjny, Aukcja Varia (32), 2019); *Krajobraz*, b.r., olej na płótnie, wym. 78,5 x 60 cm, sygn. p.d. sygn. słabo czytelna, nr inw. MŚK/SzM/799.

⁵⁹² Kazimierz Zacharkiewicz, ur. w Bydgoszczy (1893-1936). W 1923 r. Zacharkiewicz zorganizował spotkanie nauczycieli rysunku szkół średnich wydziałowych i powszechnych z Bydgoszczy i „bliższej” okolicy w celu omówienia spraw zawodowych tej grupy, zob. *W sprawie Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 230 (7 X), s. 6. Zacharkiewicz kontynuował kształcenie plastyczne w Państwowym Instytucie Robót Ręcznych w Warszawie (od 1925), a po jego zakończeniu powrócił do Bydgoszczy. W 1930 r. otrzymał nominację na profesora Państwowym Instytucie Robót Ręcznych w Warszawie, w którym pracował do 1936 r. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁹³ Antoni Olejnik, ur. w Sędziszewie koło Krotoszyna (1887-1939), w Bydgoszczy: 1920?-1939. Absolwent Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, studiował rzeźbę na ASP w Krakowie i w Wiedniu. Zob. *Otwarcie Muzeum Szkolnego*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 25 (30 I), s. 8. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁹⁴ Maksymilian Ossowski, ur. w Lucimiu k. Koronowa (1888-1939), w Bydgoszczy: 1920-1939. Rajmund Kuczma, *Ossowski Maksymilian*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. VI, red. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Warszawa 1998, s. 332. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁹⁵ *Złote gody weselne państwa Wojcikiewiczów*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 271 (25 XI), s. 11. Kazimierz Belina-Wojcikiewicz (1893-?), autor książek, m.in. *Atlas poglądowo-statystyczny polski*, Bydgoszcz 1938, *Geografia gospodarcza Polski na tle stosunków międzynarodowych*, Poznań 1937). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁹⁶ Karol Niedźwiedzki, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.

⁵⁹⁷ Zofia Kulwieć (z d. Karnkowska), (1897-1976), w Bydgoszczy: 1923-? Artystka zajmowała się także projektowaniem, wykonała m.in. projekt okładki książki *Bydgoska Szkoła Podchorążych. Księga Pamiątkowa* (wyd. 1930), projekty zaproszeń i karnetów na wydarzenia kulturalne. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁹⁸ Leon Jaxa-Dębicki, ur. w Krakowie (1888-1952), w Bydgoszczy: 1928-1929? Był członkiem Wileńskiego Towarzystwa Niezależnych Artystów Sztuk Plastycznych, z którym wystawiał w latach 1931-1933. Wypowiadał się przede wszystkim w akwareli i rysunku, zob. *Dębicki Leon*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 45. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵⁹⁹ Jadwiga Jędrkiewiczowa-Drzymuchowska (1892-1944), prawdopodobnie jako wolontariuszka studiowała na krakowskiej ASP, na Wydziale Rzeźby, na następnie Malarstwa u Józefa Czajkowskiego. W latach 1923-1929 mieszkała w Wąbrzeźnie, a następnie w Toruniu i Warszawie, zob. *Drzymuchowska Jadwiga*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Warszawa 1975, s. 104.

⁶⁰⁰ Kazimierz Grus (1886-1955), w 1928 r. artysta mieszkał już w Nowem na Pomorzu. Hanna Bartnicka-Górska, *Grus Kazimierz*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 499-500.

⁶⁰¹ Wacław Szczęblewski (1888-1965), malarz i pedagog, po studiach w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie, w 1920 r. osiadł w Grudziądzu. W 1922 r. założył prywatną Pomorską Szkołę Sztuk Pięknych, w 1933 r. przeniósł szkołę do Gdyni. Malował portrety i sceny rodzajowe. Zob. *Wacław Szczęblewski. Artysta z Pomorza*, Emilia Markot, Anna Śliwa, Tomasz Rembalski, Gdynia 2012; Izabela Polakiewicz prawdopodobnie studiowała w krakowskiej ASP u Wojciecha Weissa i Zygmunta Batowskiego. Od 1913 r. mieszkała w Grudziądzu, w latach 1921-1923 przebywała w Paryżu, gdzie uczestniczyła w dwóch wystawach. Wystawiała także we Lwowie i Grudziądzu. Malowała głównie portrety. Hanna Bartnicka-Górska, Joanna Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na salonach paryskich w latach 1884-1960*, Warszawa 2005, s. 343; Anna Wierzbicka, uzup. Jurij Biriulow, *Polakiewicz Izabela*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. VII, red. Urszula Makowska, Warszawa 2003, s. 371-372.

⁶⁰² Marian Mokwa (1889-1987), studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Norymberdze (1906), a następnie w Akademii w Monachium i Berlinie (1908-1909), założyciel Galerii Morskiej w Gdyni (1934).

⁶⁰³ Stefania Grodzicka-Styczyńska w 1904 r. rozpoczęła studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W latach 1912-1915, 1925, 1926 wystawiała w TZSP, w 1927 r. uczestniczyła w *Salonie Jesiennym TPSP* w Toruniu. Malowała portrety i kompozycje rodzajowe. Od 1926 r. mieszkała w Sopocie, zob. *Grodzicka-Styczyńska Stefania*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk s. 476.

⁶⁰⁴ Stanisław Fidanza (1885-1940), edukację artystyczną rozpoczął w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie, a kontynuował w krakowskiej ASP (1907-1911), u Józefa Pankiewicza i Wojciecha Weissa. Mieszkał i tworzył w Warszawie, a od ok. 1926 r. w Chełmnie. Uczestniczył m.in. w *Salonie Dorocznym 1924/1925*, Lubelski Oddział TZSP w Warszawie, w *IX Wystawie zbiorowa prac Stowarzyszenia Artystów Malarzy Pro Arte* (1930); Hanna Bartnicka-Górska, *Fidanza Stanisław*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Warszawa 1975, s. 211-212.

⁶⁰⁵ MOB, Korespondencja ZPP, List E. Grosa do K. Mondrała, z dn. 8 XI 1929 r.

⁶⁰⁶ W gronie tym byli także rzeźbiarze – Ignacy Zelek (wystawy 1928, 1929, członek ZPP od 1930, zaproszenie 1930) i Wojciech Durek (wystawy 1928, 1929).

⁶⁰⁷ Aleksander Augustynowicz (1865-1944), od 1921 r. mieszkający w Poznaniu; Teresa Popielska (1881-1961), malarka związana ze środowiskiem artystycznym Kijowa, a w okresie międzywojennym z Warszawą. Uczestniczka wystaw, m.in. krakowskiego TPSP i warszawskiego TZSP. W 1931 r. mieszkała w okolicach Bydgoszczy, podając adres: Zamczysko, pow. Bydgoszcz.

⁶⁰⁸ *Wśród malarzy, rzeźbiarzy, grafików*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 250 (29 X), s. 10. Stanisława Klimkowska-Bieńkowska, ur. w Demni n. Niemnem (1896-1996), w Bydgoszczy: 1933-? W okresie walk o Lwów była sanitariuszką. Edukację artystyczną rozpoczęła w szkołach lwowskich, a kontynuowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uzyskując dwie specjalności – malarstwo sztalugowe i konserwacja zabytków. Studiowała także w L'Accademie Nationale des Beaux Arts w Paryżu. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶⁰⁹ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty artystów pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

⁶¹⁰ Franciszek Cieśla (?-1939), absolwent krakowskiej ASP, wystawiał w TPSP w Krakowie (1925), TZSP w Warszawie (1930, 1931), od 1930 r. pracował w jako nauczyciel rysunków i robót ręcznych w Państwowym Gimnazjum im. Bolesława Krzywoustego w Nakle, *Cieśla Franciszek*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 356.

⁶¹¹ Aniela Czarnowska (1879-1978), Warszawa, przed 1900 r. uczyła się w warszawskiej szkole Miłosza Kotarbińskiego, w l. 1900-1914 przebywała w Paryżu, gdzie studiowała w Ecole de Beaux Arts. W dwudziestoleciu uczestniczyła w kilkunastu wystawach, prace prezentowała na dwóch wystawach indywidualnych (Muzeum Przemysłu we Lwowie, 1924; 1936 TZSP Warszawa; *I wystawa Sztuki Artystek Polskich*, Lwów 1917).

⁶¹² Zofia Plewińska-Smidowiczowa (1888-1944), w Bydgoszczy: lata 30. XX w. Studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w latach 1911-1912 przebywała w Paryżu, uczestniczka wystaw warszawskiego TZSP (1908-1923). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶¹³ Jan Pudlik (1912-1972), w Bydgoszczy: lata 30. XX w. Po II wojnie światowej był członkiem ZPAP, pracownikiem naukowym ASP w Krakowie.

⁶¹⁴ Witold Jańczak (1912-1985), w Bydgoszczy: 1938-1939. Edukację artystyczną rozpoczął w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, a kontynuował w krakowskiej ASP, uzyskując dyplom w pracowni Fryderyka Pautscha (1947). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶¹⁵ Franciszek Kutzner, ur. w Karsach pow. Pleszewo (1908-?), w Bydgoszczy: 1937-1939? Kształcił się w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (1927-1932), uzyskując absolutorium na Wydziale Grafiki. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶¹⁶ Andrzej Kłyszyński, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.

⁶¹⁷ Ibidem.

⁶¹⁸ Informacje o artystach toruńskich, zob. Anna Kroplewska-Gajewska, *Plastyka Torunia 1920-1939...*, op. cit.

⁶¹⁹ Edward Matuszczak (1906-1956), kształcił się na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Wojciecha Weissa. W 1934 r. wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował edukację u Józefa Pankiewicza w paryskiej filii tejże uczelni. Po studiach zamieszkał w Paryżu, utrzymywał kontakty z krajem, przysyłając obrazy na wystawy.

⁶²⁰ Zenon Kononowicz (1903-1971), w 1937 r. zamieszkał w Lublinie. Jerzy Tyszkiewicz (1886-1956).

⁶²¹ Aleksander Lichardow, ur. w Petersburgu (1893-1949), w Bydgoszczy: 1927-1949. W *Księdze Adresowej na 1928 rok i 1929 rok* występuje: Lichardow Aleksander, litograf, natomiast w *Księdze Adresowej na 1936/1937* – Aleksander Lichardów, rysownik. Po rewolucji w Rosji osiedlił się w Toruniu,

a następnie w Bydgoszczy. Informacje o twórczości malarskiej Lichardowa przekazał Antoni Muszyński, praktykant w Teatrze Miejskim, a po II wojnie światowej – scenograf Teatru Polskiego w Bydgoszczy, 2002. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶²² Paweł Griniow (Polo), ur. w Petersburgu (1897-1937), w Bydgoszczy: 1925-1937. Twórczość rysunkowa artysty zostanie przedstawiona w rozdziale: *Grafika i rysunek*. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶²³ Kazimierz Ulatowski, ur. w Łeknie k. Wągrowca (1884-1975), w Bydgoszczy: 1920-1925, architekt, historyk architektury, dyrektor Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, zob. część I, rozdział I – II; Teofil Biernacki, ur. w Bydgoszczy (1887-?), w Bydgoszczy: 1887-1936, inżynier budownictwa, architekt; Kazimierz Orlicz, ur. w Okocimiu (1899-1945), w Bydgoszczy: 1929-1944, architekt, budowniczy; Jan Kossowski, ur. w Chrzanówce na Podolu (1898-1958), w Bydgoszczy: 1923-1958, architekt, budowniczy; Witold Jerzykiewicz, ur. w Berlinie (1901-1944), w Bydgoszczy: 1921-1944, architekt, projektant wnętrz, mebli i rzemiosła artystycznego, malarz, rysownik, grafik; Alfons Licznarski (1902-1976), w Bydgoszczy: 1936-1976, inżynier architekt. Noty biograficzne, zob. *Aneks I*.

⁶²⁴ W zestawieniu ujęto jedynie wystawy prezentowane w Bydgoszczy z pominięciem kilku pokazów zbiorowych zorganizowanych w innych miastach, m.in. w Toruniu, Poznaniu, Warszawie i Inowrocławiu, gdzie najczęściej pojawiały się obrazy znane już z ekspozycji bydgoskich.

⁶²⁵ Zagadnienia ochrony zabytków architektury, pomników oraz ich otoczenia i krajobrazu podjęła Karolina Zimna-Kawecka, zob. *Działalność konserwatorska na terenie Bydgoszczy w latach 1920-1939*, [w:] „Kronika Bydgoska”, T. XXVIII (2006), Bydgoszcz 2007, s. 151-199.

⁶²⁶ Podczas użytkowania kościoła przez wojska francuskie, a następnie niemieckie (1806-1816) jako magazynu, częściowemu zniszczeniu uległo wyposażenie, przede wszystkim ołtarze. W latach 1819-1829 przeprowadzono remont, podczas którego usunięto zrujnowane kaplice, pozostawiając jedynie kaplicę Świętego Krzyża, otynkowano i pomalowano wnętrze, a także usunięto część wyposażenia. Po remoncie kościół w 1831 r. oddano do użytku i ponownie konsekrowano. Po kasacie klasztorów bernardynów i karmelitów do kościoła przeniesiono cztery ołtarze boczne oraz ambonę i stalle.

⁶²⁷ Zakres prac architektoniczno-budowlanych przedstawiła K. Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska...*, op. cit., s. 166-167.

⁶²⁸ Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu, sygn. 24608 (dalej APB, UWP, sygn. 24608), Pismo Nikodema Pajzderskiego do ks. Edwarda Beckera, z dn. 18 VI 1920 r., s. 1.

⁶²⁹ Henryk Nostitz-Jackowski, ur. w Jabłowie (1885-1948 Poznań), w Bydgoszczy: 1924-1925? Kontakty artystyczne ze środowiskiem bydgoskim utrzymywał już od 1921 r., uczestnicząc w wystawach Zachęty. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁶³⁰ *Witraże dla kościoła Farnego*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 281 (7 XII), s. 3-4. Kartony do witraży figuralnych znajdują się w zbiorach MOB (nr inw. MOB/GW/1042, MOB/GW/1043). O witrażach zob. Barbara Chojnacka, *Witraże Fary a kartony projektowe w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Przyczynek do działalności Henryka Nostitz-Jackowskiego w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska”, T. XXVI (2004), Bydgoszcz 2005, s. 347-362.

⁶³¹ Stanisław Sokołowski, *Fara bydgoska*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 265 (15 XI), s. 7-8. Witraże pochodziły głównie z fundacji bydgoskich firm: „Witraże z obu stron chóru to dary z roku 1922: Banku Stadthagen, A. Ponikowskiego, ówczesnego prezydenta ministrów, Swobody i Ponieckiego (Młyny Bydgoskie) oraz Chudzińskiego i Maciejewskiego. Głębiej okna witrażowe dary firm: Blumwe i Syn, Domu Rolniczo-Handlowego Rzymkowski i Junk, Banku Bydgoskiego i wreszcie ks. prałata Malczewskiego”. W prezbiterium umieszczono witraże pochodzące z fundacji prywatnych bydgoszczan: „Witraże po prawej stronie to dary p. Leona Figła, Antoniego i Leokadii Weynerowskich i Stanisława Niesiołowskiego, starosty bydgoskiego; po lewej również dar p. Figła”. Prawdopodobnie we wszystkich wymienionych oknach witrażowych prezbiterium zakomponowano dekorację zbliżoną do okien nawy, ponieważ dalej zaakcentowano, że po obu stronach ołtarza znajdują się wspomniane witraże figuralne.

⁶³² APB, UWP, sygn. 24608, Protokół komisji artystyczno-konserwatorskiej, s. 60-61. Na komisji obecni byli: dr Nikodem Pajzderski, ks. prof. Szczęsny Feliks Dettloff, architekt Stefan Cybichowski, przedstawiciele miasta: prezydent Bernard Śliwiński, radcy miejscy: Żeromski, ksiądz Jan Filipiak, Bogdan Raczkowski, Stanisław Rolbieski, z Dozoru kościelnego: ks. Tadeusz Malczewski, Leon Połuszny i Józef Zawitaj. Miejscową prasę reprezentowali: redaktor Jan Teska i Przewłocki, obecny był także korespondent zamiejscowy – dr Winiarski. Zakończony etap prac obejmował: przebudowę chóru, wprawienie nowych okien i przeniesienie epitafiów, a dalszy etap: zabezpieczenie fasady frontowej, przywrócenie stanu pierwotnego kruchty zachodniej, zabezpieczenie chrzcielnicy balustradą, ustawienie małych stali przy ołtarzu głównym, obniżenie stacji *Drogi Krzyżowej* na filarach i wymianę ram, zmianę oświetlenia wnętrza, przywrócenie otynkowania framug okien i fryzu pod głównym gzymsem. Relacja z przebiegu komisji

ukazała się w prasie, zob. *Najkonieczniejsze prace restauracyjne przy farze*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 99 (1 V), s. 5; *Sprawa upiększenia Fary*, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 99 (1 V), s. 4.

⁶³³ APB, UWP, sygn. 24608, List ks. Tadeusza Malczewskiego do Nikodema Pajzderskiego, z dn. 22 XII 1923 r., s. 62.

⁶³⁴ Komitet obywatelski, później nazwany Komitetem Odnowienia Fary został powołany 21 grudnia 1923 r. Głównym zadaniem komitetu było zebranie funduszy na wykonanie polichromii, zob. *Fara bydgoska musi otrzymać godną swej dostojnej architektury szatę*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 2 (3 I), s. 3; *Przywróćmy dawną świetność Farze Bydgoskiej*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 1 (1 I), s. 4.

⁶³⁵ APB, UWP, sygn. 24608, Pismo Nikodema Pajzderskiego do ks. Tadeusza Malczewskiego, z dn. 3 I 1924 r., s. 63.

⁶³⁶ Ibidem, List ks. Tadeusza Malczewskiego do Nikodema Pajzderskiego, z dn. 13 I 1924 r., s. 64. Informacja o wyborze wykonawcy została przekazana do prasy, zob. *Sprawa odnowienia Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 12 (13 I), s. 6.

⁶³⁷ APB, UWP, sygn. 24608, List ks. Tadeusza Malczewskiego do Nikodema Pajzderskiego, z dn. 24 I 1924 r., s. 65.

⁶³⁸ Ibidem, Pismo Zarządu Towarzystwa Miłośników Miasta Bydgoszczy i Okolic do Komitetu Odnowienia Fary, z dn. 23 I 1924 r., s. 67. W imieniu zarządu pismo podpisał prezes Z. Pętkowski i sekretarz Witold Bełza.

⁶³⁹ Ibidem.

⁶⁴⁰ Ibidem, Pismo księdza Tadeusza Malczewskiego do Zarządu Towarzystwa Miłośników Miasta Bydgoszczy i Okolic, z dn. 6 II 1924 r., s. 68.

⁶⁴¹ „Orędownik Urzędowy Miasta Bydgoszczy” 1924, nr 5 (24 I), s. 6.

⁶⁴² APB, UWP, sygn. 24608, Pismo Nikodema Pajzderskiego do ks. Tadeusza Malczewskiego, z dn. 6 II 1924 r., s. 70.

⁶⁴³ Ibidem, Pismo ks. Tadeusza Malczewskiego do Nikodema Pajzderskiego, z dn. 26 II 1924 r., s. 71; Pismo Nikodema Pajzderskiego do ks. Tadeusza Malczewskiego, z dn. 8 III 1924 r., s. 72.

⁶⁴⁴ Ibidem, Pismo Nikodema Pajzderskiego do Departamentu Sztuki MWRiOP w Warszawie, z dn. 8 III 1924 r., s. 73. Na początku kwietnia odbyło się zebranie Komitetu Odnowienia Fary, na którym zaprezentowane zostały projekty polichromii, zob. *Zebranie komitetu odnowienia Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 81 (5 IV), s. 5.

⁶⁴⁵ APB, UWP, sygn. 24608, Pismo Magistratu miasta Bydgoszczy do ks. Tadeusza Malczewskiego, z dn. 19 IV 1924 r., s. 75.

⁶⁴⁶ Ibidem, Pismo Nikodema Pajzderskiego do ks. Tadeusza Malczewskiego, z dn. 24 IV 1924 r., s. 76.

⁶⁴⁷ Dr. Tadeusz Dobrowolski, *Polichromja Fary Bydgoskiej*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 276 (28 XI), s. 4.

⁶⁴⁸ Kazimierz Ulatowski, *Polichromia w bydgoskiej Farze*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 285 (7 XII), s. 4.

⁶⁴⁹ Ibidem.

⁶⁵⁰ Kazimierz Ulatowski, *Obraz św. Trzech Króli i polichromia u Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 4 (6 I), s. 6.

⁶⁵¹ *Co będzie z dalszym odnowieniem Fary?*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 9 (13 I), s. 5; Konrad Fiedler, *Kiedy odnowimy kompletnie naszą Farę bydgoską*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 11 (15 I), s. 4; *Dokończmy dzieła odnowienia Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 96 (26 IV), s. 7.

⁶⁵² Na sklepieniu prezbiterium umieszczono popiersia *śś. Piotra i Pawła, symbole ewangelistów* oraz *popiersia kobiece* symbolizujące cztery cnoty główne. Na ścianie północnej zobrazowano *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* i *Wniebowstąpienie Pańskie*, utrzymane w konwencji młodopolskiej, a na południowej stylizowane sylwety *aniołów*. W korpusie głównym przedstawiono *Pokłon Trzech Króli*, sylwety aniołów wokół okien oraz symbole *Siedmiu sakramentów św.* na łuku tęczowym.

⁶⁵³ Dr. Tadeusz Dobrowolski, *Polichromja Fary Bydgoskiej*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 276 (28 XI), s. 4.

⁶⁵⁴ Ibidem.

⁶⁵⁵ Ibidem.

⁶⁵⁶ n.p. [Nikodem Pajzderski], *Polichromja bydgoskich kościołów*, „Kurier Poznański” 1925, nr 325 (26 XI), s. 7.

⁶⁵⁷ T. D. [Tadeusz Dobrowolski], *Polichromia kaplicy przy kościele farnym w Bydgoszczy. Dzieło artysty malarza Henryka Jackowskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 63 (18 III), s. 4; S. Ski, *Kompletne odrestaurowanie Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 62 (17 III), s. 7. Umieszczony w kaplicy niewielki witraż wykonany został w zakładzie „Polichromia” Nostitz-Jackowskiego w Poznaniu.

⁶⁵⁸ O innych pracach Nostitz-Jackowskiego w Farze pisał m.in. Tadeusz Dobrowolski (*Polichromja Fary Bydgoskiej...*, op. cit.), zaznaczając, że pod kierunkiem artysty odnowiono stalle w prezbiterium, ołtarz główny, ambonę i chór muzyczny, a ich kolorystyka utrzymana w tonacji zimnej zieleni miała doskonale współgrać „ze złotem szczygółów”. Według projektów Nostitz-Jackowskiego w bydgoskim zakładzie

„Galwana” wykonano przedmioty do ołtarza głównego – antependium, tabernakulum, latarnie i dwa duże kandelabry. Dobrowolski wymienił także innych wykonawców, m.in. Franciszka Blacka, który w Paryżu zaprojektował stacje *Drogi Krzyżowej* wmurowane w filary oraz Kazimierza Boruckiego, konserwatora Muzeum Miejskiego, który „odrestaurował starannie i bezinteresownie” obraz św. Antoniego w ołtarzu bocznym. Stanisław Sokołowski (*Fara bydgoska...*, op. cit.) dopowiedział natomiast, że stacje Blacka, galwanizowano w „Galwanii”, a „ozdoby rzeźbiarskie” wykonał Roman Skręt, drewniane kandelabry przy ołtarzu (następnie poddane galwanizacji) były pracą mistrza stolarskiego Schilkego, a obrazy w stallach odnowił Stanisław Smogulecki z Poznania. Smogulecki przeprowadził też renowację innych obrazów, które osadzono w ołtarzach w 1925 r., zob. APB UWP w Toruniu, sygn. 24608, s. 82. W związku z renowacją w kościele pojawiły się nowe realizacje, np. obraz *Najświętsze Serce Jezusa* Adama Hannytkiewicza z Poznania (ołtarz w kaplicy Ukrzyżowania, ok. 1926).

⁶⁵⁹ W kościele mieściły się magazyny i siedziby urzędów, m.in. straży pożarnej, magazyn miejski, siedziba pogotowia ratunkowego, na emporze chóru eksponowano zbiory Towarzystwa Historycznego Obwodu Nadnoteckiego. Liczne zmiany funkcji budowli pociągały za sobą zmiany architektoniczne związane z adaptacjami wnętrza.

⁶⁶⁰ Program i jego realizacja zostały przedstawione w artykule Karoliny Zimnej-Kaweckiej, *Działalność konserwatorska...*, op. cit., s. 155-164.

⁶⁶¹ APB, UWP, sygn. 24608, Kazimierz Ulatowski, Krótki opis projektowanych prac przy restauracji kościoła Klarysek w Bydgoszczy, z dn. 1 III 1922, s. 12, 22.

⁶⁶² n. p. [Nikodem Pajzderski], *Polichromja bydgoskich kościołów*, „Kurier Poznański” 1925, nr 325 (26 XI), s. 7.

⁶⁶³ Widok polichromii zachował się tylko na jednej fotografii, ukazującej wnętrze kościoła po restauracji z prowizorycznymi ołtarzami, repr. w: Karolina Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska...*, op. cit., s. 161.

⁶⁶⁴ Prace projektowe związane z ołtarzami zostały przedstawione w rozdziale II. *Rzeźba*. O obrazie Św. Teresy Nostitz-Jackowskiego w kościele Klarysek, zob. Janowa Łempicka, *Obraz św. Teresy w kościele Klarysek*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 29 (6 II), s. 5.

⁶⁶⁵ Po sekularyzacji zakonu Bernardynów kościół został zamknięty, a wyposażenie i sprzęty przeniesione do innych bydgoskich kościołów. W latach 1830-1833 kościół należał do niemieckich protestantów, po 1852 r. został przeznaczony na kościół garnizonowy. Do czasu konserwacji był jednak użytkowany jako magazyn mebli, stodoła i fabryka amunicji. Renowacja została przeprowadzona w latach 1864-1865, przez Ferdynanda Quasta.

⁶⁶⁶ Prace malarskie w kościele zwięźle przedstawiła Karolina Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska...*, op. cit., s. 177-178.

⁶⁶⁷ *Kościół Bernardynów w nowej szacie*, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 62 (17 III), s. 3.

⁶⁶⁸ Przypuszczalnie z uwagi na zawilgocenie ścian w 1926 r. przeprowadzono malowanie wnętrza, prawdopodobnie zmieniając część dekoracji o czym świadczy informacja, że kościół „odmalowano prostym sposobem dekoracyjnym w kolorach”. Motywy dekoracyjne znajdowały się przy oknach i na żebrach sklepień. Natomiast panel wokół prezbiterium „upiękuszono namalowaną na nim czerwoną w fałdach rozwieszoną kotarą, co od całości bardzo niekorzystnie odbija”, zob. APB, UWP, sygn. 24608, Pismo inspektora budownictwa do konserwatora zabytków sztuki i kultury w Poznaniu, z dn. 27 I 1927 r., s. 100. W 1928 r. konserwator Pajzderski informował, że mury kościoła pomimo założonej kanalizacji są bardzo zawilgocone „że wszelkie malowania na ścianach są z góry skazane na zagładę”. Proponował założenie centralnego ogrzewania, zob. Pismo Nikodema Pajzderskiego do 8. Okręgowego szefostwa budownictwa w Toruniu, z dn. 19 VII 1928 r., s. 119.

⁶⁶⁹ Polichromia widoczna na fotografii, zob. Widok kościoła w kierunku zachodnim, w: *Ikonoografia Bydgoszczy*, T. II, cz. 2, nr 9, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Toruniu, Delegatura w Bydgoszczy.

⁶⁷⁰ Realizację polichromii zwięźle przedstawiła Karolina Zimna-Kawecka, *Działalność konserwatorska...*, op. cit., s. 169-173.

⁶⁷¹ *Kaplica Matki Boskiej Częstochowskiej w kościele św. Trójcy*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 75 (1 IV), s. 5; X, *Kościół św. Trójcy w nowej szacie*, „Gazeta Bydgoska” 1928, nr 244 (21 X), s. 5-6. Ulatowski zaprojektował ołtarz, uczniowie wykonali żelazną kratę, kaplicę ozdobiły witraże. O pracach w kaplicy zob. część I, rozdział I. *Szkolnictwo artystyczne...* oraz cz. II. *Środowisko plastyczne – twórcy i dzieła*, rozdział II. *Rzeźba*.

⁶⁷² X, *Kościół św. Trójcy w nowej szacie*, „Gazeta Bydgoska” 1928, nr 244 (21 X), s. 5-6.

⁶⁷³ APB, UWP, sygn. 24608, Pismo ks. Mieczysława Skoniecznego do Nikodema Pajzderskiego, z dn. 5 IV 1927, s. 102.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, Pismo Nikodema Pajzderskiego do Władysława Drapiewskiego, z dn. 19 VII 1927, s. 103.

⁶⁷⁵ Archiwum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, AKM II 258/14, Sprawozdanie z dn. 21 V 1927 r., zob. także: Gabriela Klause, *Kościół p.w. św. Trójcy w Bydgoszczy – dzieło Rogera Sławskiego*, [w:] „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2008, z. 13, s. 62.

⁶⁷⁶ Archiwum parafii Świętej Trójcy w Bydgoszczy, *Kronika parafialna Parafii św. Trójcy w Bydgoszczy napisana przez ks. prałata Mieczysława Skoniecznego, Radcę duchownego i proboszcza Parafii św. Trójcy, kontynuowana przez ks. Kazimierza Sójkę i ks. Jerzego Gołębiowskiego*, b.r., s. 23. Ksiądz Skonieczny w kronice podał bowiem, że z dwóch gotowych projektów biskup Laubitz wybrał projekt Władysława Drapiewskiego i jego brata Leona, co świadczy o wspólnym autorstwie. 7 marca 1927 r. projekt zaakceptował także prymas August Hlond, przy okazji wizytacji kościoła św. Trójcy.

⁶⁷⁷ X, *Kościół św. Trójcy w nowej szacie w nowej szacie*, „Gazeta Bydgoska” 1928, nr 244 (21 X), s. 5-6.

⁶⁷⁸ Leon Drapiewski przeprowadził renowację wcześniejszej polichromii autorstwa Procajłowicza z uwagi na fakt, że malowidła wykonane w technice kazeinowej zostały zaatakowane przez pleśń. Kolejnej renowacji malowidła zostały poddane w 1950 r., ich wykonawcą był Franciszek Konitzer.

II. RZEŹBA

1. Dwa nurty rzeźby bydgoskiej

U genezy bydgoskiej rzeźby dwudziestolecia międzywojennego leżą dwa zasadnicze kręgi, w których się rozwijała i kształtowała – nurt tradycji opartej na rzemiośle rzeźbiarskim oraz nurt kształcenia w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego i Państwowej Szkole Przemysłowej, podbudowany programem artystycznym. Obraz bydgoskiej rzeźby w dwudziestoleciu międzywojennym nie byłoby pełny bez podkreślenia lokalnej tradycji wpływającej na specyfikę środowiska. Dlatego też istotne jest podjęcie zagadnienia sztuki stosowanej i osadzenie rzeźby w szerszym kontekście. Bydgoszcz była ważnym ośrodkiem przemysłu drzewnego, posiadała rozbudowane rzemiosło stolarskie, z działami meblarskimi, z największą w Polsce ilością warsztatów stolarskich. Nie bez powodu w latach trzydziestych podkreślano, że to właśnie „Z Bydgoszczy wysyła się do Warszawy, Łodzi, i Katowic najdroższe meble stylowe”¹. W tym kręgu nastąpił rozwój snycerstwa artystycznego, wpisującego się w rzemiosło artystyczne i sztukę zdobniczą. Z tej tradycji wypływa także pierwsza, jeszcze nieoficjalna nazwa bydgoskiej szkoły artystyczno-przemysłowej, która brzmiała – Państwowa Szkoła Artystycznego Przemysłu Drzewnego.

W tym nurcie mieści się działalność twórców, działających jeszcze w czasach zaboru pruskiego, a kontynuujących pracę w dwudziestoleciu międzywojennym. Sylwester Kryski był czynny w Bydgoszczy jako rzeźbiarz co najmniej od 1912 roku, mieszkał wówczas przy Pomorskiej 40 (Rinkauer Strasse 40), a pracownię posiadał przy ul. Jana i Jędrzeja Śniadeckich 9 (Elisabethstrasse 9)². W dwudziestoleciu międzywojennym nadal przebywał w Bydgoszczy; mieszkał przy ulicy Św. Jańskiej 16 (obecnie ul. Świętojańska), a jego pracownia mieściła się przy Lipowej 2³. Rzeźbiarz zajmował się przede wszystkim realizacją wyposażenia dla kościołów z zakresu samodzielnej rzeźby i snycerstwa, m.in. wykonywał ołtarze, ambony, stalle, ławki itp. Obiekty autorstwa Kryski, powstałe przed 1939 rokiem nie są dotychczas znane, a jego twórczość zostanie przedstawiona przy prezentacji rzeźby stanowiącej wyposażenie wnętrz sakralnych.

Reprezentantem nurtu rzeźby w kamieniu, a równocześnie przedstawicielem licznych w Bydgoszczy zakładów kamieniarsko-rzeźbiarskich był Jakub Job (Giuseppe Job) – włoski artysta rzeźbiarz i kamieniarz⁴. W 1905 roku założył w mieście zakład kamieniarsko-rzeźbiarski, początkowo funkcjonujący pod nazwą Job&Co Giuseppe,

usytuowany przy placu Piastowskim (Elisabethmarkt), będący największym i najstarszym tego typu polskim zakładem w zachodniej Polsce⁵. Obok prac kamieniarskich i budowlanych w zakładzie wykonywano nagrobki i pomniki o charakterze artystycznym, m.in. figury i płaskorzeźby. Działalność Joba zaprezentowano w podrozdziale *Rzeźba w przestrzeni publicznej*.

W grupie samodzielnych rzeźbiarzy, czynnych w Bydgoszczy od wczesnych lat dwudziestych, wyróżnia się Roman Skręt⁶. Edukację artystyczną w dziedzinie rzeźby i snycerstwa odbył we Lwowie, a do Bydgoszczy przyjechał w 1921 roku z Władystoku. W latach międzywojennych Skręt był wykładowcą rzeźby w Państwowej Szkole Doksztalującej w Bydgoszczy, równocześnie prowadząc własną pracownię – warsztat przy ulicy Toruńskiej 14⁷. W Bydgoszczy należał do Związku Plastyków Pomorskich (1929-1932), a także do organizacji skupiających rzeźbiarzy i przedstawicieli pokrewnych zawodów – do Towarzystwa Rzeźbiarzy (od 1928), a następnie do Cechu Rzeźbiarzy (od 1932), gdzie w Zarządzie pełnił funkcje starszego cechu – cechmistrza (1933-1934), następnie starszego cechmistrza (1935). Angażując się w życie środowiska współpracował z Zrzeszeniem Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy, m.in. uczestnicząc w walnych zebraniach (1935)⁸.

Skręt we wczesnych latach dwudziestych uczestniczył w pracach nad wyposażeniem wnętrza najstarszych bydgoskich kościołów, wykonując nowe obiekty, jak i podejmując się prac renowacyjnych. W latach 1922-1927 wykonał szereg prac snycerskich w kościele Klarysek w Bydgoszczy, m.in. ołtarz główny i stalle, a także neobarokowe konfesjonały z reliefowymi scenami figuralnymi, np. *Maria Magdalena namaszcza stopy Chrystusa*. W 1925 roku uczestniczył w renowacji sprzętów wyposażenia kościoła farnego. W zespole późniejszych prac Skręta, stanowiących wystrój kościołów wyróżniają się płaskorzeźbione antependia – *Zwiastowanie* i *Wygnanie z raju* (ok. 1928, kościół pw. św. Wawrzyńca w Nakle) oraz neobarokowy *ołtarz św. Teresy* (ok. 1930, kościół NSPJ w Bydgoszczy). Był autorem samodzielnych rzeźb, przede wszystkim religijnych, rzadko jednak uczestniczył w ekspozycjach środowiskowych. Do twórczości Skręta powrócę podczas prezentacji rzeźby stanowiącej wyposażenie wnętrza sakralnych.

Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego i Państwowa Szkoła Przemysłowa

Miejszem istotnym dla rozwoju rzeźby była Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego, działająca od wiosny 1920 do czerwca 1923 roku, której program – wraz

z nauczaniem w zakresie rzeźby – kształtował się przez cały okres istnienia. W obrębie programu coraz pełniejszą formę przybierały przedmioty związane z nauczaniem rzeźby. W pierwszym roku działalności utworzono warsztaty – działy: 1. stolarstwo, 2. kowalstwo i ślusarstwo artystyczne, 3. odlewanie w brązie i cyzelerstwo, 4. koszykarstwo. W II semestrze program wzbogacił dział malarstwa dekoracyjnego i architektura wnętrz. Dopiero w drugim roku szkolnym 1921/1922 wprowadzono dział rzeźby; warsztat rzeźbiarski prowadził Feliks Giecewicz, brązowniczy Jan Wysocki, a stolarski i ślusarski – Kazimierz Ulatowski. Do grona pedagogów należeli także: Kazimierz Lipiński, Marian Kiersnowski i instruktor Jerzy Wankiewicz. W roku szkolnym 1922/1923 wyodrębniły się trzy główne działy: malarstwo, rzeźba i architektura wnętrz. Program szkoły obejmował trzyletni kurs ogólny oraz dwuletnie kursy specjalne. Szkoła posiadała wówczas warsztaty: stolarski, malarski, rzeźbiarski, snycerski, kamieniarski, brązowniczy, koszykarski, ślusarski i kilimkarski, powstał też dział graficzny.

Twórcą, który wywarł największy wpływ na proces kształcenia w zakresie rzeźbiarstwa w bydgoskiej szkole artystycznej był Jan Wysocki – rzeźbiarz i medalier, absolwent monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, uzupełniający wykształcenie na paryskich Académie Julian i Colarossi, uczeń Antoniego Madeyskiego w Rzymie⁹ (il. 1). W 1920 roku, już jako uznany artysta, za namową Zygmunta i Mariana Seydów oraz Bernarda Chrzanowskiego, przybył ze Śląska do Bydgoszczy w celu zorganizowania szkolnictwa artystycznego. W PSPA pełnił funkcję wicedyrektora i profesora Wydziału Rzeźby i Brązownictwa. Wysocki uczestniczył we wszystkich kulturalno-artystycznych wydarzeniach miasta, m.in. aktywnie działał w TZSP, będąc członkiem Zarządu (1922), wchodził także w skład Zarządu Organizacji Inteligencji Polskiej (1922).

Podczas krótkiego pobytu w mieście wykonał niewiele prac, m.in. medal *Na pamiątkę odwiedzin Naczelnika Państwa w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego Bydgoszcz* (1921) (il. 2, 3), plakiety *Portret ks. dziekana Tadeusza Skarbka-Malczewskiego* (1921) i *Regina Poloniae* (1921) (il. 4) oraz medal *Na pamiątkę złączenia Górnego Śląska z Polską* (1922). Portret Józefa Piłsudskiego, który będąc w Bydgoszczy w czerwcu 1921 roku z „wielkim zainteresowaniem zwiedził PSPA”, miał stanowić pierwszy modelowany z natury wizerunek Naczelnika, wykonany dla uczczenia i upamiętnienia tej „niezapomnianej dla szkoły wizyty”¹⁰. Szkicowy, znakomicie uchwycony portret – jak oceniano – artysta wyrzeźbił w plastelinie w czasie przejazdu Marszałka statkiem z Bydgoszczy do Grudziądza. Na rewersie medalu umieszczony

został widok gmachu szkolnego. Wysocki jest także autorem *Dzwonu dla prezesa Rady Miejskiej w Bydgoszczy* (1922) (il. 5). Specjalizując się w drobnej plastyce reliefowej, inspirowanej sztuką antyku i renesansu, jako pedagog przyczynił się do rozwoju tej dziedziny w bydgoskiej szkole. W dorobku absolwentów ważną pozycję stanowiły plakiety, medaliony i medale. Do nielicznych realizacji Wysockiego w rzeźbie pełnej, powstałych w „okresie bydgoskim”, należy niewielka figura *Tańczącej kobiety* (1922) (il. 6) oraz *Tygrys*¹¹. W 1923 roku Wysocki opuścił Bydgoszcz i przeniósł się do Poznania, gdzie objął kierownictwo Wydziału Rzeźby i Brązownictwa w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego (później: Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych) i pracował tam aż do wybuchu II wojny światowej.

Feliks Giecewicz przybył do Bydgoszczy w 1920 roku z Warszawy, gdzie kształcił się w dziedzinie rzeźbiarstwa w prywatnej pracowni Ludwika Pyrowicza w Warszawie wraz z Konstantym Laszczką i A. Szczygielskim (ok. 1890/1891)¹². Był już wówczas wszechstronnym twórcą, uczestniczącym w wystawach warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (od 1891), na których prezentował przede wszystkim rzeźbę portretową. W 1907 roku projektował do katedry w Płocku model płaskorzeźby przedstawiającej *Chrystusa w Ogrójcu* i osiem figur aniołów z insygniami Męki Pańskiej, przeznaczonych do ołtarza głównego, odlanych w brązie w Zakładzie Braci Łopieńskich w Warszawie (ostatecznie nie umieszczone w ołtarzu). Artysta projektował i wykonywał obiekty o charakterze sepulkralnym, m.in. *Pomnik nagrobny kompozytora Adama Münchheimera* (1908, czerwony marmur, popiersie w brązie, cmentarz Powązkowski w Warszawie) i *Grobowiec rodziny Weigle* (1911-1912, cmentarz ewangelicko-augsburski w Warszawie).

Giecewicz w latach 1920-1923 prowadził zajęcia z rzeźby w PSPA, a następnie w PSP, gdzie pracował do 1926 roku¹³. W marcu 1928 roku podpis Giecewicza został umieszczony pod statutem Towarzystwa Rzeźbiarzy w Bydgoszczy. Podczas pobytu w mieście wykonał m.in. projekt *Pomnika Adama Mickiewicza* (1922, Wąbrzeźno) i *Popiersie Mikołaja Kopernika* (1923, Gimnazjum Matematyczno-Przyrodnicze w Bydgoszczy). W ówczesnej twórczości wyróżnia się zespół rzeźb sakralnych zamawianych przez bydgoskie parafie i osoby prywatne, np. *Figura NMP Niepokalanie Poczętej* (1923, piaskowiec i wapień, przed kościołem pw. Świętej Trójcy), *oltarz Matki Boskiej Częstochowskiej* (1923, kościół pw. Świętej Trójcy), *oltarz św. Antoniego* (1924, kościół NSPJ) i *Figura NMP Królowej Polski* (1924, przed młynami). Artysta, w realizacjach sakralnych nawiązujący do form baroku, klasycyzmu i secesji,

równocześnie poszukiwał nowoczesnych rozwiązań formalnych widocznych m.in. w nagrobku *Marty Karaskiewiczowej* (1924, cmentarz Starofarny), skupiających się na syntezie i ekspresji. Prawdopodobnie w 1928 roku rzeźbiarz przeprowadził się do Warszawy.

W odróżnieniu od Wysockiego i Giecwicza Kazimierz Lipiński był twórcą związanym miejscem urodzenia z regionem, a od 1915 roku z Bydgoszczą, gdzie osiedlił się na stałe¹⁴. W latach 1915-1918 był uczniem Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (Königlich Preussische Handwerker- und Kunstgewerbeschule), gdzie w klasie przygotowawczej do nauki rzeźby (Fachklasse für Bildhauer) uczył się pod kierunkiem profesora Carla Brunotte. W szkole został wyróżniony stypendium, wiadomo, że zamierzał kontynuować naukę rzeźby w Krakowie.

Lipiński w latach 1920-1923 nauczał w PSPA, następnie prowadził samodzielną pracownię rzeźbiarską przy ulicy Ks. Augustyna Kordeckiego 3, w której współpracował z Romanem Skrętem – rzeźbiarzem i snycerzem. W lokalnej rzeźbie reprezentował nurt rzeźbiarsko-snycerski. Od 1932 roku twórca należał do bydgoskiego Cechu Rzeźbiarzy. Dwa lata później wymieniony został wśród członków Zarządu cechu, obok innych rzeźbiarzy: starszego cechu – Romana Skręta, podstarszych – Stanisława Teodora Wachowicza i Piotra Trieblera oraz Bronisława Kłobuckiego, Władysława Pułkowskiego i Franciszka Raczkowskiego¹⁵. W 1936 roku uzyskał dyplom mistrzowski w zawodzie rzeźbiarskim, co uprawniało do używania tytułu mistrza rzeźbiarskiego. Zestawienie dzieł zachowanych i znanych jedynie z dokumentacji pozwala na wydzielenie w dorobku Lipińskiego kilka grup obiektów o różnorodnym charakterze. Największy zespół tworzą meble (il. 7, 8, 9) i przedmioty wyposażenia mieszkań, charakteryzujące się bogatym opracowaniem rzeźbiarskim. Prace kameralne – niewielkie płaskorzeźby i plakiety, wykonywane były w drewnie, marmurze i gipsie, a przedstawiały sceny sakralne, mitologiczne i rodzajowe, np. płaskorzeźba *Pastuszek grający na flecie* (lata 30., drewno). Znaczną część oeuvre artysty tworzy rzeźba sakralna stanowiąca wyposażenie wnętrz kościołów w Bydgoszczy i regionie kujawsko-pomorskim, uzupełniana rzeźbą architektoniczną, np. tympanon ze sceną *Pokłonu pasterzy* (1933, kościół pw. Trójcy Świętej w Łobżenicy), w mniejszym stopniu pomniki-figury, rzeźba nagrobna i tablice pamiątkowe. Rzeźbiarz nawiązując do stylistyki minionych epok, obdarzony bogatą wyobraźnią, stworzył indywidualną fantazyjną ikonografię, skumulowaną zwłaszcza w dekoracji mebli.

Marian Kiersnowski, absolwent Centralnej Technicznej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Petersburgu, był projektantem wnętrz, mebli i wyposażenia kościołów oraz pedagogiem, pracującym kolejno w Petersburgu, Białej Cerkwi, Toruniu, Bydgoszczy i Kodniu¹⁶. W Białej Cerkwi założył fabrykę mebli stylowych i robót budowlanych, zajmując się urządzeniem wnętrz budynków użyteczności publicznej i mieszkań. Opuszczając Kresy Wschodnie osiedlił się w niepodległej Polsce. W 1921 roku zamieszkał w Toruniu, znajdując zatrudnienie w Fabryce Mebli Luksusowych „Polameryka”, gdzie projektował meble. Od 1922 roku objął posadę nauczyciela w PSPA, gdzie pełnił funkcję kierownika Działu Architektury Wnętrz i kierownika szkolnych warsztatów stolarskich. Po likwidacji szkoły pozostał w PSP, nauczając przedmiotów zawodowych, rysunków technicznych, drzewoznawstwa i nauki o stylach. Nie są znane jego samodzielne obiekty powstałe w „okresie bydgoskim”, a zakres prac z dziedziny meblarstwa przybliży zespół rysunków projektowych powstałych w Toruniu¹⁷.

Grono pedagogów PSPA dopełniał Jerzy Wankiewicz odlewnik-brązownik, który naukę brązownictwa i odlewnictwa rozpoczął w bydgoskim zakładzie – Odlewni metali Józefa Zawitaja, równocześnie uczęszczając do Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego (Königlich Preussische Handwerker- und Kunstgewerbeschule)¹⁸. Umiejętności zawodowe doskonalił w warszawskim zakładzie odlewniczym Braci Łopieńskich. Wankiewicz nie uczestniczył w życiu artystycznym, pomimo, że sam wykonywał dekoracyjne przedmioty o charakterze użytkowym z dziedziny rzemiosła artystycznego i biżuterię. Twórca w 1923 roku opuścił Bydgoszcz, rozpoczynając pracę w Państwowej Szkole Sztuki Zdobniczej i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. Nie zerwał jednak kontaktów ze środowiskiem artystycznym Bydgoszczy, współpracując z rzeźbiarzami w zakresie odlewnictwa w brązie. Co roku, podczas wakacji letnich przyjeżdżał do Bydgoszczy, pracując m.in. z Piotrem Trieblerem i Teodorem Gajewskim, pełnił rolę konsultanta w zakładzie Józefa Zawitaja, który zapraszał go do udziału przy trudniejszych pracach odlewniczych. W 1927 roku, współpracując z zakładem Zawitaja, nadzorował wykonanie odlewu *Pomnika Henryka Sienkiewicza* (figura i sylwety orłów z brązu), dłuta Konstantego Laszczki. Na łamach „Dziennika Bydgoskiego” w 1934 roku, zrelacjonowano uroczystość jubileuszową, wspominając Zawitaja i Wankiewicza w artykule *Mistrzowie, jakich mało*¹⁹. W 1937 roku Wankiewicz jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej udał się na studia uzupełniające, które wpłynęły na pogłębienie wiedzy zawodowej, silniejsze

zainteresowanie sztuką antyku i Odrodzenia. W rzymskiej pracowni Akademii Sztuk Pięknych opanował metodę odlewów zwaną „cera perduta” (na tracony wosk), którą po powrocie do Polski wprowadził do szkolnictwa artystycznego.

Po reorganizacji PSPA, przekształconej w Państwową Szkołę Przemysłową (PSP), w szkole kontynuowano zreformowany system kształcenia w zakresie sztuki użytkowej i rzemiosła. Powstał wówczas dział rzemiosł artystycznych, obejmujący meblarstwo i ślusarstwo; nadal istniała szkoła graficzna. W wyniku reorganizacji szkołę opuścili: Wysocki i Wankiewicz oraz niektórzy uczniowie, m.in. Piotr Triebler i Stefan Kiersnowski, przenosząc się do poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Do grona pedagogów PSP, podejmujących działania w obrębie rzeźbiarstwa należeli nauczyciele znani już z PSPA – Giecewicz i Marian Kiersnowski. Niewielką grupę uczniów kontynuujących naukę w dziedzinie rzeźby, a następnie działających jako samodzielni rzeźbiarze, tworzyli m.in.: Teodor Gajewski, Bronisław Kłobucki i Zygmunt Kowalewski. W szkole, poza programem, prowadzone były wieczorowe kursy rysunków zawodowych, snycerstwa i rzeźby dla rzemieślników przemysłu metalowego, drzewnego i kamieniarszy.

Prace nauczycieli – Giecewicza, Lipińskiego i Kiersnowskiego, sytuujące się w różnych nurtach rzeźby, zostaną przedstawione w dalszej części rozdziału.

Towarzystwo Rzeźbiarzy, Cech Rzeźbiarzy i Zrzeszenie Pomocników Rzeźbiarskich

Bydgoskie zakłady i warsztaty stolarskie, kamieniarskie i rzeźbiarskie o zróżnicowanym profilu zatrudniały wykwalifikowanych rzeźbiarzy, absolwentów PSPA i PSP oraz uczniów prywatnych pracowni. Początek organizowania się twórców zajmujących się rzeźbą ujmowaną w kategorii rzemiosła artystycznego w Bydgoszczy przypadł na listopad 1927 roku, kiedy odbyło się posiedzenie wszystkich pomocników rzeźbiarskich „celem konstituowania się zarządu sekcji rzeźbiarzy”²⁰. Tymczasem 1 marca 1928 roku zostało założone Towarzystwo Rzeźbiarzy w Bydgoszczy, którego celem było „popieranie sztuki i dalsze kształcenie swych członków”; prezesem został Władysław Drużkowski²¹. Kwestie organizacyjne przeciągały się w czasie, bowiem na początku 1929 roku zawiązał się komitet, złożony z Kwasigrocha, Aleksa Gajewskiego i Stefana Szalli, mający przeprowadzić reorganizację Towarzystwa Rzeźbiarzy²². Zebranie odbyło się 1 lutego 1929 roku w lokalu cechmistrza Gasińskiego przy ulicy Jezuickiej²³. Na zebraniu plenarnym Towarzystwa Rzeźbiarzy, które miało miejsce 13 kwietnia 1929 roku u Gasińskiego, planowano podjęcie ważnych dla Towarzystwa

kwestii, apelując o przybycie wszystkich członków²⁴. Nie wiadomo jakie decyzje wówczas podjęto i dlaczego Towarzystwo przestało istnieć; jedną z przyczyn była niewielka frekwencja.

Dopiero po kilku latach w środowisku wznowiono działania zmierzające do odrodzenia idei stowarzyszenia skupiającego rzeźbiarzy pracujących w Bydgoszczy. W 1932 roku, dzięki staraniom Romana Skręta (il. 10), Stanisława Teodora Wachowicza i Bronisława Kłobuckiego, powstał Cech Rzeźbiarzy, do którego w 1934 roku należało piętnastu „miejscowych” twórców²⁵. Na walnym zebraniu w styczniu 1934 roku powstała koncepcja przygotowania wystawy w okresie letnim, kiedy do Bydgoszczy przyjeżdżają turyści (w drodze nad Bałtyk), argumentując, że „Sławne prace snycerskie bydgoskie stałyby się przez tę wystawę pokupniejsze. Zawód rzeźbiarski bowiem najwięcej ucierpiał przez kryzys ekonomiczny. Niektóre pracownie zlikwidowano. Szerzy się partactwo i chałupnictwo. Wierzymy, że zarząd Cechu Rzeźbiarzy, do którego należą inteligentne i przezorne jednostki, jak starszy p. Roman Skręt, podstarsi pp. St. Wachowicz i Piotr Triebler oraz pp. Bronisław Kłobucki, Kazimierz Lipiński, Władysław Pułkowski i Franciszek Raczkowski – pokieruje organizacją w nowym roku sprawniej niż w roku ubiegłym – podwójnie niefortunnym, gdyż do kryzysu przyłączyły się inne choroby – niezaradność i bierność”²⁶. Jednak do organizacji planowanej wówczas wystawy nie doszło.

Niewiele wiadomo o działalności Cechu, a do nielicznych śladów jego funkcjonowania należą informacje o organizowanych imprezach towarzyskich²⁷ (il. 11). Najważniejszą inicjatywą bydgoskiego Cechu Rzeźbiarzy było przygotowanie wystawy – pokazu mistrzowskich prac rzeźbiarskich w 1936 roku, zorganizowanej podczas Zjazdu Katolickiego w salach domu Izby Rzemieślniczej przy ul. Jagiellońskiej 10 (27 czerwca – 19 lipca 1936). W pokazie uczestniczyli: Roman Skręt, Bronisław Kłobucki, Kazimierz Lipiński, Teodor Gajewski, Stanisław Duda, Stanisław Teodor Wachowicz, Buda i Józef Grajnert²⁸. Kwestie poruszone na walnym zebraniu Cechu Rzeźbiarzy w dniu 9 kwietnia 1937 roku (w lokalu Resursy Kupieckiej przy ulicy Jagiellońskiej 13) ujawniły aktualne i planowane na kolejne lata zadania. Dotyczyły one m.in. wyboru Zarządu na podstawie nowego statutu, wystawy projektów w architekturze wnętrz w roku 1937, stanowiska cechu do tworzenia „Chałupnictwa artykułów galanterii w drzewie” przez Chrześcijańską Ligę Pracy, udziału Cechu Rzeźbiarzy w ogólnej wystawie regionalnej miasta Bydgoszczy w 1939 roku oraz zakupu dzieł fachowych o „czysto polskich motywach” w sztuce ludowej²⁹. Wachowicz przypomniał członkom

Cechu, że „egzystencja ich warsztatów wyłącznie zależna jest od łączenia się w Cechu, który jako instytucja uznana przez Prawo Przemysłowe jedynie może bronić gospodarczych interesów rzeźbiarzy”³⁰.

W 1933 roku powstała nowa organizacja skupiająca bydgoskich rzeźbiarzy. Inicjatorami przedsięwzięcia byli trzej twórcy: Czesław Kaczmarek, Aleksander Mieliński i Piotr Janicki, którzy „czując potrzebę zgrupowania młodych co dopiero wyszkolonych rzeźbiarzy, powołali do życia stowarzyszenie pod nazwą «Zrzeszenie Pomocników Rzeźbiarskich» w Bydgoszczy, które by dało możliwość przez swoją pracę zawodową, obowiązkowe pogłębianie swych wiadomości zawodowych w kierunku praktycznym, teoretycznym oraz wyrabianie wśród kolegów szlachetnego ducha, poczucia pracy dla dobra społeczeństwa”³¹. Jesienią tego roku powstał Komitet Organizacyjny Zrzeszenia Młodych Rzeźbiarzy, który przygotował zebranie organizacyjne w dniu 3 listopada 1933 roku. Na zebranie zaproszono „członków z grona Cechu Rzeźbiarskiego, którzy mogą służyć radą i wskazówkami”. Przewodniczącym Komitetu Organizacyjnego został Czesław Kaczmarek³². Ostateczna nazwa Zrzeszenia pozostała bez zmiany, bowiem na deklaracjach członkowskich z tego roku pojawił się zapis: „Zrzeszenie Pomocników Rzeźbiarskich”, funkcjonujące w kolejnych latach³³. Zarząd w 1933 roku składał się z następujących osób: prezes – Czesław Kaczmarek, wiceprezes – Alfons Górny, skarbnik – Aleksander Mieliński, sekretarz – Aleksander Lewandowski, zastępca sekretarza – Szumiński, ławnicy – Jan Wollmann i Sylwester Kryśka, zastępcy ławników – Aleksy Gajewski i Piotr Janicki³⁴. W statucie określono najważniejsze zadania Zrzeszenia: „pielęgnowanie i rozwój, jak również wyrabianie wśród członków szlachetnego ducha i poczucia pracy dla dobra społeczeństwa”³⁵. Zgodnie ze statutem w celu doskonalenia w zawodzie planowano organizację kursów dokształcających z zakresu modelarstwa i rysunku, przygotowywanie wystaw prac oraz urządzenie wykładów, wieczorków (il. 12) i założenie specjalistycznej biblioteki³⁶. Kwestia kształcenia członków była jedną z najważniejszych, bowiem „już na samym wstępie uchwalono dwa razy w tygodniu uczęszczać na kursy modelarstwa i rysunku do pracowni opłaconej przez Zrzeszenie przy ul. Grudziądzkiej pt. «Cyganerja»”³⁷. Na początku 1934 roku Zrzeszenie skupiało 30 członków. W gronie tym znajdowali się twórcy, którzy zaistnieli w bydgoskiej rzeźbie międzywojnia.

Zachowały się nieliczne informacje dotyczące funkcjonowania Zrzeszenia³⁸. Śladem działalności jest egzemplarz Legitymacji Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy³⁹ (il. 13). W marcu 1934 roku Zrzeszenie liczyło 31 członków, z których

większość nie posiadała pracy⁴⁰. W świetle sprawozdań z lat 1935-1939 wynika, że do najważniejszych kwestii Zrzeszenia należała organizacja kursów doszkalających praktycznych i teoretycznych przez Cech Rzeźbiarzy (m.in. rysunku i geometrii), regulacja kwestii wykształcenia i uprawnień w zawodzie rzeźbiarzy samodzielnych i pomocników rzeźbiarskich z Bydgoszczy i Pomorza, starania dotyczące poprawy sytuacji bytowej członków, jako przedstawicieli „zawodu rzeźbiarskiego” organizacja egzaminów dla pomocników nie posiadających wymaganych świadectw, a także przygotowanie wystawy⁴¹. W 1935 roku zlikwidowano pracownię mieszczącą się pierwotnie przy ulicy Grunwaldzkiej 29. Zachowano jedynie mniejszy lokal przy ulicy Królowej Jadwigi 13, w którym odbywały się także zebrania. W lipcu 1936 roku Zrzeszenie przeniósło swoją siedzibę do Domu Rzemiosła przy ulicy Jagiellońskiej. Władze Zrzeszenia zmieniały się kilkakrotnie, funkcje kolejnych prezesów sprawowali – Czesław Kaczmarek (il. 14), Edmund Donarski i Aleksy Gajewski.

2. Rzeźba na wystawach i w świetle krytyki

W latach dwudziestych powstające dopiero środowisko rzeźbiarskie, tak nieliczne i niejednorodne, miało niewielki udział w życiu wystawienniczym. Na piętnastu ekspozycjach, zorganizowanych przez bydgoskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, w latach 1921-1923 tylko kilkakrotnie pojawiły się prace rzeźbiarzy, najczęściej reprezentujących inne ośrodki artystyczne. Na I wystawie TZSP – *Wystawie artystów polskich* (wrzesień 1921) rzeźba zaistniała w bardzo skromnym zakresie, a niewielkie grono rzeźbiarzy reprezentowali – Jan Wysocki, wystawiający zespół medali i plaket oraz twórcy z Poznania – Władysław Marcinkowski i Henryk Nostitz-Jackowski, prezentujący ceramikę, a także Marcin Rożek, który jako jedyny eksponował rzeźby pełne – *Kościuszko* (biały marmur) i *Pietę* (drewno)⁴². Z recenzji Kazimierza Ulatowskiego wynika, że na wystawie tej Wysocki miał przedstawić dwie duże plakiety *Rok 1914* oraz portrety męskie, spośród których wyróżniał się *Portret ks. dziekana Malczewskiego* oraz *Portret Piłsudskiego*⁴³. Na III wystawie TZSP, obejmującej „wystawy zbiorowe” i *Wystawę gwiazdkową* (grudzień 1921) Wysocki zaprezentował rzeźbę lub medal *Chopin*⁴⁴. Prestiżowa, szeroko reklamowana *Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* (luty 1922) nie wzbogaciła przeglądu rzeźby, bowiem znalazł się na niej tylko zespół obiektów autorstwa Xawerego Dunikowskiego, Bronisława Pelczarskiego (gips, terakota) i Ludwika Pugeta (gips)⁴⁵. Kręgu wystawiających w Bydgoszczy rzeźbiarzy nie powiększyła *Wystawa gwiazdkowa*

artystów bydgoskich (grudzień 1922), w której – według zapowiedzi prasowej – miał uczestniczyć Feliks Giecewicz⁴⁶. Pewnym śladem włączenia bydgoskich twórców w życie artystyczne było zaproszenie Biskupskiego (Stanisława?) z Bydgoszczy do udziału w XIV wystawie Zachęty (luty 1923)⁴⁷. Organizatorzy zaproponowali twórcom wystawienie „kilku swoich rzeźb”, jednak skromne informacje o ekspozycji nie pozwalają stwierdzić jego udziału i określić prezentowanych prac.

Podobna sytuacja miała miejsce w kolejnych latach, kiedy najważniejszym miejscem ekspozycyjnym w Bydgoszczy było Muzeum Miejskie, w latach 1923-1929 prezentujące twórczość niezrzeszonych jeszcze plastyków, najczęściej malarzy. Skromne środowisko rzeźbiarskie w 1924 roku reprezentował jedynie Feliks Giecewicz, którego indywidualna wystawa rzeźby odbyła się równocześnie z pokazem graficznym Karola Mondrała (marzec 1924). Brak dokumentacji związanej z tą ekspozycją nie pozwala na odtworzenie jej kształtu⁴⁸. W 1925 roku odbyła się wystawa *Plakiety, medale i rzeźby Jana Wysockiego*, ukazująca wszechstronny dorobek artysty, wcześniej wicedyrektora i profesora Wydziału Rzeźby i Brązownictwa Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, którego zasługi dla miasta akcentowano w prasie⁴⁹. Na ekspozycji obok plaket, medali i rzeźb przedstawiono także obrazy i rysunki⁵⁰.

Sygnalem dostrzeżenia rzeźby jako autonomicznej dziedziny sztuki, a zarazem zauważenia artystów rzeźbiarzy była organizacja wystawy plastyków bydgoskich w 1924 roku w Muzeum Miejskim. Pierwotny tytuł ekspozycji – „wystawa bydgoskich malarzy plastyków” rozszerzono do nazwy „wystawa artystów malarzy i rzeźbiarzy bydgoskich”⁵¹. W oparciu o nieliczne materiały dotyczące wystawy można stwierdzić, że wbrew zapowiedziom na ekspozycji nie prezentowano rzeźby. Planowana przez dyrektora Tadeusza Dobrowolskiego w 1925 roku „wystawa gwiazdkowa” nie została zrealizowana, jednak – co istotne – miała obejmować malarstwo i rzeźbę, dodaną jednak w nawiasie. Podczas przygotowywania kolejnej wystawy muzealnej *Artystów malarzy bydgoskich* (październik 1926) nie pojawiły się informacje świadczące o kontaktach z rzeźbiarzami, a zawężenie prezentacji do malarstwa podkreśla ówczesną dominację tej dziedziny sztuki.

Dla bydgoskiej rzeźby dopiero 1928 rok stał się przełomowy. Przygotowywana wówczas wystawa środowiskowa w fazie organizacji nosiła tytuł *Wiosenna Wystawa obrazów i grafiki artystów Ziemi Nadnoteckiej i Pomorza*, nie uwzględniono więc udziału w niej rzeźbiarzy. Jednak później, organizatorzy zakładając jak najszerszą prezentację środowiska artystycznego, wystosowali zaproszenia do większej grupy twórców, także

rzeźbiarzy, z Bydgoszczy – Piotra Trieblera, Maksymiliana Ossowskiego, Stanisława T. Wachowicza, Teodora Gajewskiego, Bronisława Kłobuckiego, Zygmunta Kowalewskiego i Antoniego Olejnika, a także z Torunia – Wojciecha Durka i Ignacego Zelka⁵². Zachowana korespondencja pozwala stwierdzić, że właściwie dwie osoby przyczyniły się do zmiany koncepcji wystawy – Piotr Chmura polecający Piotra Trieblera i radca Tadeusz Janicki sugerujący wysłanie zaproszeń do rzeźbiarzy⁵³. Zmianie uległ tytuł ekspozycji – *Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, po raz pierwszy wskazujący udział rzeźbiarzy. W katalogu wystawy wymieniono uczestniczących twórców – Kłobuckiego, Olejnika, Trieblera, Wachowicza i Zelka, nie wystawiali – Gajewski, Kowalewski i Durek, jury odrzuciło prace Ossowskiego⁵⁴. W zespole 12 prac rzeźbiarskich pojawiły się portrety – *Portret C. A. Frankego* Kłobuckiego, *Portret p. W. Trieblera* i *Portret Zelka*, studia postaci – *Dziewczynka*, *Chłopiec* i *Akt* Trieblera oraz tematyka sakralna – *Madonna* Olejnika, *Madonna Częstochowska* Wachowicza i *Głowy Chrystusa I – II* Zelka.

Podczas organizacji kolejnego pokazu środowiskowego, zatytułowanego *Wystawa jesienna artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (październik 1929) nie pominięto już rzeźbiarzy, zapraszając do udziału Teodora Gajewskiego, Bronisława Kłobuckiego, Zygmunta Kowalewskiego, Antoniego Olejnika, Piotra Trieblera, Stanisława T. Wachowicza, a z Torunia ponownie – Wojciecha Durka i Ignacego Zelka⁵⁵. Jednak żaden z tych twórców nie uczestniczył w ekspozycji, a swoje prace wystawili jedynie Roman Skręt i Karol Mondral⁵⁶. Były to dość przypadkowe obiekty, bowiem Mondral zaprezentował trzy rzeźby – *Portrety żony* (dwie prace w marmurze i gips), powstałe podczas pobytu w Paryżu, a Skręt „ramy rzeźbione do obrazów”⁵⁷. Podczas trwania *Wystawy jesienniej* powstał Związek Plastyków Pomorskich, którego działalność wpłynęła na rozwój lokalnego środowiska rzeźbiarskiego. W protokole zebrania organizacyjnego znalazł się bowiem zapis: „Członkiem rzeczywistym Związku może być tylko zawodowiec malarz względnie rzeźbiarz, architekt lub grafik”⁵⁸. Zgodnie z tym założeniem zaproszenia skierowano do rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Torunia – Bronisława Kłobuckiego, Piotra Trieblera i Ignacego Zelka. Jednym z pierwszych członków Związku został Roman Skręt, a kolejnym rzeźbiarzem, który powiększył grono – Teodor Gajewski⁵⁹ (il. 15). Jednak większego zainteresowania rzeźbą nie zapowiadała jeszcze wystawa związkowa, zorganizowana w toruńskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, na której prezentowano tylko obrazy i grafiki (grudzień 1929).

Na pierwszej wystawie związkowej w Bydgoszczy (1930) zdecydowanie dominowało malarstwo (57 obrazów), w mniejszym stopniu zaistniała rzeźba (14) i grafika (12). Środowisko rzeźbiarskie reprezentowali twórcy bydgoscy – Teodor Gajewski (5 prac), Piotr Triebler (5), Bronisław Kłobucki (2) i Roman Skręt (2). Tytuły prezentowanych dzieł przybliżają zachowane spisy obiektów, w których nie zamieszczono jednak techniki wykonania⁶⁰. Rzeźbiarze eksponowali: Gajewski – *Fauna*, *Portret p. J.* (wł. prywatna), *Głowę I-II* oraz *Dantego*, Triebler – *Ukrzyżowanego*, *Studium do św. Sebastiana*, *Św. Barbarę*, *Portret p. W. i Maskę*, Kłobucki – *Ks. kanonika Kolpinga* (wł. prywatna) i *Starca*, a Skręt – *Mickiewicza* (rzeźba zastąpiła wcześniej proponowaną *Matkę Boską z Dzieciątkiem*) i rzeźbioną ramę. W obrębie rzeźby dominowały więc portrety (8) i tematyka sakralna (4), a pewne urozmaicenie tematyczne wprowadził *Faun* i obiekt z zakresu snycerstwa. W recenzjach prasowych podkreślano co prawda reprezentację wszystkich dziedzin sztuk plastycznych, w tym rzeźby, jednak nie przedstawiono krytycznej analizy, ograniczając uwagi do stwierdzenia, że: „Wiele wspaniałych rzeźb na obecnej wystawie wskazuje nam na to, że nie potrzebowalibyśmy daleko szukać rzeźbiarzy do pracy w naszych kościołach tak już ładnie malowanych przez naszych pomorskich artystów”⁶¹.

Podobne dysproporcje w odniesieniu do ilości prac reprezentujących różne dziedziny sztuki zaistniały na kolejnej wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1931). W zespole 147 obiektów pojawiła się jedynie grupa pięciu rzeźb Gajewskiego, wymienionych w katalogu ekspozycji⁶². Zróżnicowany tematycznie zestaw tworzyły portrety – *Portret p. Iry* i *Maska*, sceny o wydźwięku alegorycznym (?) – *Rok 1914* i *Żabi Król* oraz *Projekt na pomnik w St. Hilaire le Grand pod Reims ku czci poległych na polach Szampanji oficerów i żołnierzy pierwszej dywizji polskiej*; wszystkie prace zostały wykonane w gipsie, jedynie *Maska* w drewnie⁶³. W protokole zamieszczono także informację, że Skręt wycofał swoje rzeźby; krótko potem wystąpił ze Związku. Skromny udział rzeźby na ekspozycji podkreślił Henryk Kuminek wyróżniając jedną z prac Gajewskiego – „młodego Bydgoszczanina”: „który osiągnął ciekawe wyniki w pełnej wyrazu i mocnej ekspresji rzeźbie p.t. *Rok 1914*”⁶⁴. Eksponowane wówczas prace Gajewskiego zauważył także Marian Turwid piszący o wystawie na łamach pomorskiego „Gryfa”, nadmieniając, że „Rzeźby Teodora Gajewskiego zapowiadają szczery i duży, choć jeszcze niezupełnie skryształizowany talent”, wśród ilustracji zamieszczając jednak rzeźbę *Pomorzanin* Piotra Trieblera⁶⁵.

W czerwcu 1932 roku, po reorganizacji Związku Plastyków Pomorskich i powstaniu grupy reprezentacyjnej, wśród członków Związku, opowiadających się za zmianami byli też rzeźbiarze – Gajewski i Triebler. Na kolejnej wystawie związkowej (1932) udział rzeźbiarzy nadal był niewielki. W zespole 112 zgromadzonych prac dominowało malarstwo (92 obrazy), przed rysunkiem i grafiką (15) oraz rzeźbą (5). Autorami prezentowanych realizacji rzeźbiarskich byli Teodor Gajewski, wystawiający *Mnicha* i *Faunesę* oraz Piotr Triebler, który przedstawił *Proroka*, *Apostoła* i *Główkę*⁶⁶. Na ekspozycji, o czym świadczą relacje prasowe, pojawiły się też rzeźby lub rzeźba Bronisława Kłobuckiego (*Mazurek*). Ks. Bronisław Müller nadmienił: „Na wystawie jednak obok malarzy i rzeźbiarze zabrali swój głos. Triebler i Teodor Gajewski dali kilka, już nie «główek» ale wcale okazałych artystycznie «łbów». Głowy proroka, apostoła i inne – to rzeźby, pełne wyrazu i ekspresji świadczące jednak o pewnego rodzaju kumulacji i przenikaniu się wzajemnym tych dwóch talentów. Natomiast Kłobuckiego *Mazurek* jest i będzie mimo swego wdzięku trójwymiarową transpozycją rysunkowych pomysłów Stryjeńskiej, jak to już przedtem ktoś zauważył”⁶⁷. Turwid dodał: „Rzeźbę reprezentują trzej Bydgoszczanie i reprezentują ją pięknie. O Gajewskim i Trieblerze wiemy, że są na najlepszej drodze rozwoju artystycznego. Niespodziankę zrobił Kłobucki, dając bardzo udatną kompozycję, będącą pewnego rodzaju przetłumaczeniem rysunku Stryjeńskiej na wymowę kształtu”⁶⁸. Józef Dobrostański wymieniając rzeźbiarzy skupił się na realizacjach Trieblera i Gajewskiego. W pracach Trieblera docenił „świetne opanowanie formy i celującą znajomość rzemiosła”, zauważając przy tym, że odmienna stylistycznie głowa filozofa świadczy o poszukiwaniu indywidualnej interpretacji⁶⁹. Spośród rzeźb Gajewskiego wyróżnił *Mnicha*, wyrażającego – jego zdaniem – „specjalne lub podświadome dążenie” twórcy do opanowania form monumentalnych. W „Gryfie” dodał: „Rzeźbiarze pp. Gajewski i Triebler całkowicie dotrzymują kroku malarzom. Dzieła p. Trieblera wykazują świetne opanowanie formy oraz nadzwyczajne wycucie materiału, z którego mglisto wyłaniające się kształty głowy filozofa każą mniemać, że artysta pragnąłby dojść do nowych transpozycji twórczych, zbliżających go do indywidualnego wyrażania się w swej sztuce. W rzeźbie Gajewskiego przedstawiającej mnicha, artysta specjalnie, a może podświadomie pragnie ogarnąć formy monumentalne, gdyż rzeźba ta przypomina raczej fragment jakiegoś pomnika, aniżeli całość samą dla siebie. Cecha ta jest wyrazem pewnego rodzaju ekspansji twórczej i pochlebnie świadczy o rozwoju talentu Gajewskiego, idącego w dość wyraźnie zarysowanym kierunku

twórczości monumentalnej. (...) *Mazurek* (rzeźba) p. Kłobuckiego odznacza się wdziękiem i doskonałością ruchu”⁷⁰.

Niektóre rzeźby twórców bydgoskich, wystawiane do 1932 roku, zostały zamieszczone w *Albumie Plastyków Pomorskich*, wydanym przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, były to: Gajewskiego *Głowa I* i *Głowa II*, Kłobuckiego *Pomnik Powstańca w Łobżenicy* i *Oberek*, Trieblera *Pomorzanin*, *Głowa Apostoła* i *Św. Barbara*⁷¹. Pracą wcześniejszą, prawdopodobnie z okresu ekspresjonistycznego, jest reprodukowana płaskorzeźba Stefana Szmaja *Kompozycja*, który jednak nie eksponował rzeźb podczas pobytu w Bydgoszczy. We wstępie do albumu Turwid, próbując usytuować formalnie rzeźby bydgoskich twórców, napisał: „Na drogach pomiędzy założeniami impresjonistycznymi a monumentalną stylizacją znajdziemy rzeźby Piotra Trieblera i Teodora Gajewskiego”⁷².

Dalsza działalność wystawiennicza bydgoskich rzeźbiarzy związana jest z Grupą Plastyków Pomorskich, do której należeli Triebler, Gajewski i Kłobucki. W pierwszej wystawie Grupy, odbywającej się w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1933), uczestniczyli wymienieni rzeźbiarze, wystawiając prace znane już z bydgoskich wystaw, a które obrazowo ocenił Jan Mroziński pisząc o Gajewskim „stylizującym energicznie *Faunicę*, a bardziej łagodnie *Główkę*” i Trieblerze, który „z siłą buduje dwie głowy apostołów, nacechowane męskością i wyrazem. Jego *Pomorzanin* modelowany jest z energią i pełnym wycuciem charakteru” oraz o Kłobuckim wystawiającym „grupę *Taniec*”⁷³. Witold Dalbor dodał: „Wystawę dopełnia rzeźba pozwalająca stwierdzić, że sztuka pomorska utrzymuje się pod tym względem na poziomie. Wszyscy trzej wystawiający rzeźbiarze – Gajewski, Kłobucki i Triebler posiadają dobre przygotowanie techniczne oraz dużo rozmachu. Jak dotąd tkwią oni w zagadnieniach rzeźby dekoracyjnej, jakkolwiek wysiłki wydostania się na pole zagadnień rzeźbiarskich są widoczne. Bronisław Kłobucki przedstawił wdzięczną grupę *Taniec*, modelowaną z fantazją i wprawą. Teodor Gajewski wystawił dekoracyjny, miły utwór *Żabi król* oraz *Głowę* utrzymaną w zwięzłej, o gładkich płaszczyznach formie. Piotr Triebler dąży do zdecydowanej, wyrazowej formy plastycznej. Jego *Głowy Apostołów* mają dużo wyrazu i monumentalne ujęcie”⁷⁴.

Największą reprezentację prac rzeźbiarskich zgromadziła *Wystawa obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich* (1933) – czternaście rzeźb i plakiet zaprezentowali Gajewski, Kłobucki i Triebler. Podobnie, jak na wcześniejszych pokazach środowiskowych dominowało malarstwo; w zespole 119 obiektów mieściły się

64 obrazy⁷⁵. Największa różnorodność cechowała zespół prac Gajewskiego, prezentującego trzy wizerunki: *Portret p. H. U.*, *Portret p. C. W.*, *Portret zapasnika A. Sasorskiego* (wszystkie w gipsie), *Chłopczyka z motylem* (gips) oraz plakiety: *Rok 1918*, *Zaloty* i *Portret* (brąz). Trzy nieznane realizacje Kłobuckiego ujęte zostały określeniem *Szkice portretowe* (gips). Triebler wystawił *Portret p. J. W.* (gips) oraz trzy plakiety *Madonna z Dzieciątkiem* (brąz). Henryk Kuminek ogólnie, ale entuzjastycznie ocenił rzeźbiarzy: „Rzeźba jest najsilniejszą pozycją wystawy. P. Triebler (*Portret p. J. W.*) i T. Gajewski (główki kobiece) mogą liczyć na sukcesy wszędzie. To są talenty dużej miary i ich możliwości są naprawdę zdumiewające. Liczbę rzeźbiarzy dopełnia Bronisław Kłobucki”⁷⁶. Podczas trwania ekspozycji na łamach „Dziennika Bydgoskiego” zamieszczono kilka reprodukcji dzieł, w tym pracę Gajewskiego z komentarzem: „Dzieło rzeźbiarza bydgoskiego Teodora Gajewskiego: *Portret p. H. U.*, należy do najcenniejszych prac na obecnej wystawie Grupy Plastyków Pomorskich w bydgoskim Muzeum Miejskim”⁷⁷ oraz *Portret P. W.* – „pełną wyrazu i siły głowę świętego rzeźbiarza Piotra Trieblera”⁷⁸.

Jeszcze więcej realizacji rzeźbiarskich, podobnie różnorodnych w zakresie tematyki i techniki, pojawiło się na kolejnej wystawie Grupy (1934). W zespole 138 obiektów znalazły się 24 realizacje rzeźbiarskie, w tym plakiety. Stałe już, trójosobowe grono rzeźbiarzy, powiększyła obecność Piotra Janickiego, uczestniczącego w ekspozycji w roli gościa. Katalog oraz karty zgłoszenia twórców pozwalają na pełne odtworzenie zgłoszonego i eksponowanego zespołu rzeźb⁷⁹. Gajewski zaprezentował aż 16 prac: dwa *Studia portretowe* (gips), trzy plakiety portretowe (brąz) oraz zespół dziesięciu obiektów (drewno), ujętych wspólnym tytułem *Kompozycje*. W ilustrowanym katalogu zamieszczono reprodukcję jednego ze studiów – jest to popiersiowy wizerunek mężczyzny przypominający portret samego artysty. Kłobucki przedstawił realizacje: *Marszałek Piłsudski* (drewno lipowe, 20 x 35 cm, wł. Dyrekcji Ogrodów Miejskich), *Portret ks. M.* (gips, 25 cm, wł. prywatna) i *Krucyfiks* (drewno – dąb i lipa, 100 cm, wł. prywatna). Na zgłoszeniu artysty znajduje się jeszcze jedna praca – *Popiersie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Ignacego Mościckiego* (gips, 135 cm). Triebler wystawił pięć prac: *Stefan Batory* (gips), *Smok* (brąz), *Kamieniarz* (gips), *Portret ojca* (gips) i *Chrystus* (brąz). Na zgłoszeniu Trieblera widnieje jeszcze jedna praca – *Maska* (gips). Piotr Janicki, który zwrócił się z prośbą do Grupy Plastyków Pomorskich o udzielenie zgody na uczestniczenie w wystawie, zaprezentował kompozycję *Grajek* (gips)⁸⁰.

Nieznany recenzent „Orędownika” właśnie od rzeźby rozpoczął rozważania o wystawie, oceniając: „Główną uwagę skupiają na sobie rzeźby dwu doskonałych rzeźbiarzy bydgoskich: Teodora Gajewskiego i Piotra Trieblera. Obaj ci artyści, mimo iż stale przebywają tylko w naszym mieście i nie mają poważniejszej okazji do zetknięcia się z twórczością wielkiego świata sztuki, robią wielkie postępy. Talenty ich tężeją i wypowiadają się co rok z głębszą pełnią wyrazu artystycznego. Gdy się patrzy na dzieła, wychodzące spod ich ręki, gdy się przy tym wie, w jak mało sprzyjających rozwoju talentów warunkach, po prostu narzuca się przekonanie, że kieruje nimi instynkt i intuicja prawdziwych, rasowych twórców. Teodor Gajewski dał na wystawę mocne, z pasją rzeźbiarską modelowane studia portretowe w gipsie i kilka subtelnych plakiety w bronzie i drzewie. Triebler – z rozmachem portretowym potraktowanego kamieniarza, dobry profil Batorego i parę brązowych drobiazgów, istotnie artystycznych. Oprócz tamtych dwóch rzeźbiarzy mamy w dziale rzeźby jeszcze kilka prac, a wśród nich wcale dobre studjum *Grajek*, wykonane przez młodego, obiecującego artystę Piotra Janickiego oraz roboty snycerskie Bronisława Kłobuckiego”⁸¹. O nieznanym rzeźbiarzu Janickim już nie usłyszymy, dwa lata później, przy okazji otwarcia I *Salonu Bydgoskiego*, recenzent napisał: „Gdyby było inaczej [sytuacja materialna młodych artystów] – czyżby tak obojętnie rok temu pozwolono zginąć w nędzy niezwykle utalentowanemu rzeźbiarzowi Piotrowi Janickiemu! Jedyna kompozycja, jaką młodociany artysta zdołał po sobie pozostawić, kompozycja kapitalna, to zakute w kamień bardzo ciężkie oskarżenie, które oby było ostatnie”⁸². Kuminek ocenił: „Zaznaczyć musimy, że na czoło obecnej wystawy wybijają się – jak zwykle – dzieła rzeźbiarzy Teodora Gajewskiego i Piotra Trieblera”⁸³. Prezentację rzeźby w recenzji skoncentrował na dziełach Gajewskiego i Trieblera, akcentując: „Talenty bydgoskich rzeźbiarzy są przekonujące i dostatecznie uznane. Czynniki powołane powinny pomyśleć o tym, aby stworzyć odpowiednie warunki do ich rozwoju. W każdym razie Teodor Gajewski i Piotr Triebler tworzą rzeczy dużej miary. Studja portretowe Gajewskiego, jego drobne kompozycje i plakiety – są ciekawymi dowodami jego pracy i postępów. Pełen rozmachu *Kamieniarz* Trieblera jest ośrodkiem zainteresowania zwiedzających wystawę”⁸⁴. Rzeźba znalazła uznanie w oczach kolejnego recenzenta: „Gajewski Teodor znany z wielkiej kultury rzeźbiarskiej – wystawił miniaturowe kompozycje płaskorzeźb w drzewie – jak też subtelne portrety odlane w bronzie. Plakiety jego to prawdziwe cacka. (...) Triebler Piotr – rzeźbiarz wielkiej miary – podobnie jak Gajewski. Wyraża się też w różnego rodzaju pracach. W postaciach ujętych w wielkich płaszczyznach, o formach zwartych, przedstawia świetnie charakter

osób (*Kamieniarz, Stefan Batory, czy też Portret ojca*). Lubi też i drobne figurki lepiące w wosku, a odlewane w brązie (*Smok, Adam i Ewa*)⁸⁵. Recenzent zadaje pytanie – „Kłobucki Bronisław – jakkolwiek figuruje w katalogu, prac jednak nie wystawiał. Dlaczego?”. Podczas trwania ekspozycji w lokalnej prasie kilkakrotnie zamieszczano reprodukcje dzieł z wystawy, m.in.: *Rzeźbiarza Piotra Trieblera* i *Studium głowy* Teodora Gajewskiego⁸⁶. W 1934 roku Gajewski zaprezentował także dwie realizacje rzeźbiarskie na muzealnej wystawie tematycznej *Żołnierz w sztuce. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy*; były to prace *Głowa żołnierza* (gips) i *Rok 1918* (brąz), obie stanowiące własność autora⁸⁷.

Do Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich należał tylko jeden rzeźbiarz – Piotr Triebler. Był też jedynym reprezentantem środowiska rzeźbiarskiego na wystawie Związku (1936), obejmującej 131 obiektów. Triebler wystawił trzy prace: *Portret p. F., Rybak* i *Nędza* (wszystkie w gipsie)⁸⁸. Teodor Brandowski ocenił: „Nadzwyczajne uznanie znalazł w oczach znawców *Piłsudski*, plakieta brązowa. Realistyczne mocno zacięcie ma jego rzeźba *Nędza*. Poczucie bryły w tym eksponacie świetne. Nie mniej doskonały w kompozycji portret p. F.”⁸⁹. Triebler uczestniczył ponadto w wystawie *Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu w hołdzie. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy* (1935), wystawiając dwie plakiety z popiersiem Marszałka Józefa Piłsudskiego w gipsie i brązie⁹⁰.

Teodor Gajewski, dotychczas uczestniczący w ekspozycjach wspólnie z Trieblerem, w 1936 roku wstąpił do nowopowstałej Grupy Plastyków Bydgoskich, z którą wystawiał na jedynym pokazie Grupy (1936). We wstępie do katalogu Kuminek o reprezentancie bydgoskiej rzeźby napisał: „samorodny talent rzeźbiarski dużej miary. Rozmach i ekspresja. W sposobniejszych warunkach mógłby tworzyć dzieła monumentalne”⁹¹. Na ekspozycji, mającej charakter autorskich pokazów, Gajewski zaprezentował kilkanaście realizacji w rzeźbie pełnej i płaskorzeźbie, wykonanych w różnorodnych materiałach⁹². Były to rzeźby pełnoplastyczne w gipsie: *Pieta, Portret p. Z. N., Portret art. mal. Kidonia, Główka dziecka* i *Judasz* (rzeźbie towarzyszył *Szkic do Judasza*, wykonany piórkiem), rzeźbę w drewnie reprezentowała *Główka – Kompozycja*, a płaskorzeźby: *Judasz* (drewno) i *Amorek* (marmur). *Plakiety portretowe* (w nieokreślonej ilości), wykonane w brązie, uzupełniała plakieta w drewnie – *Kompozycja*. Kuminek ponownie docenił rzeźbiarza: „Teodor Gajewski imponuje nie tylko prawdziwym talentem, ale i pracowitością i rozmachem. Jego pełen ekspresji

Judasz jest jedną z najlepszych rzeźb, na jakie polska sztuka współczesna się zdobyła. *Pieta*, silne portrety, płaskorzeźby są dziełem wielkiej indywidualności twórczej, której nie wolno pozwolić na zmarnowanie się. Poprostu jest obowiązkiem społeczeństwa i samorządu, aby temu Bydgoszczaninowi dać odpowiednie możliwości rozwoju talentu. Krzyż na Szwederowie, który jest na wystawie, i inne próby świadczą, że Teodor Gajewski i w rzeźbie monumentalnej ma dużo do powiedzenia. Trzeba jednak pamiętać, że samorodny talent, choćby największy, nie może być pozostawiony bez opieki i pomocy materialnej. I dlatego Bydgoszczy nie wolno zapomnieć o artyście, mającym tak świetne zadatki⁹³.

Rzeźby bydgoskich twórców włączone zostały do *Wystawy sztuki religijnej w związku z XVI Zjazdem Katolickim* (1936) w Gimnazjum im. Mikołaja Kopernika. Zaprezentowano prace Teodora Gajewskiego, Bronisława Kłobuckiego i „krzyże młodego samouka Bernarda Dobosza”⁹⁴. Rzeźby Gajewskiego i Kłobuckiego prezentowane były także na niemal równocześnie zorganizowanej wystawie Cechu Rzeźbiarzy.

Podczas Zjazdu Katolickiego bydgoski Cech Rzeźbiarzy w salach domu Izby Rzemieślniczej przy ul. Jagiellońskiej 10, urządził pokaz mistrzowskich prac rzeźbiarskich (27 czerwca – 19 lipca 1936). W pierwszej zapowiedzi określono charakter wystawy: „przedmiotów kultu religijnego i artystycznych rzeźb potrzebnych do urządzenia kościołów (kazalnice, stalle, ramy, ołtarze itp.)⁹⁵. W kolejnej podano, że będzie to pierwszy pokaz prac Cechu, przy czym pojawiła się informacja o rozszerzeniu koncepcji wystawy, obejmującej prace: „tak kościelne, jak i wszelkie inne, w różnych materiałach i kierunkach”⁹⁶. Podczas otwarcia przemawiał zastępca prezesa Izby Rzemieślniczej Mrugalski. Na uroczystości obecny był dr Witold Bełza, dyrektor Miejskiego Wydziału Kultury i Sztuki⁹⁷.

Na wystawie zaprezentowane zostały przede wszystkim rzeźby o tematyce sakralnej, a uczestników i zakres ekspozycji najpełniej przybliżyła recenzja Mariana Faczyńskiego. „Bez większego rozgłosu przeszła ciekawa wystawa, zorganizowana przez miejscowy Cech Rzeźbiarzy – a szkoda, bo prace, jakie tam oglądać było można – warte były zwiedzenia. Może trwała zbyt krótko – bo zaledwie jeden tydzień – może nie tak zareklamowana, jak np. wystawa *Mebel i Wnętrze* – może nie tak dostosowana do charakteru dnia – jak Wystawa Religijna w Gimnazjum Kopernika w dniu XVI Zjazdu Katolickiego w Bydgoszczy – jednakże była na wysokim poziomie, a rzeźbiarze nasi liczyli na doborową publiczność i ta nie zawiodła. Wystawa mieściła się w salach Izby

Rzemieślniczej przy ul. Jagiellońskiej na I. piętrze. Całość robiła bardzo dodatnie wrażenie. Ekspozyty dobrze rozmieszczone, a mnogość ich i różnorodność była duża”⁹⁸. Roman Skręt, wówczas pełniący obowiązki starszego cechu „znany w Bydgoszczy jako twórca wnętrza kościoła Klarysek, wystawił sporo prac jak np. rami renesansowe i barokowe, *Ostatnią Wieczerzę*, piękne cięte płaskorzeźby *św. Andrzeja i św. Franciszka*, figury *Matki Boskiej i św. Krzysztofa*, *Chrystusa na krzyżu* o wielkim wyrazie, a też i portret oficera p. B. z 16 p. ul.”⁹⁹. Kolejny z twórców – Bronisław Kłobucki wystawił „stacje *Drogi Krzyżowej*, wykute w kamieniu, przeznaczone do kościoła w Fordonie, płaskorzeźby polichromowane *Matki Boskiej Nieustającej Pomocy*, portret Marszałka i Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej. Kazimierz Lipiński, nie mniej znany twórca subtelnych płaskorzeźb, wykonanych w marmurze o pięknym rysunku, jak *Adam i Ewa*, bardzo oryginalnie ujęte, *Madonna*, *Pieta*, *Głowa Chrystusa* i figura *św. Antoniego*, wykonana w drzewie w bardzo harmonijnej całości. Teodor Gajewski – dał znane już prace z poprzedniej wystawy w Muzeum Miejskim – jak głowę żołnierza, portret p. J. J. i głowę dziecka”¹⁰⁰. W dalszej części recenzji Faczyński omówił realizacje rzeźbiarzy specjalizujących się w pracach w drewnie. „Wyżej wymienionym mistrzom dłuta nie ustępuje Stanisław Duda – jego *Chrystus na krzyżu* i *Madonna* wykonana w drzewie, odznaczają się dobrym rysunkiem anatomicznym i pięknym cięciem. Do prac tych rzeźbiarskich należy dodać doskonały akt męski wykonany w drzewie Stanisława Wachowicza”. W zakończeniu Faczyński ocenił aktualną sytuację rzeźbiarzy: „Jeżeli podziwiamy, że w dzisiejszych kryzysowych czasach, cech rzeźbiarzy zdobył się na tak imponującą wystawę, to tylko świadczy o wielkim samozaparciu się ich twórców, bo więcej niż inne fuchy przechodzą oni ciężki kryzys, a dolę ich porównać można z dolą głodujących artystów malarzy. Robią zatem co mogą by przetrwać, czego najlepszym dowodem są ich prace z dziedziny mebli rzeźbionych”¹⁰¹. Z cytowanej wcześniej wzmianki wiadomo, że w wystawie uczestniczyli także Buda i Grajert, którzy podobnie jak Gajewski i Skręt zaprezentowali realizacje nie związane z wystrojem wnętrz kościelnych¹⁰². Jej autor dodał ponadto: „Żałować należy, że Cechu Rzeźbiarzy nie zaproszono na wystawę sztuki religijnej, mieszczącej się w innej sali – bardziej reprezentacyjnej. Rzemiosło bydgoskie chyba nie ustępuje artystom...”. Recenzent oceniając wystawione prace napisał: „Podziw znawców wzbudziły w tym dziale liczne prace Romana Skręta, szczególnie rzeźba przedstawiająca *Ostatnią Wieczerzę*. Rzeźby w kamieniu Bronisława Kłobuckiego przynoszą zaszczyt utalentowanemu twórcy. Na wystawie Kłobuckiego znajdują się m.in. stacje *Drogi Krzyżowej* zamówione do kościoła

w Fordonie. Subtelnością i artyzmem niecodziennym odznaczają się prace w marmurze Kazimierza Lipińskiego”¹⁰³.

Na wystawie zbiorowej *Plastycy bydgoscy*, zorganizowanej w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (1936) wystawiał tylko jeden rzeźbiarz – Gajewski, który zaprezentował sześć prac: *Żołnierz*, *Portret p. S.*, *Głowa kobieta*, *Żabi król* (wszystkie w gipsie), *Judasz* (drewno) i plakieta portretowa (brąz)¹⁰⁴. Przedstawiając jego twórczość Kuminek w katalogu napisał: „talent rzeźbiarski dużej miary. Odznacza się rozmachem i twórczą ekspresją. Ma w dorobku cały szereg dzieł monumentalnych, jest laureatem konkursu na pomnik poległych żołnierzy polskich we Francji”¹⁰⁵. Teodor Gajewski był jednym z założycieli nowego związku – Związku Zawodowego Plastyków *Bydgoszcz*, powstałego w 1937 roku. Skromne materiały związane z wystawą Związku, zorganizowaną w Inowrocławiu (1938), nie pozwalają jednak stwierdzić czy artysta w niej uczestniczył¹⁰⁶.

Do udziału w I *Salonie Bydgoskim* (1936) zaproszono trzech rzeźbiarzy – Gajewskiego, Kłobuckiego i Trieblera, którzy wyrazili zainteresowanie wystawieniem swych prac; jednak Triebler nie uczestniczył w tej ekspozycji. W zespole 58 obiektów były tylko cztery rzeźby, Gajewski wystawił *Głowę Chrystusa Ukrzyżowanego* (gips), a Kłobucki dwa popiersia portretowe – *Marszałek Śmigły-Rydz* (50 cm) i *Portret ks. dziekana G.* (gips, 50 cm, wł. prywatna) oraz pracę *Chopin* (drewno, wł. prywatna)¹⁰⁷. Już w pierwszej informacji prasowej Henryk Kuminek nadmienił: „Wspaniałą głowę Chrystusa Ukrzyżowanego wystawił Teodor Gajewski”¹⁰⁸, następnie uzupełniając: „W dziale rzeźby *Głowa Chrystusa* jest wielkim triumfem Teodora Gajewskiego, który nareszcie znalazł możliwość pełnego wypowiedzenia się w twórczości monumentalnej”¹⁰⁹. Gajewski za *Głowę Chrystusa* otrzymał zaszczytne wyróżnienie (nagrody zgodnie z koncepcją przeznaczono dla młodszych twórców).

W II *Salonie Bydgoskim* (1937) uczestniczyła grupa znanych już rzeźbiarzy. Podobnie, jak w pierwszej edycji – dominowało malarstwo, w zespole 93 prac było tylko osiem realizacji z zakresu rzeźby¹¹⁰. Teodor Gajewski zaprezentował *Kompozycję religijną – tryptyk* (drewno), plakiety *Józef Piłsudski* (brąz) oraz portrety: *Portret p. M. H.*, *Portret Horsta Matthesa* i *Portret Heinza Matthesa* (wszystkie w gipsie). Bronisław Kłobucki – *Krucyfiks* (drewno) i plakiety *Portret prezydenta Barciszewskiego* (gips). Piotr Triebler przedstawił jedną realizację – *Mój robotnik* (gips). W zwięzłej recenzji oceniono jedynie zespół prac Gajewskiego: „Tryptyk rzeźbiony w drewnie i polichromowany – to dzieło Teodora Gajewskiego. Widać w tym dużo inwencji.

Naprzeciwko wisi bardzo dobra plakieta brązowa, również Gajewskiego. Pełne wyrazu i finezji są trzy wystawione przez Gajewskiego rzeźby”¹¹¹. Henryk Kuminek ocenił: „Wybitnymi rzeźbiarzami są zarówno Piotr Triebler jak Teodor Gajewski, którzy mają jednak już w swym dorobku lepsze dzieła niż wystawione obecnie. Rzeźbi też Bronisław Kłobucki”¹¹². Podczas trwania ekspozycji w lokalnej prasie zamieszczono kilka reprodukcji wystawianych dzieł, m.in. *Głowę chłopca* (brąz) Gajewskiego¹¹³. W dziedzinie rzeźby I nagrodę otrzymał Gajewski za *Tryptyk*.

Trzecia edycja *Salonu* (1938) zgromadziła ponad 80 obiektów, w tym tylko cztery rzeźby autorstwa Gajewskiego i Trieblera¹¹⁴. Pierwszy z twórców wystawił plakiętę (tematyka nieznana), a Triebler *Sportsmenkę*, *Portret P. J.* i *Kowala* (model rzeźby architektonicznej wykonanej w kamieniu). Kuminek ponownie ocenił środowisko rzeźbiarskie: „Nie ma w *Salonie Bydgoskim* dzieł przykuwających uwagę, wybitnych – z wyjątkiem rzeźb Piotra Trieblera. Ten utalentowany, poważnie swą sztukę traktujący artysta – po dłuższej przerwie – pokazał prace dojrzałe, pełne ekspresji i rozmachu, doskonale w formie i tchnące prawdą artystyczną. Jego portret kobiety (gips), to chyba najwybitniejsze dzieło plastyczne jakie Bydgoszcz wydała. Bydgoszcz miałaby w rzeźbie pozycję wyjątkowo mocną gdyby nie fakt, że drugi utalentowany rzeźbiarz Teodor Gajewski zrezygnował z pracy artystycznej. Jego jedyna plakieta nie ratuje sytuacji”¹¹⁵. Andrzej Kłyszynski dopowiedział: „Piotr Triebler wystawia trzy rzeźby (gips). *Sportsmenka* (zdaje się Walasiewiczówna) jest rzeźbą bardzo dobrą i może każdego zainteresować. (...) Teodor Gajewski wystawia piękny portret (plakieta w brązie)”¹¹⁶. Laureatem nagrody Miasta Bydgoszczy został Triebler, uhonorowany za zespół wystawionych rzeźb¹¹⁷.

3. Rzeźba kameralna – twórcy i dzieła

Syntetyczny przegląd udziału prac rzeźbiarskich autorstwa bydgoskich twórców na ekspozycjach organizowanych w Bydgoszczy i poza miastem utwierdza w przekonaniu, że niewielkie środowisko tworzyło zaledwie kilku, systematycznie wystawiających rzeźbiarzy. Należy jednak uwzględnić, że udostępniane na ekspozycjach obiekty stanowiły wynik wyborów dokonywanych przez samych twórców. Niewątpliwie znaczna część prezentowanych prac powstawała z pobudek czysto artystycznych, nie związanych z aktualnie wykonywanymi zleceniami, często z zamiarem przedstawienia swojej twórczości publiczności, czy też z potrzeby konfrontacji własnych dokonań z innymi twórcami. Niektóre obiekty stanowiły odzwierciedlenie aktualnie

wykonywanych realizacji na zlecenie osób prywatnych (np. rzeźby portretowe), towarzystw i instytucji (pomniki), czy też parafii (rzeźby sakralne). Niewielki ilościowo zespół wystawionych w międzywojniu prac nie odzwierciedla całokształtu twórczości rzeźbiarzy, nie przybliży także kształtowania się rozwoju i procesu twórczego. Ujawnia jednak grupę obiektów ważnych dla samych twórców, a uzupełniony o pozostałe realizacje (zachowane oraz znane z materiałów archiwalnych) pozwala na stworzenie wiarygodnego obrazu bydgoskiej rzeźby dwudziestolecia międzywojennego. Recenzenci wystaw, współcześni tworzącym w międzywojniu artystom, zgodnie orzekli, że w środowisku rzeźbiarskim wybitnie wyróżniała się twórczość Piotra Trieblera i Teodora Gajewskiego, dostrzegali także obecność Bronisława Kłobuckiego.

Jednak przed przedstawieniem twórczości absolwentów PSPA należy wspomnieć ich profesora – Feliksa Giecewicza, którego jedyna, wymieniona już wystawa w Bydgoszczy odbyła się w 1924 roku, a brak przekazów o niej uniemożliwia pełną analizę twórczości podczas pobytu w mieście. Giecewicz swoje pierwsze prace wykonywał głównie w glinie i terakocie, od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku wystawiając w warszawskiej Zachęcie. Z wystaw znane są jego wczesne rzeźby portretowe, m.in.: *Typ z minionych czasów* (głowa mężczyzny), *Mateczka*, *Głowa chłopca* (1892), *Głowa druciarza* i *Głowa wieśniaczki* (1899). W 1894 roku artysta na wystawie sztuki polskiej we Lwowie zaprezentował *Popiersie chłopca z papierosem*. Rajmund Kuczma, prawdopodobnie na podstawie przekazów ustnych, wymienił „zaginione” rzeźby kameralne autorstwa Giecewicza: *Chłopiec*, *Odlewnik*, *Głowa starca*, *Kompozycja*, *Taniec*, *Handlarze*, *Wieśniaczka* i *Bydgoszczanka*¹¹⁸. W marcu 1923 roku Magistrat m. Bydgoszczy planował zakupienie u artysty *biustu Mikołaja Kopernika* przeznaczonego do Gimnazjum Matematyczno-Przyrodniczego, jednak nie wiadomo czy rzeźba ta została wykonana. Wydaje się, że Giecewicz podczas pobytu w Bydgoszczy pochłonięty był głównie pracami nad pomnikami i figurami oraz rzeźbą architektoniczną, które przedstawione zostaną w dalszej części rozdziału.

Pochodzący ze Śląska Piotr Triebler był kilka lat starszy od Teodora Gajewskiego, uzyskał także wszechstronniejsze wykształcenie artystyczne i miał możliwość odbycia kilku podróży zagranicznych¹¹⁹. Za początek edukacji artystycznej należy przyjąć lata 1914-1917, kiedy uczył się rzeźby w warsztacie Wiktora Joachimskiego w Zabrze, zakończone egzaminem czeladniczym. Krótco potem został powołany do wojska niemieckiego; do listopada 1918 roku walczył jako saper na froncie zachodnim. W 1920 roku Triebler wyjechał z Ligoty do Poznania, a następnie do Bydgoszczy, gdzie osiedlił

się na stałe. Podjął naukę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego (1920-1923), pod kierunkiem Jana Wysockiego i Feliksa Giecewicza; szkołę ukończył z bardzo dobrymi wynikami. Po likwidacji PSPA znalazł się w gronie profesorów i uczniów, którzy przenieśli się do Poznania, tam kontynuował kształcenie w Państwowej Szkole Sztuki Zdobniczej i Przemysłu Artystycznego (1923-1925). Uzyskał absolutorium z działy rzeźby i brązownictwa, otrzymując bardzo dobre oceny w zakresie kompozycji ornamentu, kompozycji w materiale, studium z natury, studium aktu i nauce o materiałach¹²⁰. Za „prace zawodowe w warsztatach rzeźby, brązownictwa, trybowania, złotnictwa, cyzylerstwa i sztukaterii” otrzymał także ocenę bardzo dobrą. Po ukończeniu poznańskiej szkoły odbył podróże artystyczne do Monachium i Drezna. W 1926 roku Triebler przeniósł się z Poznania do Bydgoszczy, aktywnie uczestnicząc w działalności bydgoskich związków i ugrupowań artystycznych. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (1935), Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1935), współorganizatorem Wyższych Kursów Artystycznych (1933), współpracował także z Radą Artystyczno-Kulturalną. W 1934 roku wchodził w skład Zarządu Cechu Rzeźbiarzy, będąc wówczas podstarszym. Prawdopodobnie w 1931 roku Triebler i Teodor Gajewski założyli Zakład artystyczno-rzeźbiarski w Bydgoszczy, początkowo mieszczący się przy ulicy Królowej Jadwigi 13, a w 1934 roku przeniesiony na ulicę Dworcową 94, określanej jako „jedynej tego typu zakład w Poznańskim i na Pomorzu”. W latach 1928-1938 artysta uczestniczył niemal we wszystkich wystawach organizowanych w Bydgoszczy, a także w ekspozycjach środowiskowych prezentowanych w innych ośrodkach.

Wczesny etap twórczości Trieblera, związany jeszcze z latami nauki w bydgoskiej Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego (1920-1923), a następnie poznańskiej Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego (1923-1926) przybliży zespół obiektów, które wskazują na stopniową krystalizację specjalizacji w obrębie techniki rzeźbiarskiej, a później także zainteresowań tematycznych i poszukiwań formalnych. *Studium aktu kobiecego* (ze wzniesionymi rękoma) i *Studium aktu męskiego* to zapewne jedne z najwcześniejszych prac, zrealizowanych w rzeźbie pełnej (gips), powstałych jeszcze w bydgoskiej PSPA¹²¹. Studia, prawdopodobnie niewielkich rozmiarów, mogłyby stanowić ćwiczenia z modelu ukazujące sylwetkę w ruchu (akt kobiecy) i spoczynku (akt męski). Podczas gdy akt kobiecy jest studium postaci w ruchu i związku bryły z przestrzenią, na co wskazuje szkicowy modelunek sylwetki, to

przedstawiona w kontrapoście figura mężczyzny stanowi analizę bryły i układu ciała, budowy anatomicznej, a także fizjonomii. Dojrzałą realizacją jest wypukłorzeźba *Wojownika walczącego ze smokiem* (gips), o rozbudowanej kompozycji i narracji, w której podjęty został problem zróżnicowania wysokości reliefu i ekspresji sceny¹²². Znakomite ukazanie dynamiki, modelunku napiętych mięśni oraz subtelna stylizacja motywów ze zróżnicowaną fakturą pozwalają na powiązanie tej pracy z końcowym etapem nauki w poznańskiej szkole artystycznej (1926?).

Zespół drobnej plastyki reliefowej z czasu nauki Trieblera w bydgoskiej i poznańskiej szkole tworzą jednostronne medale i plakiety o zróżnicowanej tematyce, podyktowanej zapewne zakresem realizowanego programu. Część z tych prac zachowana jest w zbiorach bydgoskiego Muzeum Okręgowego, inne znane są tylko z wystawowych spisów¹²³. Dwie plakiety z wizerunkami Beethovena (1924, brąz) i Bolesława Chrobrego (1925, gips), wykonywane niewątpliwie według określonych wzorców ikonograficznych, zdradzają odmienne podejście młodego artysty do tematyki portretowej¹²⁴. Naturalistyczne popiersie kompozytora, w swobodnym ujęciu, miękko stapiające się z tłem, kontrastuje z profilowym, majestatycznym przedstawieniem władcy, gdzie dekoracyjną stylizację wyznacza linearny modelunek sfalowanych włosów i zarostu oraz wyraźny rysunek korony. Analogiczny sposób opracowania cechuje kwadratową w kształcie plakietę *Święty Marcin* (ok. 1925, gips) (il. 16), o rozbudowanej warstwie narracyjnej¹²⁵. Tematykę szkolnych plakiety Trieblera wzbogacają wizerunki zwierząt, spośród których zachowały się dwie prace z przedstawieniem krów (cyna, gips, 1925), obie w kształcie „leżącego” prostokąta, z sylwetkami zwierząt wypełniającymi całe pole obrazowe, ukazanymi w odmiennych ujęciach¹²⁶. Naturalistyczna forma i zróżnicowanie fakturalne pozwalają przypuszczać, że realizacje poprzedzone zostały studiami rysunkowymi z natury, a potwierdzeniem są liczne rysunki w szkicownikach artysty. Tematykę animalistyczną tego czasu wzbogaca nieznana *Głowa tygrysa* (1925, terrakota)¹²⁷.

Zapowiedzą częstych w późniejszej twórczości Trieblera plakiety z wizerunkiem Matki Boskiej jest nieznana plakietka *Madonny* (1925, brąz)¹²⁸. Rzadką w dorobku rzeźbiarza tematykę mitologiczną sygnalizuje *Eros i Psyche* (1925, brąz), a rodzajową *Macierzyństwo* (1925, brąz)¹²⁹. Jedną z ciekawszych, wczesnych realizacji artysty jest plakietka *Akt męski* (1925, gips) (il. 17), znana z fotografii, a stanowiąca werystyczny wizerunek starego mężczyzny, siedzącego z wyciągniętymi do przodu nogami¹³⁰. Studium z modela stało się okazją do poruszającego przedstawienia wychudzonego ciała

z wyraźnie zarysowanymi kośćmi i obwisłymi fałdami. Jednak twórca poświęca uwagę także fizjonomii modela, utrwalając stan psychiczny i rysujący się na obliczu smutek. Umiejętność uchwycenia podobieństwa i określonych emocji portretowanych osób będzie charakterystyczna dla dojrzałej twórczości rzeźbiarza.

Po tak różnorodnych realizacjach, podyktowanym programem, ale ujawniających indywidualną inwencję i umiejętności twórcy, pewnym zaskoczeniem są prace powstające w drugiej połowie lat dwudziestych – kobiece, całopostaciowe akty i głowy, znane tylko z fotografii. Charakteryzują się realistycznym, ale równocześnie idealizowanym ujęciem modelek, przedstawionych w wystudiowanej pozie oraz subtelnym, miękkim modelunkiem ciała czy też głowy. Bryły postaci tworzą gładko opracowane płaszczyzny, wyznaczone miękkimi, łagodnymi liniami. *Akt siedzącej kobiety* (1927, gips) (il. 18, 19) to niewielka figura młodej kobiety (wys. ok. 50 cm), siedzącej na wysokim postumencie o wklęsłych liniach, podkreślających układ ciała¹³¹. Tylko pochylona głowa modelki, swobodnie opuszczone wzdłuż ciała ręce i wsparte na palcach stopy zakłócają silny frontalizm i symetryczność ujęcia. W analogicznej konwencji stylistycznej mieści się naturalnej wysokości *Akt stojącej kobiety* (1928?, gips) (il. 20), ukazujący sylwetkę dziewczyny w kontrapoście, z opuszczoną głową i dłońmi spoczywającymi na piersiach¹³². Różnice dotyczą jedynie sposobu opracowania powierzchni – gładkie płaszczyzny zastąpiła drobna, nierówna faktura, szczególnie w partii włosów. Rzeźba prawdopodobnie była przeznaczona do prezentacji w przestrzeni miejskiej – ogrodzie lub parku o czym świadczy fotografia. Natomiast zdjęcie artysty podczas pracy nad figurą dostarcza istotnych informacji – do rzeźby pozowała modelka, a sam model rzeźby autor zrealizował w glinie¹³³ (il. 21). Można przypuszczać, że jest to figura, która w 1928 roku została włączona do realizacji trzech rzeźbiarzy – Trieblera, Gajewskiego i Kłobuckiego przygotowanych na *Wystawę ogrodniczą* w Toruniu; wątek ten zostanie rozszerzony w dalszej części rozdziału.

Idealizowany, subtelny modelunek cechuje także dwa portrety – *Głowę dziewczyny* (1927?, gips), *Głowę kobiety* (1928?, gips), czy też *Głowę kobiety* (z przymkniętymi oczami) (po 1930) (il. 22)¹³⁴. W tym nurcie mieści się także *Maska – głowa chłopca* (1928?, gips), prawdopodobnie prezentowana na wystawie w 1928 roku (*Maska* studjum), a następnie stanowiąca model do odlewu w brązie zrealizowany w 1936 roku¹³⁵. Statyczne, jakby zamarłe portrety nie są pozbawione jednak indywidualnego wyrazu. Elementem podkreślającym statykę wszystkich głów są symetrycznie ułożone fryzury, wnoszące powiew dekoracyjnej stylizacji.

Na wystawie w 1928 roku Triebler zaprezentował *Akt (studium)*, określony w recenzji jako akt kobiety „ponadnaturalnej wielkości”; zapewne tę nieznaną realizację przybliżyła kolejna fotografia artysty podczas pracy nad modelem figury w glinie¹³⁶ (il. 23). Ujęcie aktu różni się zdecydowanie od wcześniejszych dynamicznym układem ciała siedzącej kobiety, którego korpus i głowa zostały silnie odchylone w bok. Można przypuszczać, że na wspomnianej wystawie prezentowany był odlew gipsowy *Aktu siedzącej kobiety*, jednak nie wiadomo nic o sposobie wykończenia tej rzeźby, niewątpliwie należy ją włączyć jeszcze w konwencję realistyczną z elementami idealizacji. Większość z przedstawionych rzeźb wpisuje się w nurt nowego klasycyzmu.

Przed 1930 rokiem twórczość Trieblera ulega przeobrażeniu, stanowiąc wstępną fazę dojrzałej twórczości lat trzydziestych. Miejsce idealizowanych kobiecych aktów i głów zajmują dynamiczne, pełne wewnętrznej ekspresji całopostaciowe figury *Ukrzyżowanego Chrystusa* i *Świętego Sebastiana* (il. 24), chociaż pojawia się także kolejny *Akt kobiety*, odmienny jednak od wcześniejszych. Wymienione prace, znane z fotografii, ukazują figury na pewnych etapach realizacji, dwie z nich prawdopodobnie prezentowane były na wystawie w 1930 roku. *Akt kobiety* (1930?) z odrzuconą do tyłu głową, rozpostartymi ramionami, wspiętej na palcach stóp, to pełne ekspresji, ale i lekkości przedstawienie, w którym artysta uzyskał wrażenie wznoszenia się postaci¹³⁷. Nie wiadomo czy wykonany w glinie model (wys. ok. 120 cm) doczekał się realizacji w innym materiale i czy posiadał określone przeznaczenie. Figura *Świętego Sebastiana* wykonana została w dwóch wariantach w gipsie, różniących się wysokością. Wersję większą, o naturalnej wysokości, utrwalono na kilku fotografiach, dzięki czemu wiadomo, że niezachowana figura była polichromowana lub patynowana¹³⁸. Artysta starał się uniknąć typowego, znanego z ikonografii ujęcia, pozbawiając świętego atrybutów i skupiając się na ukształtowaniu dość ryzykownego układu ciała. Tektonice wzniesionych ramion (ukazanych do wysokości łokci) odpowiada rozchylenie nóg ze stykającymi się palcami, a dynamikę układu potęguje diagonalne przechylenie korpusu ciała i przeciwny zwrot opuszczonej głowy. Zyskał wrażenie osuwania się bezwładnego już ciała, przywiązanego do niewidocznego słupa lub drzewa. Wersja rzeźby o mniejszych wymiarach, także patynowana, prawdopodobnie była prezentowana na wystawie w 1930 roku, a obecnie znajduje się w zbiorach bydgoskiego muzeum, określana także tytułem *Skazaniec*¹³⁹. Figura *Ukrzyżowanego Chrystusa*, zachowana na kilku fotografiach, pozwala stwierdzić, że artysta wykonał model w glinie, a następnie sylwetkę wyrzeźbił w drewnie, w końcowej fazie wprowadzając polichromię, w tej wersji

prezentował rzeźbę na wystawie w 1930 roku¹⁴⁰. Porównując model z ukończoną figurą nie dostrzegamy większych różnic, poza zmianami w opracowaniu głowy, gdzie wprowadzono krótki zarost i zrezygnowano z pasma włosów opadających po lewej stronie. Wykonana zapewne na zamówienie figura, a więc jej ostateczna forma mogła być uzależniona od sugestii zleceniodawcy, wpisuje się w ikonografię i stylistykę ekspresyjnej rzeźby barokowej. Ukształtowanie budowy anatomicznej z wyraźnym rysunkiem klatki piersiowej, zapadniętego brzucha i uwypuklonymi mięśniami kończyn miało służyć podkreśleniu dramaturgii przedstawienia umęczonego Zbawiciela, podobnie jak fizjonomia zbolełego oblicza. Kolejna fotografia z fragmentem sylwetki Ukrzyżowanego w popiersiu świadczy, że rzeźba lub popiersie wykonane było także w gipsie. Porównując wszystkie realizacje, a szczególnie opracowanie głowy, należy stwierdzić, że każda jest nieco inna, stanowiąc dowód poszukiwań przez artystę najpełniejszej formy ekspresji.

W tym samym czasie, około 1930 roku zachodziły także zmiany w twórczości portretowej Trieblera. Przedstawione idealizowane głowy kobiece stopniowo zastępowały pogłębione psychologicznie wizerunki, z których większość sytuuje się w konwencji realistycznej, natomiast inne stanowią rodzaj rzeźbiarskiego szkicu. Artysta rzadko prezentował na wystawach głowy i popiersia portretowe, a więc należy przyjąć, że zespół portretów, który tworzą realizacje zachowane i znane z fotografii, powstał na określone zamówienie, a częściej prawdopodobnie z potrzeby sportretowania osób bliskich. Przykładem jest *Głowa męska – Bronisław Kłobucki (?)* (1928) (il. 25), którego model wykonany został w gipsie, następnie odlany w brązie (il. 26), a ostatecznie wersja w gipsie zyskała warstwę patyny (zachowana)¹⁴¹ (il. 27). Niezidentyfikowany wizerunek przedstawia głowę mężczyzny w średnim wieku, o wyrazistej fizjonomii, ze skupieniem rysującym się na twarzy. Twórca nie idealizuje oblicza oddając zmarszczki i bruzdy, nie wygładzając powierzchni. Przed 1931 rokiem powstał także *Portret Stefana Kiersnowskiego* (il. 28), artysty rzeźbiarza, przyjaciela Trieblera i Gajewskiego, zmarłego w młodym wieku¹⁴². Niezachowana rzeźba, znana z fotografii, jest modelem w glinie. Na obliczu młodzieńca artysta uchwycił wyraz powagi, niepokoju, a może nawet buntu.

W latach trzydziestych kilkakrotnie na wystawach pojawiały się rzeźby portretowe Trieblera – *Portret p. W* (1930), *Główka* (1932), *Portret p. J. W.* (1933, gips), *Portret ojca* (1934, gips), *Portret p. F.* (1936, gips), *Portret P. J.* (1938, gips), jednak trudno je powiązać z nieznanymi, zachowanymi jedynie na fotografiach obiektami. Trzy gipsowe *Popiersia męskie* (ok. 1935) niewątpliwie stanowią wizerunki wykonane

z modelu, przy czym wszystkie są pogłębionymi, pełnymi wyrazu studiami psychologicznymi¹⁴³ (il. 29, 30). Portrety łączy podobny sposób modelowania brył głów i popiersi z fragmentami ubioru, z łagodnym przejściem między partiami opracowanymi miękko, wygładzonymi a płaszczyznami modelowanymi fakturalnie, z widocznymi śladami narzędzia w postaci rytmicznie powtarzających się linii.

Szczególą realizacją portretową Trieblera jest wymieniony *Portret p. J. W. (Portret Jana Wollmanna)* (il. 31), prezentowany na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) w wersji gipsu¹⁴⁴. Wizerunek przedstawia popiersie bydgoskiego kamieniarza-rzeźbiarza Jana Wollmanna, współpracownika Trieblera i Gajewskiego przy realizacjach monumentalnych. Wystawiana rzeźba, bardzo przychylnie przyjęta przez recenzentów, decyzją Deputacji Muzealnej Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy została zaplanowana do zakupu. Zdecydowano jednak, że autor ma wykonać odlew w brązie, ostatecznie zrealizowany w 1936 roku¹⁴⁵. Rzeźba ukazuje portret młodego mężczyzny w ujęciu popiersiowym, z głową silnie odchyloną w prawą stronę, ujętą niemal w profilu. Artysta wiernie ukazał wyrazistą fizjonomię kamieniarza, o regularnych ostrych rysach, emanującą pewnością siebie i wewnętrzną energią, znaną z fotografii. Miękko opracowane oblicze skonstrastował ze swobodnymi pasmami zaczesanych do góry włosów i nieregularną fakturą detalu ubioru.

Podobna siła wyrazu cechuje rzeźbę portretową *Pomorzanin* (1933, gips) (il. 32), zrealizowaną w tym samym roku. W dorobku Trieblera wpisuje się ona w zespół wizerunków uosabiających syntezę pewnych cech lub wartości, które wcześniej zaistniały w portretach *Apostołów* (1932), omówionych w dalszej części tekstu. Niezachowana rzeźba prezentowana była na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich w Poznaniu (1933), a reprodukowana w *Albumie Plastyków Pomorskich*¹⁴⁶. Trudno obecnie stwierdzić, czy rzeźba wykonana została z modelu, czy też była wytworem wyobraźni artysty. Niewątpliwie stanowi nawiązanie do ówczesnej, skomplikowanej historii podzielonego terytorialnie Pomorza i jego mieszkańców. Należy przypuszczać, że motywem powstania rzeźbiarskiego portretu były aktualne wówczas kwestie przynależności Bydgoszczy do Pomorza, a może także wątek bardziej osobisty – artysty Ślązaka ceniącego idee narodowościowe.

Krańcem rzeźby portretowej w twórczości Trieblera uzupełniają realizacje wykonywane na zamówienie, upamiętniające wybitne osobistości. Temat portretu Józefa Piłsudskiego Piotr Triebler podjął kilkakrotnie. *Popiersie Marszałka Józefa Piłsudskiego* (1935) w wersji gipsu i brązu, określane jako plakieta, a prezentowane na wystawie

Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu w holdzie (1935), obecnie znajduje się w zbiorach bydgoskiego Muzeum (gips)¹⁴⁷. Duży rozmiar płaskorzeźby wskazuje, że realizacja mogła stanowić projekt tablicy pamiątkowej. Masywna głowa osadzona została na krótkiej szyi, osłoniętej kołnierzykiem, a ukazany tylko fragment ramienia sprawia, że artysta skupia uwagę na ukazanym w profilu obliczu. Rozpoznawalny wizerunek Marszałka powstał zapewne w oparciu o fotografię, stanowiąc realistyczny, chociaż lekko uproszczony i stylizowany portret. Modelując miękko partie twarzy geometryzuje kontur fryzury, łuków brwiowych i sumiastych wąsów. Silniejsza synteza formy nastąpiła w niezachowanym pełnoplastycznym *Popiersiu Marszałka Józefa Piłsudskiego* (1935?), prawdopodobnie stanowiącym model do rzeźby pomnikowej¹⁴⁸. Na fotografii utrwalone zostało popiersie w analogicznym ujęciu profilowym. Sumaryczną bryłę modelują płaszczyzny zamknięte ukośnymi i półkolistymi liniami, wyznaczającymi m.in. linię włosów, brwi i kości policzkowych. Kolejna, pomnikowa wersja *Popiersia Marszałka Piłsudskiego* (1936, gips patynowany lub brąz) (il. 33) została zrealizowana dla Państwowego Gimnazjum Klasycznego w Bydgoszczy, którego patronem w 1936 roku został Józef Piłsudski, a szkoła zmieniła nazwę na Gimnazjum im. Marszałka Józefa Piłsudskiego¹⁴⁹. Umieszczone w szkolnej auli popiersie stanowiło najbardziej realistyczne odbicie fizjonomii, chociaż nie było pozbawione pewnej dekoracyjnej stylizacji w opracowaniu bryły głowy. Dwa lata później dyrekcja Polsko-Francuskiego Towarzystwa Kolejowego w Bydgoszczy zamówiła u Trieblera popiersie Marszałka Piłsudskiego „w nadnaturalnej wielkości z gipsu barwionego”, realizacja nie jest znana¹⁵⁰. Na fali kultu wojskowego marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza w 1938 roku Triebler wykonał popiersie patrona Gimnazjum (ul. Grodzka), umieszczone w szkolnej auli, stanowiące wierny wizerunek generała¹⁵¹.

Do zespołu rzeźby portretowej zaliczają się dwa niezidentyfikowane wizerunki kobiece w gipsie, dość rzadkie w dorobku Trieblera. Obie rzeźby – *Głowa kobieca I* i *Głowa kobieca II* (ok. 1935) (il. 34), osadzone na czworobocznych postumentach, przedstawiają portrety dojrzałych kobiet, w dość ekspresyjnym ujęciu, ze wzniesionymi głowami¹⁵². Podobnie, jak w portretach męskich autor wyraźnie określa charakterystyczne cechy fizjonomii, a nawet – jak się wydaje – nieco je przerysowuje w celu wzmocnienia ekspresji. Dynamiką układu wyróżnia się portret kobiety w ujęciu trzy czwarte w prawo, z silnie wzniesioną głową, osadzoną na długiej szyi, przedłużonej nieregularnie ukształtowaną formą ubioru. Wyraz uduchowienia, nieobecności pogłębiają wpróprzymknięte oczy. Wydaje się, że w portretach kobiecych artysta pozwalał sobie na

większą swobodę i różnorodność opracowania, o czym świadczy modelunek włosów, a zwłaszcza detalu ubioru – kołnierzy czy też falbanek o pulsującej strukturze.

Wyrazem artystycznych poszukiwań w twórczości portretowej Trieblera, nie zawężonym do przedstawiania wizerunków osób realnych, są dwie rzeźby *Apostołów* (il. 35) i *Proroka – Mędrca* (1932-1933, gips) (il. 36). Popiersiowe portrety *Proroka* (tytuł *Mędrzec* podany został w katalogu wystawy z 1953 r.) i *Apostoła* pojawiły się na wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1932). Zachowane, pełnoplastyczne rzeźby różnią się wymiarami, wizerunek proroka posiada naturalne rozmiary, natomiast apostoła – wielkość nadnaturalną oraz charakterem modelowania bryły¹⁵³. Obie realizacje łączy jednak znaczne przerysowanie fizjonomii wyrażające się w wydłużonych, nienaturalnych kształtach głów oraz detalach – silnie wystających kościach policzkowych, gęstych zmarszczkach i licznych bruzdach, wyolbrzymionych, głęboko osadzonych oczach, zaciśniętych ustach. *Prorok – Mędrzec* ukształtowany został plastyczniej, dzięki silnie zróżnicowanemu modelunkowi oblicza, włosów i szat okrywających popiersie. Popiersie *Apostoła* jest bardziej syntetyczne, opracowane ogólnie w partii torsu. Do portretów autor wprowadził specyficzny linearny modelunek zarostu z rytmicznie powtarzającymi się wypukłymi pasmami oraz podobnie ukształtowanych brwi (*Apostol*). Na poznańskiej wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) prezentowana była kolejna wersja rzeźby, zatytułowana *Głowa Apostoła* (gips) (il. 37), w której formę popiersia zastąpiła głowa¹⁵⁴. Zachowane fotografie pozwalają stwierdzić, że artysta zachował konwencję przerysowanego, bardzo plastycznego i ekspresyjnego ujęcia portretowego z elementami linearnej stylizacji.

W 1933 roku Triebler zrealizował pełnoplastyczną rzeźbę figuralną zatytułowaną *Kamieniarz (Rzeźbiarz przy pracy)*, gips) (il. 38), sygnalizującą podjęcie w twórczości rzeźbiarskiej nowego motywu tematycznego, poświęconego pracy¹⁵⁵. Ponadnaturalnych rozmiarów kompozycja ukazuje mężczyznę w pozycji stojącej, w ujęciu poniżej bioder, w dynamicznej pozie, zatrzymując chwilę poprzedzającą opadanie rzeźbiarskiego młota – pobijaka na dłuto. Charakterystyczna fizjonomia rzeźbiarza, niemal analogiczna do *Portretu Jana Wollmanna* pozwala stwierdzić, że artysta ponownie sportretował przyjaciela po fachu. Uogólnionym typem przedstawiciela określonego zawodu, tym razem nie przedstawionego podczas wykonywania pracy, jest *Rybak* (1935, gips) (il. 39), modelowany w glinie, a następnie odlany w gipsie, prezentowany na wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936), znany z fotografii¹⁵⁶. To kolejna, ponadnaturalnych rozmiarów rzeźba, ukazująca popiersie dojrzałego mężczyzny

w charakterystycznym kapeluszu (tzw. zydwestka), z fajką w ustach. Masywne oblicze rybaka o sugestywnej fizjonomii, tchnące śmiałością i odwagą, świadczy, że celem artysty było odzwierciedlenie wyobrażenia prawdziwego „wilka morskiego”. Realizacja nosi cechy monumentalizmu, osiągniętego syntetyczną formą głowy o uproszczonym modelunku i sile wyrazu skumulowanego w obliczu. Wymowy tej nie niweluje szkicowa, urozmaicona faktura nieregularnego popiersia. Wizerunek rybaka powróci w powojennej twórczości Trieblera w rzeźbie *Rybak* (1946, gips), w uproszczonym, niemniej ekspresyjnym ujęciu¹⁵⁷. Nieznana realizacją z tego kręgu pozostaje *Mój robotnik* (*Robotnik*, 1937, gips), wystawiony na II *Salonie Bydgoskim* (1937). Rzeźba *Kowal* (1938, gips) pojawiła się na III *Salonie Bydgoskim* (1938) z opisem w katalogu: *Kowal* (model rzeźby architektonicznej wykonanej w kamieniu)¹⁵⁸. Naturalnej wielkości kompozycja przedstawia sylwetkę mężczyzny w przykłęku podczas wykonywanej pracy, trzymającego młot i lemiesz. Ekspresyjnie ukształtowana postać kowala, podobnie jak kamieniarza, stała się pretekstem do analizy formy w przestrzeni. Do tej grupy obiektów należy także nieznana obecnie rzeźba *Sportsmenka* (1938, gips), prezentowana na III *Salonie Bydgoskim*, niezachowana na fotografii, wymieniona przez recenzenta Andrzeja Kłyszynskiego, który portretowaną z dużym prawdopodobieństwem identyfikował z lekkoatletką Stanisławą Walasiewiczówną¹⁵⁹.

W dojrzałej twórczości Trieblera pojawią się też pojedyncze prace nie wpisujące się w określone kanony estetyczne. Trudno zinterpretować powstanie pełnoplastycznej, przestrzennej rzeźby *Kobieta – Jaskiniowiec* (1934, gips polichromowany), zachowanej w zbiorach bydgoskiego Muzeum¹⁶⁰. Przedstawia pochyloną do przodu sylwetkę kobiety o pełnych kształtach i niewielkiej głowie, uosabiającą przedstawicielkę świata pierwotnego. Personifikacją uczuć jest *Głowa – ból* (1936, gips patynowany) (il. 40), rzeźba pełna, przyścienna, ukazująca ludzką głowę wyłaniającą się z kamiennego bloku o nieregularnej formie¹⁶¹. Silnie wzniesiona głowa opracowana została sumarycznie, a odczucie ekspresji potęgują szeroko otwarte oczy, zapadnięte policzki i zamarłe w krzyku usta, a także szkicowy charakter modelunku. Głowa stanowi syntetyczną kumulację bólu i przerażenia. Na fotografii pracowni Trieblera z 1935 roku znajduje się podobna rzeźba, prawdopodobnie wówczas w trakcie realizacji, postać widoczna jest bowiem do wysokości piersi, z zarysowanymi ramionami wzniesionymi nad głową¹⁶². Nasuwają się dwa przypuszczenia – o zmianie koncepcji podczas pracy lub uszkodzeniu rzeźby, które wpłynęło na znaczne zmniejszenie jej formatu. Nie można wykluczyć, że mogły powstać dwa warianty głowy. Na wystawie Związku Zawodowych Plastyków

Wielkopolsko-Pomorskich (1936) Triebler przedstawił niezidentyfikowaną obecnie rzeźbę zatytułowaną *Nędza* (gips), którą z dużym prawdopodobieństwem należy identyfikować z przedstawioną rzeźbą określoną tytułem *Głowa – ból* dopiero w okresie powojennym.

W dwudziestoleciu międzywojennym Triebler rzadko pracował w drewnie, podejmując pracę w tym materiale częściej podczas okupacji i w okresie powojennym. Niewielka figura *Dziewczyny z koralami* (drewno lakierowane) (il. 41) niewątpliwie powstała przed 1939 rokiem¹⁶³. Zachowany na fotografii gipsowy model figury z uwagi na sposób opracowania głowy – miękki modelunek oblicza i stylizacja fryzury charakterystyczne dla głów kobiecych i maski chłopca – należałoby datować podobnie na około 1928 rok¹⁶⁴. W frontalnym, symetrycznym układzie sylwetki dziewczyny gipsowy model od realizacji w drewnie różni jedynie układ głowy – wzniesionej i zwróconej w prawo (model), a ukazanej en face w rzeźbie drewnianej. Dekoracyjna stylizacja skupiająca się na uproszczeniu i geometryzacji form objęła wszystkie fragmenty figury, a podkreślona została opracowaniem detalu w postaci rytmicznie powtarzających się nacięć w partii fryzury, mankietów i elementów stroju. W zbliżonej konwencji, ale w odmiennym układzie figury, opracowana została kolejna niewielka rzeźba – *Dziewczyna z dzbanem i ptakami* (przed 1935, gips patynowany) (il. 42), znana z fotografii¹⁶⁵. Ukształtowana przestrzennie sylwetka, w ekspresyjnym ujęciu, podkreślonym luźną, rozwianą suknią oraz przydzielenie jej rekwizytów, a zwłaszcza dzbana, pozwalają przypuszczać, że figura stanowiła część większej realizacji, np. fontanny. Taką funkcję sugeruje też powiązanie postaci z przestrzenią – oczy dziewczyny, osłonięte dłonią skierowane są w nieokreśloną dal. Dekoracyjną stylizację, tutaj nieco zakamuflowaną dominującymi płaszczyznami, odnajdujemy w rytmicznie sfalowanych włosach, zgeometryzowanych fałdach sukni i ptasich skrzydłach.

Triebler od początku swojej twórczości podejmował małą formę rzeźbiarską, plakiety, medaliony i medale, najczęściej przeznaczone do odlewu w brązie. Nieznane realizacje z zakresu rzeźby przybliżają prace wymieniane w katalogach ekspozycji. Na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) zaprezentował pracę *Smok* (brąz) oraz nie ujęte w katalogu, a wymienione w prasie: „drobne figurki lepiące w wosku, a odlewane w brązie (*Smok, Adam i Ewa*)”¹⁶⁶. Jednak preferowanym przez artystę gatunkiem była plakietka i medalion. W zbiorach bydgoskiego Muzeum Okręgowego i Muzeum Miejskiego Wrocławia zachował się zespół ponad dwudziestu plakierek powstałych w latach trzydziestych, obrazujących ten nurt twórczości w zakresie podejmowanych

tematów, rozwiązań formalno-stylistycznych i rzeźbiarskiego opracowania. W zespole plakiety wyróżniają się prace z przedstawieniem Matki Boskiej – samej lub z Dzieciątkiem, ukazywanej w różnych typach ikonograficznych. Sygnowane, ale niedatowane plakiety nie pozwalają na jednoznaczne określenie roku powstania, pewnym wyznacznikiem jest prezentacja na wystawach. Trzy plakiety *Madonny z Dzieciątkiem* eksponowane były na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933), co pozwala hipotetycznie z zespołu wyodrębnić dwie znacznie różniące się prace: prostokątną plakiety *Madonna z Dzieciątkiem* (1933?), z Marią w ujęciu do bioder, trzymającą na lewym przedramieniu siedzącego Jezusa oraz okrągły medalion *Madonna z Dzieciątkiem* (1933?) z popiersiowymi ujęciami Marii i Jezusa¹⁶⁷. Niewielkie pola obrazowe obu realizacji niemal całkowicie wypełniają sylwetki, przy czym artysta dokładnie opracowuje zarówno oblicza, jak i szaty. Miękki modelunek niektórych partii kontrastuje elementami linearnymi (plakieta) lub wprowadzając fakturowanie (medalion). W dwóch kolejnych, mniejszych plakiety, sylwetkę Marii z Dzieciątkiem wpisuje w formę rombu lub trójkąta, w polu obrazowym umieszczając datę: 16 V 34 lub napis: GWIAZDKA. W pierwszej kompozycji dominują walory dekoracyjnej geometryzacji i rytmizacji, w drugiej realistyczny, miękki modelunek¹⁶⁸.

Jednak do najciekawszych kompozycyjnie rozwiązań należą dwie duże plakiety z całopostaciową figurą Marii. *Madonna stojąca I* (1934?, brąz) (il. 43) to frontalnie ukazany wizerunek Marii ze złożonymi w modlitewnym geście dłońmi na tle orła wpisanego w koło i wiązek promieni¹⁶⁹. Kompozycję cechuje symetria, wyważenie proporcji oraz synteza dekoracyjnie stylizowanej formy, z wprowadzeniem linearnych, rytmicznych linii. Druga z plakiety – *Madonna stojąca II* (1934?, brąz) mogła powstać na zlecenie, ukazuje bowiem Marię w typie orantki, z wzniesionymi ramionami i dwie miniaturowe sylwetki mężczyzny z młotem i radłem, symbolizujące dwa stany – robotnika i chłopca¹⁷⁰. Ta scena nie posiada cech monumentalizmu, cechujących wcześniej omówioną plakiety. Otuloną w płaszcz Marię identyfikuje jedynie gorejące serce na piersiach i ząbkowana aureola. Jeszcze inny typ przedstawienia reprezentuje subtelny popiersiowy wizerunek *Madonny* (1934?) (il. 44), ukazanej w popiersiu, z lekko wzniesioną głową ukazaną profilowo¹⁷¹. W formę półkolistą zamkniętej plakiety wpisana została aureola otaczająca głowę Marii, a miękki modelunek oblicza lekko kontrastuje z dekoracyjnie udrapowanym welonem. Podobnie opracowany został medalion *Portret Cecylii Triebler* (ok. 1935), z głową żony otoczoną sfałowanymi włosami¹⁷². Konwencja realistyczna, pozbawiona jednak subtelnej idealizacji

kontynuowana była w późniejszych portretach męskich uwiecznionych na medalionie *Edward Triebler* (1941) i plakiecie *Księdza proboszcza Schnewitza* (1946)¹⁷³. Podobnie więc, jak w rzeźbie pełnej, Triebler przedstawiał wizerunki męskie w konwencji werystycznej, a portrety kobiece najczęściej idealizował. W portretowej grupie plaket mieści się *Rybak* (1935?) nawiązujący bezpośrednio do wspomnianego już przedstawienia w monumentalnej rzeźbie pełnej¹⁷⁴. Powrotem do formy syntetycznej i stylistyki wyznaczonej dekoracyjną geometryzacją jest plakieta *Żniwiarka* (1938) (il. 45), z silnymi akcentami linearnymi w postaci półkolistych i trójkątnych nacięć oraz rytmicznie powtarzających się linii¹⁷⁵. W latach czterdziestych Triebler wykonał trzy prostokątne w kształcie plakiety *Madonny z Dzieciątkiem* (1947) w ujęciu popiersiowym, kontynuując wcześniejszą stylistykę – syntezę formy i dekoracyjną geometryzację motywów¹⁷⁶.

Teodor Gajewski (il. 46, 47) był bydgoszczaninem, bratem Franciszka – malarza¹⁷⁷. Edukacja artystyczna Gajewskiego, w odróżnieniu od Trieblera, odbywała się tylko w Bydgoszczy – w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, pod kierunkiem rzeźbiarza Jana Wysockiego i Feliksa Giecewicza, a następnie w Państwowej Szkole Przemysłowej. Nie bez znaczenia dla genezy twórczości artysty był młodzieńczy epizod, kiedy w pracowni bydgoskiej drużyny skautowskiej rozpoczął przygodę ze sztuką, wykonując niewielkie rzeźby, rzeźbione laski skautów oraz skrzynki do przechowywania dokumentów. Gajewski aktywnie włączył się w życie artystyczne miasta, należąc do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), Grupy Plastyków Bydgoskich (od 1936), był jednym z założycieli Związku Zawodowego Plastyków „Bydgost”, uczestniczył w pracach Rady Artystyczno-Kulturalnej. Ważnym, kilkuletnim etapem w twórczości Gajewskiego, a równocześnie Trieblera, była wspomniana współpraca w prowadzonym wspólnie Zakładzie artystyczno-rzeźbiarskim (1931?-1934). Artysta od 1928 roku uczestniczył w wystawach środowiskowych organizowanych w Bydgoszczy i w innych ośrodkach.

Przez całą twórczość Gajewskiego w obrębie rzeźby kameralnej, prezentowanej na wystawach, przewijała się rzeźba pełnoplastyczna oraz mała forma rzeźbiarska – samodzielne sceny reliefowe oraz plakiety. Niektóre motywy i sceny artysta powtarzał w rzeźbie pełnej i płaskorzeźbie, co sugeruje określony, pogłębiony proces pracy nad tematem. W zachowanym dorobku, w większości znanym z fotografii, trudno jednak wyodrębnić prace wczesne, powstałe podczas nauki w PSPA. Pewnym śladem tych realizacji jest zespół kilkunastu miniaturowych fotografii zakomponowany na karcie

z opisem: Plakiety w drewnie i brązie¹⁷⁸ (il. 48). Cztery plakiety: *Dziewczyna w tanecznej pozie*, *Tańcząca dziewczyna*, *Chłopiec grający na flecie* i *Putto grające na flecie*, z uwagi na odmienną od późniejszej stylistykę, należy włączyć do prac wczesnych¹⁷⁹. Realizm ujęcia postaci, lekka secesyjna linia i motywy dekoracyjne pozwalają przypuszczać, że powstały pod wpływem nauczyciela – Jana Wysockiego.

Kontynuacją idealizowanego obrazowania w zmienionych formach, wpisującą się już w nurt nowego klasycyzmu są pełnoplastyczne głowy kobiece, z których dwie – *Głowa I* (1930?, gips) (il. 49) i *Głowa II* (1930, gips polichromowany) zaprezentowane zostały na wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1930)¹⁸⁰. Idealizowane fizjonomie kobiecych głów, różniących się układem – głowy wzniesionej i opuszczonej, emanują uchwyceniem nastroju – w jednym przypadku uduchowienia, w drugim zamyślenia. Gładko opracowane płaszczyzny obu twarzy dookreślają wyraźne modelowane detale z linearnym niemal rysunkiem powiek i brwi, nosa i konturem ust. *Głowa II* (il. 50) jest wyjątkowa z uwagi na wysmakowaną polichromię, często stosowaną przez twórcę. Z dekoracyjną stylistyką art déco obie *Głowy* łączy rytmiczne ukształtowanie partii włosów.

Motyw kobiecej głowy, prawdopodobnie nie zawsze stanowiącej wizerunek określonej osoby oraz portret kobiecy powracał dość często w rzeźbie pełnej Gajewskiego, o czym świadczą tytuły wystawianych, a niezachowanych lub nieznanymi rzeźb. Przykładem są prace: *Portret p. Iry* (wystawiany 1931), *Główka* (wystawiana 1933), *Głowa kobieca* (wystawiana 1936) oraz bliżej nieokreślone portrety, np. *Portret p. Z. N.* (wystawiany 1936)¹⁸¹. Na fotografiach utrwalone zostały trzy realizacje w gipsie, umownie określone tytułami: *Głowa kobieca III* (ok. 1930), *Głowa kobieca IV* (ok. 1935) i *Popiersie kobiety* (ok. 1935). Podczas gdy *Głowa kobieca III* (*Portret p. U. H.*) (il. 51) wpisuje się idealizowany schemat obrazowania, ukazujący wdzięcznie wzniesioną głowę w lekkim uśmiechu, to dwie kolejne prace posiadają wyraźne cechy portretowe. Niewątpliwie stanowią wizerunki konkretnych, pozujących osób, oddając nie tylko ich wygląd fizyczny, ale i cechy osobowości. Artysta nadal starannie opracowuje płaszczyzny, miękko modelując oblicza, skonstrastowane z partiami włosów i ubioru. *Głowa IV* (il. 52) zadziwia dekoracyjnie ułożoną fryzurą ze spiralnymi splotami, stając się popisem finezyjnego modelunku. Wyidealizowane portrety fikcyjnych osób stanowiły dla Gajewskiego w pierwszej połowie lat trzydziestych problem artystyczno-badawczy. Świadczą o tym dwie półplastyczne głowy – *Autoportret* (1934, gips patynowany) i *Głowa kobieca en face* (1934, gips)¹⁸². Niewątpliwie twórca „studiował” ludzkie

oblicze, szukając harmonijnego przejścia od realistycznego do sumarycznego obrazowania.

Jednocześnie w twórczości portretowej Gajewskiego z tego czasu zaistniały dwie kolejne drogi poszukiwań skoncentrowane na odmiennych problemach formalnych – syntezy formy z dekoracyjną rytmizacją oraz na ekspresji przenikającej w rzeźbiarski impresjonizm. Co istotne, forma najczęściej przypisana była do materiału – drewna lub gliny i gipsu. Pierwszy z nurtów przybliżyła niewielka *Głowa M. Spinozy* (1930, drewno), sumaryczna w formie, realistyczna, ale modelowana wyraźnymi, zdecydowanymi cięciami dłuta¹⁸³. Element dekoracyjny do przedstawienia wnosi zgeometryzowana fryzura utworzona z rytmicznie powtarzających się nacięć. W tym samym nurcie mieszczą się dwie płaskorzeźbione plakiety – *Głowa męska w berecie* (1934) i *Głowa kobieca w profilu* (1934, drewno lakierowane)¹⁸⁴. Drugi nurt, zdominowany przez ekspresję, najpełniej wyraził się w pracach realizowanych w glinie (gips), a jego początek wyznacza wizerunek mitologicznego *Fauna* (1930)¹⁸⁵ (il. 53). Dynamiczne ujęcie wzniesionej i wyciągniętej do przodu fantazyjnej głowy z wyolbrzymionymi rogami, uszami, brodą potęguje sposób opracowania i przerysowana, pełna wyrazu fizjonomia. Ekspresyjną formę podkreśla swobodny, impresyjny charakter modelunku. Profilowa podobizna *Fauna* została niemal powtórzona w płaskorzeźbie (1931, drewno), przy czym w tej realizacji ekspresji wtóruje dekoracyjny dukt nacięć dłuta¹⁸⁶. Podobną ekspresję i silną wymowę artysta osiągnął w rzeźbie *Judasz* (1935, gips polichromowany) (il. 54, 55, 56), podkreśloną powłoką patyny o barwie brązowo-zielonkawej¹⁸⁷. W tym okresie twórczości Gajewskiego powstała też pełna wyrazu *Pieta* (przed 1936, gips), dwufiguralna rzeźba pełnoplastyczna, ukazująca głowy Marii i Chrystusa, znana tylko z reprodukcji¹⁸⁸. Wzniesionej głowie matki, o obliczu pełnym bólu, artysta przeciwstawił opuszczoną głowę Jezusa, którego twarz naznaczona jest cierpieniem. W tym kręgu lokuje się także *Głowa żołnierza* (ok. 1934, gips) (il. 57, 58, 59), ukazana w ujęciu popiersiowym, prawdopodobnie prezentowana na wystawie *Żołnierz w sztuce* (1934)¹⁸⁹. Analizując rzeźbę, znaną jedynie z fotografii oraz szkicowy rysunek należy przypuszczać, że wykonując portret niemłodego już mężczyzny w hełmie z czasów I wojny światowej artysta korzystał z modelu¹⁹⁰. Świadczy o tym zindywidualizowanie rysów oblicza (nos z garbem i silnie wysunięty podbródek) oraz pogłębione cechy psychologiczne z uchwyconym wyrazem niepokoju.

W twórczości Gajewskiego, podobnie jak Trieblera, pojawił się zespół portretów męskich stanowiących wizerunki znajomych i przyjaciół, często artystów. Stylistycznie

sytuują się w kręgu obrazowania realistycznego, zabarwionego ekspresją. Najbardziej wyważony, klasycyzujący jest *Portret Piotra Trieblera* (1935?, gips patynowany) (il. 60), przedstawiający głowę w ujęciu en face¹⁹¹. Werystyczna fizjonomia rzeźbiarza o wyrazistych rysach ukształtowana została wręcz pieczołowicie, z dbałością o detal. Klasycyzujący wydźwięk potęguje charakter opracowania – polerowanie i ciemnobrązowa patyna sugerująca odlew w brązie. Silniejsza ekspresja cechuje dwa kolejne portrety męskie w ujęciu popiersiowym – *Portret Teodora Świerczyńskiego* (ok. 1936, gips) (il. 61), bydgoskiego kolekcjonera i *Portret Józefa Kidonia* (ok. 1936, gips) (il. 62), malarza, znane jedynie z fotografii¹⁹². Dodajmy, że Kidoń, którego monograficzna wystawa prezentowana była w bydgoskim Muzeum Miejskim, wykonał rysunkowy *Portret Teodora Gajewskiego*¹⁹³. W odniesieniu do tych wizerunków zachowane zostało podobieństwo do modeli, przy czym artysta podkreślał indywidualne cechy osobowości.

W obrębie rzeźby figuralnej, najczęściej prezentowanej przez Gajewskiego na wystawach, mieszczą się obiekty sytuujące się na pograniczu rzeźby i snycerstwa z uwagi na funkcję, stanowiące fragment większych realizacji, często związanych z wyposażeniem wnętrz. Dwie monumentalne, pełnoplastyczne rzeźby – figurę *Husarza* (1931?, drewno, wys. ok. 400 cm) (il. 63, 64) i figurę *Ukrzyżowanego Chrystusa* (przed 1935, drewno, wys. ok. 600 cm) (il. 65) łączy frontalizm, silna synteza formy oraz skontrastowanie gładkich płaszczyzn z partiami zgeometryzowanymi, rytmicznie się powtarzającymi¹⁹⁴. Obie realizacje znane są jedynie z fotografii. Figura *Husarza* stanowiła prawdopodobnie model do projektowanego pomnika *Poległych Polaków w 1918 roku na polach Szampanii* (1931)¹⁹⁵. Podobna sylwetka w zbliżonym układzie zdobi bowiem model pomnika, utrwalony na fotografii. Rzeźba *Ukrzyżowanego Chrystusa* przeznaczona była dla kościoła w Ostrowie Wielkopolskim¹⁹⁶.

W kręgu realizacji sakralnych mieszczą się ponadto dwie płaskorzeźby, ujawniające odmienne cechy formalne, nawiązujące do ludowej stylizacji – *Grupa Ukrzyżowania* (lata 30. XX w., drewno) lub ekspresyjnego realizmu – *Głowa Chrystusa* (1933, drewno bejcowane)¹⁹⁷. W tych pracach, o niedużych formatach, artysta wprowadził dekoracyjną stylizację skupiając się na fakturalnym opracowaniu detalu. Charakter modelowania rzeźby w drewnie Gajewski niewątpliwie uzależniał od jej funkcji. Wydźwięk kameralny posiada niewielka, pełnoplastyczna rzeźba *Dziewczyny z jabłkiem* (1937, drewno) stanowiąca przykład szkicowego, swobodnego modelunku¹⁹⁸.

Wspomniany już wcześniej zespół kilkunastu miniaturowych fotografii zakomponowanych na karcie z opisem: Plakiety w drewnie i brązie, z którego wyodrębniono najwcześniejsze realizacje, ujawnia nieznane obecnie plakiety, z których część prezentowana była na wystawach oraz nieliczne, zachowane w muzealnych zbiorach¹⁹⁹. Podobnie, jak w rzeźbie pełnej częstym motywem plakiet jest portret, np. stylizowane *Popiersie kobiety* (ujęcie profilowe w lewo), realistyczne *Głowy męskie* i *Głowa kobieca* (ujęcia profilowe w lewo) z napisami określającymi modela²⁰⁰. Do tego zespołu należy plakieta *Portret męski* (1933, gips), ukazująca pogłębiony psychologicznie wizerunek i ujawniająca zróżnicowany fakturalnie modelunek²⁰¹. Kolejnym motywem tematycznym są *Głowy amorków* (marmur, drewno), zakomponowane w formie tonda lub w polu kwadratu²⁰². Interesujące są trzy plakiety o rozbudowanej narracji, ukazujące pary osób w półpostaci, w jednym przypadku fauna z nagą dziewczyną, w drugim dwa warianty mężczyzny z kobietą (brąz?)²⁰³. Pewną egzotykę do tematyki plakiet wnosi *Popiersie Chińczyka* (drewno polichromowane?), którego kontynuację w latach czterdziestych stanowią wizerunki Japonki i Japończyków²⁰⁴. W tym zespole fotografii znalazła się także plakieta *Głowa żołnierza* (1918), nawiązująca do omówionej już pełnoplastycznej rzeźby pod tym samym tytułem (przed 1934)²⁰⁵. W małej formie rzeźbiarskiej Gajewskiego wyróżniają się medaliony portretowe. Przeplatające się w twórczości artysty tendencje idealizujące i realistyczne znalazły swój wydzźwięk w dwóch wizerunkach kobiecych – *Maria Felicitas* (przed 1935, gips) (il. 66) i *Maria Wiszniewska* (1938, gips) (il. 67) oraz w dużym medalionie *Portret męski* (przed 1935, gips)²⁰⁶. W odróżnieniu od Piotra Trieblera Gajewski dość rzadko podejmował motywy sakralne w plakietach. Do nielicznych przykładów należą rysunki projektowe do scen – *Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Święta Anna nauczająca Marię* i *Archanioł Michał walczący ze smokiem*²⁰⁷ (il. 68).

W twórczości rzeźbiarskiej Gajewskiego dość często pojawiały się rzeźby i płaskorzeźby polichromowane. W ten wątek wpisują się niewielkie płaskorzeźby powstałe już w latach czterdziestych, stanowiące kontynuację zainteresowań twórcy małą formą rzeźbiarską, m.in. plakietami. Dwie z nich – *Popiersie Japonki* i *Popiersie Japończyka* (1942, drewno polichromowane) posiadają znaczne walory dekoracyjne osiągnięte zróżnicowaniem modelunku od miękko opracowanych płaszczyzn do partii linearnych, akcentowanych rytmem²⁰⁸. Płaszczyznowość, linearny rysunek i ostre cięcia cechują późniejszą płaskorzeźbę *Kuglarze* (1946, drewno), utrzymaną w tonacji monochromatycznej²⁰⁹.

Bronisław Kłobucki (il. 69), podobnie jak Gajewski był bydgoszczaninem, jednak jego rodzina pochodziła z Pomorza²¹⁰. Ojciec rzeźbiarza – Stanisław był mistrzem stolarskim, który wraz z rodziną w 1894 roku przeprowadził się do Bydgoszczy w celu podjęcia pracy w znanej bydgoskiej fabryce mebli Ottona Pfefferkorna. Jego najstarszy syn Wacław (ur. 1891) przejął zawód stolarza po ojcu i pracował w fabryce Pfefferkorna. Współpracował z bratem Bronisławem przy niektórych realizacjach związanych z wyposażeniem wnętrz kościołów. Bronisław od dzieciństwa przejawiał talent rzeźbiarski, który niewątpliwie rozwijał się pod wpływem pracy zawodowej ojca i brata. W 1921 roku rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, kształcąc się w zakresie rzeźby na Wydziale Rzeźby i Brązownictwa, w pracowniach Jana Wysockiego i Feliksa Giecewicza. Studia rzeźbiarskie kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłowej, pod kierunkiem Giecewicza i Romana Skręta. Kłobucki należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930) i Grupy Plastyków Pomorskich (od 1933) oraz do Cechu Rzeźbiarzy, w którym był członkiem Zarządu (1934). Pracownia artysty mieściła się na ulicy Śniadeckich 2 (1929-1931), a następnie przy ulicy Gdańskiej 50 (Klub Polski), w dawnej stajni, gdzie prawdopodobnie była użytkowana aż do wybuchu wojny. Kłobucki uczestniczył w dorocznych wystawach związkowych, organizowanych w latach 1928-1935 oraz w *Salonach Bydgoskich*. Na ekspozycjach wystawiał rzeźby pełne i płaskorzeźby, najczęściej wykonywane w gipsie i drewnie. Jednak prace twórcy zostały zauważone już wcześniej. Rzeźby w drewnie, prezentowane na *Wystawie prac terminatorских* (lipiec 1924), odbywającej się w Państwowej Szkole Przemysłowej wzbudziły zainteresowanie recenzenta uważającego je za wyróżniające się w dziedzinie eksponowanej rzeźby²¹¹. Z tego zespołu tylko jedną realizację przybliży krótki opis: „Masywna rzeźba w drzewie *Kowal* tego młodego artysty wprost prosi się o to, aby ją jaki mecenas sztuki zabrał do swoich zbiorów”²¹². Z latami nauki związana jest także *Głowa starca* (1923?, terakota), stanowiąca realistyczne akademickie studium psychologiczne modelu²¹³.

To właśnie rzeźba portretowa zdominowała tematykę wystawianych przez Kłobuckiego prac. Tradycyjna forma o zabarwieniu historyzującym z elementami dekoracyjnej stylizacji cechuje jubileuszowe *Popiersie Carla Augusta Frankego 1827-1927* (1927, gips polichromowany)²¹⁴ (il. 70). Na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) portret Frankego zaistniał w wersji rzeźby w drewnie lipowym, co może świadczyć, że artysta już wówczas większość rzeźb wykonywał w drewnie, przygotowując gipsowe modele, jak ten przechowywany

w zbiorach muzeum²¹⁵. W podobnym, reprezentacyjnym ujęciu przedstawiony został *Ksiądz kanonik Kolping* (przed 1930, gips), którego popiersie zostało umieszczone na wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1930). Jednak talent twórcy objawił się w *Głowie ślepcy* (1930, drewno) (il. 71), różniącej się znacznie od wcześniejszych, akademickich wizerunków²¹⁶. Realistyczny portret o wyrazistej fizjonomii kumuluje w sobie niepewność i rezygnację niewidomego człowieka, wyrażoną wzniesieniem głowy, przymkniętymi oczami i układem ust. W ekspresyjnym portrecie uwagę zwraca gładka powierzchnia rzeźby, ze śladami dłuta czytelnymi jedynie w fakturalnie opracowanej partii włosów. Inne, powstające w latach trzydziestych rzeźby portretowe znane są jedynie z wystawowych spisów, czasami uzupełnionych wzmiankami z recenzji. Tytuły rzeźb świadczą, że najczęściej były to portrety oficjalne znanych osobistości, najpewniej wykonywane na zamówienie instytucji i osób prywatnych – *Marszałek Piłsudski* (drewno), *Popiersie prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Ignacego Mościckiego* (gips), *Portret księdza M.* (gips), wszystkie prezentowane na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934)²¹⁷ oraz *Portret księdza dziekana G.* (gips), wystawiony na I *Salonie Bydgoskim* (1936)²¹⁸. Zachowana fotografia *Popiersia marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza* (1936, gips), eksponowana także na I *Salonie* (1936), świadczy o kontynuacji tradycyjnego, akademickiego schematu portretowania²¹⁹ (il. 72). Z fotografii, prawdopodobnie wykonanej w pracowni artysty, znana jest jeszcze jedna realizacja – duża płaskorzeźba z wizerunkiem marszałka w ujęciu en trois quarts.

Grupę rzeźbiarskich portretów uzupełniają realizacje obecnie nieznane. W 1936 roku Kłobucki miał wykonać kilka pełnoplastycznych wizerunków artystów – przyjaciół i osób związanych ze środowiskiem kulturalnym Bydgoszczy: Kazimierza Południowskiego, prezesa Rady Artystyczno-Kulturalnej, Feliksa Krassowskiego, scenografa Teatru Miejskiego i Teodora Gajewskiego, rzeźbiarza²²⁰. Niewiadomą pozostają także *Szkice portretowe* (ok. 1933, gips), prezentowane na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) i rzadka w twórczości Kłobuckiego plakieta *Portret prezydenta Leona Barciszewskiego* (ok. 1937, gips)²²¹. W kręgu tematyki portretowej sytuują się dwie płaskorzeźby w drewnie przedstawiające profilowo ujęte głowy kompozytorów – Fryderyka Chopina i Ferencza Liszta (il. 73), zakomponowane jako tonda i tworzące pendant. Realistyczne, miękko modelowane oblicza skonstrastowane zostały z dekoracyjnym, linearnym opracowaniem włosów²²².

Spośród eksponowanych przez Kłobuckiego rzeźb największe zainteresowanie wzbudziła pełnoplastyczna, wielooglądowa rzeźba *Mazurek*, eksponowana na wystawie

Grupy Plastyków Pomorskich (1932) przedstawiona w dalszej części rozdziału o rzeźbie plenerowej.

Na wystawach środowiskowych Kłobucki rzadko prezentował rzeźbę sakralną, w której się specjalizował. Jednak dwukrotnie eksponowane *Krucyfiksy* (ok. 1934, ok. 1937, drewno) świadczą, że zdaniem samego twórcy, a także jury kwalifikującego prace na wystawy, posiadały one walory artystyczne autonomicznej rzeźby²²³. Niewątpliwie wykonane zostały na określone zamówienie, podobnie jak *Droga Krzyżowa* (ok. 1936, kamień) i polichromowana płaskorzeźba *Matka Boska Nieustającej Pomocy* (ok. 1936, materiał nieznany), prezentowane na *Wystawie Cechu Rzeźbiarzy* (1936).

Najmłodszym z grona bydgoskich rzeźbiarzy, absolwentów Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego, był Stefan Kiersnowski. Po likwidacji bydgoskiej szkoły przeniósł się do Poznania, gdzie w latach 1923-1925 kontynuował naukę w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, podobnie jak Triebler²²⁴. W latach 1925-1929 Kiersnowski studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Rzeźby, w pracowni Konstantego Laszczki²²⁵. Podczas nauki w Poznaniu i Krakowie przyjeżdżał do Bydgoszczy, utrzymując kontakty z artystami – przyjaciółmi, zwłaszcza rzeźbiarzami Teodorem Gajewskim i Piotrem Trieblerem. Pod koniec 1929 roku Kiersnowski przeniósł się na kresy, do Brześcia nad Bugiem, gdzie prowadził własną pracownię rzeźbiarską. Nie prezentował swoich wczesnych, studenckich prac na wystawach, jednak ich wysoki poziom i dynamiczna ewolucja stylistyczna sprawiają, że młodego artystę, który rozpoczął edukację w Bydgoszczy, należy włączyć w krąg lokalnego środowiska artystycznego. Pomimo krótkiego, zaledwie ośmioletniego okresu twórczości, obejmującego także lata nauki w Bydgoszczy, Poznaniu i Krakowie, Kiersnowski wykonał znaczną liczbę rzeźbiarskich realizacji. Większość z nich znana jest jedynie z *Albumu Stefana Kiersnowskiego* przygotowanego po przedwczesnej śmierci artysty przez jego ojca²²⁶. Fotografie obiektów nie są podpisane, tylko niektóre z nich zostały określone datą powstania, umożliwiającą prześledzenie etapów twórczości. Są o tyle cenne, że większość prac prawdopodobnie nie istnieje lub uległy rozproszeniu, a zachowane w dokumentacji tworzą obraz bogatego dorobku rzeźbiarskiego.

W latach krakowskich studiów powstały m.in. rzeźby całopostaciowe w glinie i gipsie, przede wszystkim akty w zróżnicowanych ujęciach, popiersia, głowy i maski-głowy, rodzajowe kompozycje figuralne i sceny sakralne, przedstawienia animalistyczne, przedmioty z zakresu sztuki użytkowej, plakiety i medaliony figuralne oraz z wizerunkami zwierząt, a także medale. Charakter krakowskiego etapu twórczości

niewątpliwie w znacznym stopniu uzależniony był od programu kształcenia w zakresie rzeźby w Akademii, ale jednocześnie przybliżyła pełną poszukiwań drogę twórczą przyszłego rzeźbiarza²²⁷. W tym okresie twórczości Kiersnowskiego różnorodnością rozwiązań formalnych wyróżniają się studyjne akty – *Akt stojącej kobiety z ręką trzymaną na szyi* (1927, naturalnej wysokości) (il. 74), nostalgiczny *Akt siedzącej kobiety* (1928, wym. nieznane) oraz dwa *Akty stojącej kobiety* o pełnych kształtach (1927 i 1929, naturalnej wysokości). Rzeźby te są przestrzennie ukształtowanymi bryłami, wielooglądowymi, wykonanymi w modelowanej fakturalnie glinie, sprawiającymi wrażenie rzeźbiarskiego szkicu. Opływowymi kształtami, gładko opracowanymi płaszczyznami i dekoracyjnie zgeometryzowaną fryzurą wyróżnia się pełen wdzięku *Akt stojącej kobiety z opuszczoną głową* (1928, gips, wys. ok. 50 cm) (il. 75). Naturalistyczny, nie pozbawiony jednak dekoracyjnej stylizacji, jest *Akt tancerki* (1927-1928, gips, wym. nieznane), uchwyconej w tanecznym, pełnym gracji ujęciu²²⁸. Naturalnością pozy i macierzyńską miłością emanuje *Akt siedzącej kobiety z dzieckiem* (1927, gips, wym. nieznane) (il. 76), charakteryzujący się miękkim modelunkiem. Zespół ten dopełnia kilka *Aktów męskich* i rzeźba *Łucznik* (1927-1928, glina), o naturalnej i ponadnaturalnej wysokości, które – podobnie jak sylwetki kobiece – cechuje dynamizm ujęcia i fakturalne opracowanie powierzchni.

Kilka znanych z fotografii *Masek-głów* (1927, glina), zrealizowanych w rzeźbie półpełnej, cechuje zróżnicowanie fizjonomii i silna ekspresja, podkreślająca odmienne stany emocjonalne. Zastosowany materiał pozwolił twórcy na swobodne, fakturalne kształtowanie detalu twarzy. Do tego zespołu należy także półplastyczna *Głowa wojownika* w wieńcu laurowym (1927, glina patynowana). Zbliżony charakter rzeźbiarskiego modelunku – impresjonistyczną szkicowość formy – posiada jedyna znana z fotografii pełnoplastyczna *Głowa męska* (1927, glina?), o chropowatej, nierównej powierzchni.

Odmienne opracowane zostały znane z fotografii cztery *Głowy kobiece* (1928) (il. 77) i *Główka dziewczęca* (1928) (il.78), wykonane w gipsie²²⁹. Zróżnicowane pod względem fizjonomii, o wyraźnie określonych cechach indywidualnych i stanach psychologicznych, łączy je charakter rzeźbiarskiej formy i sposób modelunku. Idealizowane i uproszczone oblicza oraz silnie zgeometryzowane fryzury, opracowane w gładkich płaszczyznach wpisują się w aktualne nurty inspirowane stylistyką art déco. W analogicznej konwencji stylistycznej zrealizowana została *Głowa kobieca w hełmie* (1930, gips), stanowiąca prawdopodobnie wizerunek antycznej wojowniczkii (Ateny?) lub

portret alegoryczny. Kolejną, znaną z fotografii *Głowę dziewczęcą* (ok. 1928, gips) (il. 79, 80) wyróżnia swobodniejsza interpretacja portretowania, odbiegająca od spójności cechującej wcześniej przedstawione głowy. Podobnie modelowane dziewczęce oblicze okala niesforna, naturalna fryzura dzięki czemu portret zyskał zindywidualizowany charakter. Silna stylizacja, przejawiająca się w wysublimowanym wykroju oczu i ust, cechuje *Głowę kobiety z zamkniętymi oczami* (ok. 1928, gips?), także wpisującą się w konwencję awangardową.

W twórczości Kiersnowskiego niewielką grupę scen figuralnych o charakterze rodzajowym reprezentują dwa odmiennie przedstawienia, opracowane w rzeźbie pełnej. *Mężczyzna ciągnący konia – Orka?* (1927, glina, wym. nieznane) to szkicowa, pełna napięcia scena obrazująca człowieka i zwierzę, zespolonych we wspólnym wysiłku. Realizacja ta wyróżnia się impresjonistyczną szkicowością formy, ze śladami nawarstwiającej się gliny. Kolejną scenę z całopostaciowymi sylwetkami dwóch *Mnichów* (1927-1928, gips, wym. nieznane) cechuje sumaryczna, zgeometryzowana forma. Prawdopodobnie fragmentem większej kompozycji figuralnej są sylwetki *Dzieci w typie putt z kwiatami i owocami* (1927-1928, gips, wym. nieznane), przypominające alegoryczne przedstawienia pór roku, a ukazujące umiejętność uchwycenia beztroskiej, pełnej wdzięku natury dziecka.

Wśród prac z czasu krakowskich studiów Kiersnowskiego interesującą grupę obiektów tworzą sceny animalistyczne i studia zwierząt – *Biegnący koń ze źrebięciem* (1927, glina patynowana?), *Niedźwiedzica z niedźwiadkiem* (1927, glina patynowana?), dwa *Słonie* (1928, glina, wys. ok. 60 cm), *Siedzący pies* (1929, gips) oraz *Kogut* (1928, glina). Realizacje te cechuje oddanie specyfiki zachowań zwierząt oraz szkicowa faktura, określająca strukturę sierści lub piór.

Roczny etap samodzielnej pracy Kiersnowskiego w Brześciu nad Bugiem (1929-1930) dokumentuje niewielki zestaw albumowych fotografii. Powstał wówczas interesujący zespół kilku *Aktów kobiecych* (wys. ok. 50-100 cm) (il. 81, 82), ukazanych w zróżnicowanych, zatrzymanych w ruchu pozach, wyróżniających się silną ekspresją ujęcia, m.in. *Akt klęczącej kobiety z rozpostartymi ramionami (Łuczniczka?)*, 1929, gips, wys. ok. 80 cm). Figury stanowią zmysłowe studia kobiecych ciał, o miękkim, subtelnym modelunku, skonstrastowanych z nieregularnymi podstawami o chropowatej fakturze. Wszystkie rzeźby zostały wykonane w gipsie, a zbliżone wymiary, podobnie wyszukane ujęcia oraz analogiczne rozwiązania formalne pozwalają przyjąć, że tworzyły fragment

większej kompozycji rzeźbiarskiej, przypuszczalnie związanej z założeniem plenerowym lub architektonicznym.

Kiersnowski, podobnie jak Triebler i Gajewski, równocześnie z rzeźbą pełną podejmował małą formę rzeźbiarską – plakiety i medaliony z przedstawieniami figuralnymi, często o rozbudowanej narracji i zróżnicowanej tematyce. Należy podkreślić, że właśnie medalierstwo jest tą dziedziną sztuki, w której zauważono i doceniono osiągnięcia Kiersnowskiego, wymieniając jego realizacje w specjalistycznych monografiach²³⁰. Zaginione i rozproszone w zbiorach obiekty pozwalają jedynie na uogólnioną analizę. Z bydgoskim lub już poznańskim etapem nauki należy powiązać plakiety *Głowa tygrysa* i *Turniej* (1923)²³¹ (il. 83). Kolejne wczesne prace są znane z fotografii, które nie zawsze pozwalają na określenie materiału²³². Należą do nich dwie płaskorzeźby o kształcie prostokątnym, jedna z ekspresyjną sceną *Zdjęcia z krzyża* (1926, glina patynowana?) (il. 84), stanowiąca kolejny impresjonistyczny szkic rzeźbiarski, druga – *Boże Narodzenie z aniołami* (1926, gips), dekoracyjnie stylizowana w duchu gotyku, o formach modernistycznych. W stylistyce baroku utrzymany został owalny medalion *Matka Boska z Dzieciątkiem* (1927, glina lub gips patynowane), o swobodnej, ekspresyjnej formie. W odmiennej konwencji stylistycznej opracowane zostały dwie plakiety prostokątne zamknięte łukiem, z niezwykle dynamicznymi przedstawieniami – *Scena rycerska* (b.r., brąz) i *Jeźdźcy* (lub żołnierze, b.r., brąz) oraz wydłużona plakieta o kształcie „leżącego” prostokąta z biegnącą lwicą (b.r., brąz).

Zespół ten dopełniają medale i medaliony portretowe o naturalistycznym modelunku, niektóre stylizowane, m.in. *Siergija Litwinienko* (1926, brąz), *Jadwigi Urbanowicz* (1927, gips) (il. 85), *Henryka Waśkowskiego* (1928, gips), dwa okrągłe medaliony z profilowymi wizerunkami matki artysty – *Jadwigi z Mickiewiczów Kiersnowskiej w 1903 r.* (1928) (il. 86) i *Jadwigi z Mickiewiczów Kiersnowskiej* (b.r.), a także plakieta z portretem *Wacława Owerkowicza* (1927)²³³. Klasycyzującą stylizacją charakteryzuje się okrągły medalion z głową *Ateny* (1928, gips) oraz owalna plakieta *Dziecko grające na skrzypcach* (b.r.)²³⁴. Odmienny charakter posiada dużych rozmiarów tablica przedstawiająca *Józefa Piłsudskiego* (1929, gips)²³⁵. Kiersnowski jest autorem dwunastu medali w brązie związanych tematycznie z konną jazdą, obrazujących wyścigi i konkursy hipiczne organizowane przez oficerów polskiej kawalerii²³⁶.

W Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu mieści się interesujący zespół czterdziestu siedmiu rysunków Kiersnowskiego, powstałych w latach 1925-1930, obejmujący rysunki projektowe i samodzielne²³⁷. Rysunki projektowe, wykonane

w różnych technikach (ołówki, akwarela, akwarela z tuszem), w większości stanowią dokumentację planowanych, częściowo zrealizowanych prac medalierskich i rzeźbiarskich. Wśród projektów wyróżniają się rysunki przygotowawcze do plaket i medali oraz sprzętów wyposażenia wnętrz sakralnych. Malarskie uzdolnienia i predyspozycje artysty ujawnia wspomniany już zestaw czterech projektów do plakiety *Przed turniejem* (1925, akwarela)²³⁸ (il. 87). Rzeźbiarskie widzenie rzeczywistości uzewnętrznia się w rysunkach ołówkowych, np. para aktów do medalu *Polska Izba Handlowa* (1927)²³⁹ (il. 88). Niektóre rysunki stanowiły koncepcje planowanych prac medalierskich, np. studia głów *Fryderyka Chopina* (1926, projekt plakiety) i *Adama Mickiewicza* (1926, projekt medalionu), *Św. Jerzy* (1927, plakietka zrealizowana w brązie), *Rycerz* (1927) oraz *Diana* (1928, plakietka w brązie)²⁴⁰. W zespole wyodrębnia się znaczna grupa projektów i szkiców do medali o tematyce sportowej, m.in. *Bokserzy I – II* (1925) oraz liczne rysunki z sylwetkami sportowców reprezentujących różne dyscypliny (1927). Kilka projektów medali i plaket związanych z jeździectwem – *Jeźdźcy*, *Jeździectwo* i *Jeździec na koniu* (1927) prawdopodobnie stanowi rysunkowe koncepcje do wspomnianej już serii medali poświęconych kawalerii.

Zygmunt Kowalewski, podobnie jak Piotr Triebler, przybył do Bydgoszczy około 1920 roku; do wybuchu rewolucji październikowej mieszkał w Rosji²⁴¹. Prawdopodobnie dopiero około 1923 roku rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, kontynuowaną w Państwowej Szkole Przemysłowej. Pierwsze rzeźby artysta miał wykonać jeszcze podczas studiów w Bydgoszczy, a sygnałem tych realizacji jest relacja z *Wystawy prac terminatorских* w Państwowej Szkole Przemysłowej (1924), w której wspomniano jego prace: „W dziale modelarskim i rzeźbiarskim (...) celują prace T. Gajewskiego, Z. Kowalewskiego (*Kosiarz* i plakietka z podobizną Chołoniewskiego)”²⁴². Kowalewski nie prezentował rzeźb na wystawach środowiskowych w Bydgoszczy, chociaż został zaproszony do udziału w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) oraz *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929). W latach tych był jednak zajęty realizacjami poza miejscem zamieszkania, które zostaną przedstawione w dalszej części rozdziału.

Wykonane w Bydgoszczy prace rzeźbiarskie Kowalewski miał wystawić w łódzkiej pracowni, już po opuszczeniu miasta na stałe (1934), były to rzeźby w drewnie: *Święta Teresa*, *Chrystus Bolejący*, *Matka Boska*, *Anioł* i *Archanioł*, płaskorzeźby w drewnie: *Ecce Homo* i *Święta Rodzina* oraz plakiety w brązie: *Egipcjanka*

i *Franciszek Żwirko*²⁴³. Tytuły tych nieznanych prac świadczą, że artysta skupiał się na tematyce sakralnej, a preferowanym materiałem było drewno. Fotografie niektórych prac wykonanych podczas pobytu w Bydgoszczy zostały zamieszczone w dodatku ilustrowanym „Łódź w Ilustracji” do „Kuriera Łódzkiego”²⁴⁴. Nieliczne zachowane realizacje Kowalewskiego, powstałe w Bydgoszczy wiążą się z rzeźbą architektoniczną oraz wyposażeniem wnętrz sakralnych.

W Łodzi Kowalewski został nauczycielem rzeźby w Szkole Rysunku i Malarstwa Wacława Dobrowolskiego (od 1934). Podczas pobytu w Łodzi kontynuował rozpoczętą w Bydgoszczy drogę twórczą, realizując liczne rzeźby, m.in. popiersia współczesnych wybitnych osobistości, figury świętych, tablice pamiątkowe oraz plakiety i medaliony z popiersiami. Artysta tworzył przede wszystkim w drewnie i gipsie. W jego twórczości można wyróżnić dwie zasadnicze, odmienne tendencje stylistyczne. Rzeźby pełne, charakteryzujące się ostrym konturem, są często silnie stylizowane, natomiast płaskorzeźbione wizerunki na dużych plakietach cechuje realizm ujęcia. W łódzkim etapie działalności Kowalewski podejmował także rzeźbę sepulkralną (pomniki nagrobne na cmentarzu rzymskokatolickim przy ul. Ogrodowej w Łodzi) i architektoniczną (figury aniołów na zwieńczenie wieży katedry w Łodzi, liczne płaskorzeźby zdobiące budynki np. portal Kasy Chorych). Kilkakrotnie prezentował swoje prace na wystawach, m.in. w warszawskiej Zachęcie (1930), wystawiał wspólnie ze Zrzeszeniem Artystów Plastyków w Łodzi (1932) oraz z Polskim Związkiem Zawodowym Łódzkich Artystów Plastyków i grupą Ryngraf (1935-1937).

W przeglądzie bydgoskiej rzeźby kameralnej nie można pominąć Kazimierza Lipińskiego (il. 89), w dwudziestoleciu międzywojennym nieeksponującego swoich prac na wystawach organizowanych przez bydgoskie związki artystyczne. Jediną ekspozycją, w której uczestniczył była *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy* (1936), zaprezentował na niej płaskorzeźbę *Adam i Ewa* (marmur) i rzeźby pełne – *Madonna*, *Pieta*, *Głowa Chrystusa* i *figura św. Antoniego*²⁴⁵. W oparciu o nieliczne zachowane obiekty oraz fotografie można odtworzyć zespół prac o charakterze kameralnym, samodzielnych płaskorzeźb i rzeźb, z których część zapewne była wykonywana na zlecenie. Obiekty te zrealizowane zostały w różnych materiałach – najczęściej w drewnie i marmurze, rzadziej w gipsie, a przedstawiały sceny sakralne, mitologiczne i rodzajowe. Specyfikę rzeźbiarskich realizacji Lipińskiego w drewnie przybliżyła grupa obiektów ze zbiorów bydgoskiego Muzeum o funkcji użytkowej – szafa myśliwska na broń z płaskorzeźbionymi płycinami (1935), komplet sześciu figurek wojowników

i zakonnika, kinkiet z głową kozła oraz rzeźba *Chińczyk*, stanowiąca podstawę lampy stojącej. Najciekawszym obiektem, odzwierciedlającym charakter rzeźby Lipińskiego są płyciny szafy (il. 90) z reliefowymi scenami myśliwskimi w pejzażu – *Wojownika walczącego z lwem*, *Myśliwego podążającego za jeleniem* oraz *Myśliwego walczącego z niedźwiedziem*²⁴⁶ (il. 91). Sylwetki cechuje pewne uproszczenie, a nawet celowa prymitywizacja formy. Pod względem opracowania technicznego przedstawienia charakteryzują się dość głębokim reliefem, miękkim modelunkiem, silnym zróżnicowaniem fakturalnym płaszczyzn, uzyskanym dzięki różnokierunkowo kładzionym nacięciom dłuta. Zespół ten wzbogacają obiekty znajdujące się w posiadaniu rodziny – meble i przedmioty wyposażenia wnętrz mieszkalnych, zdobione pełnoplastycznymi rzeźbami i reliefem.

Najwcześnieszą realizacją o charakterze kameralnym, nie związaną z funkcją użytkową, jest zachowana *Głowa wojownika* (il. 92), płaskorzeźba w formie tonda (1932, drewno), przedstawiająca opracowany realistycznie wizerunek, z położeniem nacisku na wyrazistą fizjonomię²⁴⁷. Ukształtowana w dość płytkim reliefie głowa, miękko modelowana z drobnymi akcentami fakturalnymi, przypomina nieco późniejsze, pełnoplastyczne figurki wojowników i zakonnika z muzealnych zbiorów. Podobną pod względem formy i rzeźbiarskiego modelunku realizację stanowi kolejna zachowana płaskorzeźba w drewnie, przedstawiająca *Głowę Chrystusa* (1945)²⁴⁸. W odróżnieniu od statycznego portretu wojownika Chrystus wyróżnia się silną ekspresją w zakresie opracowania fizjonomii oraz rzeźbiarskiego modelunku, w którym miękko kształtowane detale silnie kontrastują z bruzdami twarzy, pasmami włosów i liniami lekko zgeometryzowanej chusty na głowie, a ekspresją pogłębia niespokojna faktura tła.

Pełnoplastyczną, naturalnych rozmiarów *Głowę Chrystusa* (1933, gips polichromowany) (il. 93) można identyfikować z rzeźbą prezentowaną na wystawie w 1936 roku²⁴⁹. Silnie wzniesioną, przechyloną w lewo głowę, z wpółotwartymi oczami i rozchylonymi ustami, z obliczem przepełnionym bólem, podobnie jak wspomnianą płaskorzeźbę z głową Chrystusa, cechuje ekspresja ujęcia i fizjonomii. Jednak w odróżnieniu od ówczesnych realizacji w drewnie (np. *Głowa wojownika*, 1932) – umiejętnie modelowane, wyraziste oblicze nie do końca współbrzmi ze schematycznym opracowaniem włosów i zarostu.

Do nielicznych zachowanych lub znanych z fotografii obiektów wykonanych w marmurze należą dwie płaskorzeźby, o narracyjnym charakterze, modelowane w dość głębokim reliefie. Zachowaną realizacją jest dwufiguralna scena *Adam i Ewa* (1934)

(il. 94), wpisana w pole równoramiennego trójkąta, z nagimi sylwetkami leżącej, uwodzicielskiej Ewy i siedzącego, zniecierpliwionego Adama²⁵⁰. Jedyne jabłko w dłoni Ewy sugeruje starotestamentową tematykę przedstawienia, w którym niespodziewanie pojawia się fantazyjne, przyczajone zwierzę. Miękki modelunek ciał silnie skontrastowany z nieregularną, chropowatą powierzchnią tła, ujawnia doceniane przez współczesnych walory prac Lipińskiego w marmurze: „znany twórca subtelnych płaskorzeźb, wykonanych w marmurze o pięknym rysunku, jak *Adam i Ewa*”²⁵¹. W konwencję tę wpisuje się znana jedynie z fotografii wielofiguralna scena usytuowana we wnętrzu, zatytułowana *Opowieści babuni* (lata 30. XX w.) posiadająca formę „stojącego” prostokąta zamkniętego półkuliście²⁵². Praca ta ujmuje kameralnym klimatem sceny, z siedzącą w fotelu staruszką i czworgiem dzieci wpatrzonych w nią i wsłuchanych w opowieści.

Dwie płaskorzeźby, noszące tytuł *Pastuszek grający na flecie* (lata 30. XX w., drewno) (il. 95) posiadają liczne analogie formalne z reliefowymi płycinami szafy myśliwskiej²⁵³. Dwa warianty tematu z sylwetką górala-pastuszka na tle pejzażu opracowane zostały w konwencji realistycznej, w dość płytkim reliefie. W obu wizerunkach zauważalna jest zróżnicowana, zindywidualizowana fizjonomia, a w ukształtowaniu scen dekoracyjna stylizacja oparta na kontraście miętko modelowanych płaszczyzn z fragmentami zgeometryzowanymi, rytmicznie powtarzającymi się, np. fałdy peleryny, palce dłoni i pasma włosów. Wieloplanowy, rozległy pejzaż górski z wstęgami krętych dróg, grupami drzew, chatą, pasmami gór i partia nieba ukształtowany został z wycuciem perspektywy, a jednocześnie bardzo swobodnie. Zróżnicowane nacięcia dłuta tworzą bogatą, malarską, niemal „impresjonistyczną” fakturę tej partii przedstawienia.

4. Rzeźba w przestrzeni publicznej

Rzeźba zawsze była tą dziedziną sztuki, która najpełniej integrowała się z przestrzenią, wychodząc z wnętrza galerii, budynków prywatnych i gmachów użyteczności publicznej oraz z wnętrza sakralnych. Przenikała w przestrzeń publiczną zarówno miast, jak i małych miejscowości, najpełniej oddziałując na odbiorców, często stając się przyczyną kontrowersyjnych opinii i sporów. W dwudziestoleciu międzywojennym ten gatunek rzeźby był szczególnie popularny, wpływając na rozwój rzeźby monumentalnej (pomniki, figury), plenerowej i rzeźby architektonicznej. W tak

szeroko ujętym kontekście rzeźby w przestrzeni mieszczą się także tablice pamiątkowe oraz rzeźba sepulkralna.

Pomniki i figury

Wczesne realizacje rzeźbiarskie twórców bydgoskich wpisują się w ogólnopolski nurt budowy pomników, który ogarnął odrodzone państwo II Rzeczypospolitej. Powstawały pomniki upamiętniające żołnierzy poległych na frontach I wojny światowej, powstańców wielkopolskich, a także żołnierzy, którzy zginęli podczas wojny polsko-bolszewickiej. Wznoszono także liczne pomniki Wolności i Wdzięczności za odzyskaną niepodległość, te drugie często przyobleczone w formy sakralne. Pomniki stawiano na terenie miasta oraz w miejscowościach regionu Kujaw, Wielkopolski i Pomorza, gdzie toczyły się walki.

Pierwsze powstające w Bydgoszczy pomniki posiadały prostą formę, najczęściej z dominującą partią architektoniczną, wzbogaconą elementami rzeźbiarskimi i uzupełnioną tablicami inskrypcyjnymi. Niektóre z tych wczesnych obiektów projektowane były przez twórców nieznanymi, m.in. wywodzących się z kręgów wojskowych, a ich lokalizacja często wiązała się z terenami obiektów wojskowych. Przykładem jednej z najwcześniejszych realizacji był *Pomnik Poległych Bohaterów 16 Pułku Ułanów Wielkopolskich* (1921, szary granit), znajdujący się w koszarach im. Księcia Józefa Poniatowskiego tego pułku przy ulicy Szubińskiej 2, upamiętniający żołnierzy poległych w Powstaniu Wielkopolskim i wojnie polsko-bolszewickiej²⁵⁴. Wykonany został według projektu porucznika Ryszarda Jurkowskiego, przez Zakład kamieniarsko-rzeźbiarski Jakuba Joba. Pomnik (wys. ok. 4 m) posiadał formę czworobocznego, dwukondygnacyjowego obelisku, ustawionego na cokole, zwieńczonego sylwetą orła, symbolizującą godło Polski²⁵⁵.

Do tej grupy obiektów należą dwie późniejsze realizacje, związane z twórczością bydgoskich rzeźbiarzy, niezachowane. *Pomnik poległych żołnierzy 61 Pułku Piechoty Wielkopolskiej* (1929, sztuczny kamień?) (il. 96), poświęcony został żołnierzom poległym w latach 1918-1920, a jednocześnie miał upamiętnić dziesięciolecie powstania pułku²⁵⁶. Pomnik zlokalizowany był na dziedzińcu koszar przy ulicy Szczecińskiej 10, a następnie na ulicy Północnej 2-4, gdzie przeniósł się pułk (obecnie ul. Powstańców Warszawy 2). Autorem wstępnego szkicu miał być Ignacy Matuszczak (starszy sierżant pułku), a projektu wykonawczego Bronisław Kłobucki; realizacją prawdopodobnie zajął się także Zakład kamieniarsko-rzeźbiarski Jakuba Joba. Pomnik (wys. ok. 5 m) posiadał formę

wysokiego, dwuczęściowego obelisku w kształcie piramidy²⁵⁷. W dolnej partii obelisku, poniżej inskrypcji umieszczono reliefowe godło państwa i rok: 1929. Boczne ściany obelisku zdobiły płaskorzeźbione odznaczenia – order Virtuti Militari i Krzyż Walecznych, a ścianę tylną – odznaka pułku²⁵⁸. Kolejny pomnik – *Pomnik poległych żołnierzy 62 Pułku Piechoty Wielkopolskiej* (1929, granit) usytuowany został na dziedzińcu koszar 62 Pułku Piechoty Wielkopolskiej, przy ulicy Warszawskiej 10²⁵⁹. Projekt monumentu wykonał bydgoski malarz Bolesław Lewański, a budowę zrealizował Zakład kamieniarsko-rzeźbiarski Jakuba Joba. Zasadniczą część pomnika (wys. ok. 8 m) stanowił wysoki, granitowy obelisk o kształcie ostrosłupa, posadowiony na cokole. Ścianę frontową zdobiła odznaka pamiątkowa pułku – krzyż maltański, a ścianę od tyłu – stylizowany orzeł z brązu²⁶⁰.

Realizacja jednego z najokazalszych pomników w regionie kujawskim związana jest z nazwiskami mało znanych bydgoskich twórców. *Pomnik Powstańców Wielkopolskich w Brzozie* (1923) (il. 97) upamiętniał powstańców poległych w walkach o Brzozę w styczniu 1919 roku²⁶¹. Pomnik zaprojektował Władysław Gaca, a figury i płaskorzeźbę wykonała firma sztukatorska Maksymiliana Rutkowskiego z Bydgoszczy²⁶². Pomnik o formie architektonicznej – portyku z naczółkiem, zdobiony był rzeźbami i dekoracją reliefową, a poprzedzony wysokimi schodami. Ścianę frontową flankowały pilastry z reliefowymi kapitelami, zdobionymi motywem powstańczej rozety, na których wznosiło się belkowanie z napisem: NASZYM BOHATEROM POLEGŁYM W BRZOZIE W STYCZNIU 1919. Pole tympanonu wypełniały panoplia – motywy dekoracyjno-symboliczne w formie rycerskiej zbroi otoczonej flagami z orłem i elementami uzbrojenia, nawiązujące do narodowych tradycji wojskowych i walk o niepodległość. Na osi ściany frontowej umieszczono wysoki cokół z sylwetką Chrystusa, a poniżej leżącą postać rannego powstańca. Po obu stronach figury umieszczono tablice z nazwiskami poległych powstańców²⁶³.

Pierwszym rzeźbiarzem bydgoskim, z którym można powiązać najwcześniejsze pomniki upamiętniające walki narodowo-wyzwoleńcze, jest wspomniany już Jakub Job. W 1924 roku firma Joba zrealizowała dwa pomniki powstańcze na terenie regionu. *Pomnik Powstańców Wielkopolskich* (il. 98) w Szubinie powstał na cmentarzu, na wspólnym grobie powstańców poległych w walkach o Szubin w 1919 roku²⁶⁴. Wygląd niewielkiego, niezachowanego pomnika (wys. ok. 3 m), przybliżają fotografie. Zasadniczą partią pomnika, ukształtowaną przestrzennie, jest frontowa ściana o formie frontonu świątyni, podzielona pilastrami, zwieńczona naczółkiem z tympanonem. Pole

frontonu zdobi motyw rzeźbiarski w formie powstańczego krzyża z orłem wpisanego w wieniec, a po bokach tablice z czarnego marmuru z nazwiskami poległych. Na cokole umieszczony został napis: CZEŚĆ BOHATEROM POWSTAŃCOM WIELKOPOLSKIM, a w polu tympanonu: SZUBIN W STYCZNIU 1919 R. oraz małe czytelne panoplia, stanowiące nawiązanie do „rycerzy wolności”, jak nazwano powstańców w relacji prasowej²⁶⁵. Kolejną realizacją Joba był *Pomnik Powstańców* w Wysokiej (pow. wyrzyski), znany jedynie z relacji prasowej i fotografii. Na architektoniczną formę pomnika złożył się cokół z wysokim obeliskiem ze sztucznego kamienia, wsparty na czterech kulach. Jediną dekoracją rzeźbiarską cokołu stanowił duży wieniec laurowy z datą: 1919; wszystkie ściany cokołu wypełniały inskrypcje i sentencja: Pomnij przechodniu, żeśmy tu za wiarę i ojczyznę walcząc poległi²⁶⁶.

Jednak najokazalszy, figuralny pomnik, autorstwa Jakuba Joba powstał w Bydgoszczy. W 1930 roku na kwaterze wojskowej cmentarza Nowofarnego ustawiono *Pomnik-figurę Królowej Korony Polskiej* (il. 99), przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem (il. 100), poświęcony poległym i zmarłym żołnierzom, uczestnikom wojny polsko-bolszewickiej i powstańcom wielkopolskim²⁶⁷. W odniesieniu do tej realizacji Job był fundatorem, projektantem i wykonawcą, a odsłonięcia dokonano w dniu 15 lipca 1930 roku, w dziesiątą rocznicę „Cudu nad Wisłą” i 25-lecie działalności firmy²⁶⁸. Sakralna forma figuralnego pomnika stanowi bezpośrednie odniesienie do kultu Królowej Korony Polskiej, który odegrał szczególną rolę w budzeniu świadomości i tożsamości narodowej podczas zaborów, kiedy Matkę Boską uważano za królową narodu – państwa wymazanego z map Europy. Bydgoski pomnik poprzez odwołanie do rocznicy dziesięciolecia „Cudu nad Wisłą” jednocześnie akcentuje przypisywaną Matce Boskiej ingerencję podczas bitwy warszawskiej. Powstające w międzywojniu pomniki i figury Królowej Korony Polskiej często będą stanowiły mniej lub bardziej czytelne zespolenie wartości religijnych z patriotycznymi. W porównaniu z wcześniejszymi realizacjami Joba pomnik w Bydgoszczy posiada rozbudowaną formę, będącą wynikiem połączenia partii architektonicznej – wysokiego cokołu ze schodkową podstawą z pełnoplastyczną rzeźbą figuralną. Pomnik (wys. 5 m) został zbudowany ze sztucznego kamienia, a figura zyskała polichromię²⁶⁹. Sama statua, w odniesieniu do ujęcia ikonograficznego i formalnego, sytuuje się w zachowawczym nurcie rzeźby sakralnej, którego geneza tkwi w XIX-wiecznej konwencji historyzmu.

Równocześnie powstawały pomniki figuralne, przeważnie sakralne, rzadziej upamiętniające postacie wybitnych osobistości. We wczesnych latach dwudziestych

w Bydgoszczy pojawiło się kilka pomników-figur religijnych, powstałych z prywatnych fundacji, a zrealizowanych przez Feliksa Giecewicza. Jednak sygnałem podejmowania przez twórcę rzeźby pomnikowej są projekty *Pomnika Adama Mickiewicza* dla Wąbrzeźna (nie wiadomo, czy zrealizowany), wykonane w sierpniu 1922 roku. W informacji prasowej podano, że artysta przywiózł do Wąbrzeźna dwa szkice odlanego w gipsie projektu pomnika²⁷⁰. Pierwszą realizacją bydgoską Giecewicza była *Figura NMP Niepokalanie Poczętej* (1923, piaskowiec, różowy wapień), ufundowana przez kupca Leona Posłusznego, ustawiona przed kościołem Świętej Trójcy²⁷¹ (il. 101). W tym samym roku rzeźbiarz wykonał *Figurę NMP Królowej Polski* (wapień, sztuczny kamień), fundowaną przez dzierżawcę młynów Stanisława Ponieckiego, ustawioną przy młynach na ulicy Mennica²⁷² (il. 102). Powstałe równocześnie figury znacznie się różnią, chociaż obie utrzymane zostały w konwencji akademickiej, podobnie jak wczesne prace Giecewicza – *Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (1908, Warszawa Praga) i *Posągi świętych Piotra i Pawła* (1913, fasada kościoła Zbawiciela w Warszawie). Bydgoska *Figura NMP Niepokalanie Poczętej* wykazuje nawet bliskie analogie z sylwetką „Praskiej Madonny”, poprzez niemal klasyczne, nieco idealizowane rysy twarzy, swobodne ułożenie uchwyconych w ruchu ciał, miękkie modelunek obszernych szat, chociaż w figurze bydgoskiej już częściowo zgeometryzowanych i poddanych rytmizacji. Od tych realizacji odbiega *Figura NMP Królowej Polski* – zwarta bryła ukształtowana została z niezwykłą symetrią określającą jej statykę. Rok później artysta wykonał *Figurę Świętego Antoniego z Dzieciątkiem* (1924, sztuczny kamień), ufundowaną przez właściciela cegielni Józefa Stranza, a ustawioną na jego posesji przy ul. Nakielskiej 137²⁷³.

Autorami największego zespołu pomników i figur, wśród których dominowały sakralne pomniki-figury oraz pomniki poświęcone poległym w obronie ojczyzny żołnierzom i powstańcom są artyści reprezentujący młodsze pokolenie bydgoskich rzeźbiarzy – Piotr Triebler, Teodor Gajewski i Bronisław Kłobucki. Jedną z pierwszych, niezwykle interesujących inicjatyw zrodzonych w bydgoskim środowisku, a dotyczącą realizacji monumentalnego pomnika był konkurs na *Pomnik Poległych Polaków – żołnierzy I Dywizji Polskiej poległych w lipcu 1918 roku na polach Szampanii we Francji*. W konkursie tym wzięli udział młodzi rzeźbiarze bydgoscy, ale jego zasięg prawdopodobnie obejmował ówczesne województwo. Konkurs został zorganizowany w 1931 roku z inicjatywy Związku Hallerczyków (Chorągiew Pomorska), a rozpisany przez Komitet Wykonawczy z księdzem dziekanem J. Jaworskim i redaktorem

Pałaszewskim na czele. Monument miał stanąć na cmentarzu wojennym w Saint-Hilaire-le-Grand pod Reims. Na konkurs wpłynęło dwanaście projektów pomnika, nazwiska wszystkich uczestników nie są znane. Sąd konkursowy w składzie – redaktor Konrad Fiedler, artysta malarz Feliks Krassowski, pułkownik Modelski, redaktor St. Pałaszewski i porucznik Szwiec – przyznał I nagrodę Teodorowi Gajewskiemu, II nagrodę otrzymał Franciszek Gajewski za projekt bramy cmentarnej i ogrodzenia, a III nagrodę Piotr Triebler. W ówczesnej relacji tak opisano koncepcję: „Betonowa architektura pomnika wysokości 10 m, ogrodzenie cmentarza i kolumny bramy wjazdowej wykonane będą na miejscu we Francji. Niektóre rzeźby wykona projektodawca w Bydgoszczy z krajowego piaskowca. Części żelaznej bramy oraz kamienne orły nad kolumnami wykonane będą również w Bydgoszczy. Uroczystość odsłonięcia pomnika nastąpi prawdopodobnie w 1932 r.”²⁷⁴. „Model gigantycznego pomnika” miał oglądać w pracowni rzeźbiarzy generał Haller, jeszcze w 1933 roku aktualna była data realizacji pomnika na cmentarzu wojennym w Saint Hilaire le Grand, przewidziana na 1934 rok²⁷⁵. To imponujące przedsięwzięcie ostatecznie nie doszło do realizacji, ale jak świadczy cytowana informacja wykonanie zostało szczegółowo zaplanowane, a sam projekt zasługuje na uwagę. Fotografie gipsowych modeli pomników autorstwa Gajewskiego (il. 103) i Trieblera (il. 104) oraz projekt bramy Franciszka Gajewskiego (il. 105) zachowały się na fotografiach, podobnie jak wspomniana już rzeźba husarza w drewnie, a jedynym materialnym śladem jest model pomnika w drewnie Gajewskiego²⁷⁶. Oba projekty – Gajewskiego i Trieblera posiadają zbliżoną koncepcję ogólną, sprowadzoną do dominującej bryły architektonicznej, wzbogaconej pełnoplastyczną rzeźbą figuralną i reliefową sylwetą orła. Zbudowane są z nawarstwiających się brył wysokiego cokołu, na którym wznosi się strzelisty obelisk, o rytmicznych, zgeometryzowanych podziałach. Pomimo tych cech wspólnych każdy z projektów jest odmienny, a model Gajewskiego wyróżnia się czystością proporcji i podziałów. Nagrodzony projekt zdobyła wspomniana już uskrzydłona postać husarza, natomiast projekt Trieblera – sylwetka żołnierza. Rytmice podziałów monumentów podporządkowany został projekt bramy cmentarnej, autorstwa Franciszka Gajewskiego z sylwetami trzech orłów o zgeometryzowanych formach.

Najwcześniejszą samodzielną realizacją Trieblera o charakterze pomnikowym jest *Pomnik-figura Chrystusa* (1928) w Osielsku koło Bydgoszczy, z ponadnaturalnej wielkości figurą na postumencie z kamienia²⁷⁷. W 1931 roku Triebler wykonał pomnik-krzyż dla uczczenia „10-lecia Niepodległości Ojczyzny”, według projektu architekta

Bogdana Raczkowskiego usytuowany na Jachcicach, u zbiegu ulic Kąpielowej i Ludwikowo²⁷⁸. Pomnik posiadał prostą formę wydłużonego cokołu z jasnego kamienia, na którym umieszczony był kuty krzyż z figurą Chrystusa.

Wczesną realizacją Trieblera, o charakterze pomnikowym jest pełnoplastyczna *Figura Świętej Barbary* (1930, gips) (il. 106) prezentowana na wystawie Związku Plastyków Pomorskich w 1930 roku, stanowiąca model projektowanego pomnika-figury dla klasztoru oo. Oblatów w Kodniu, który nie doczekał się jednak realizacji²⁷⁹. W opracowaniu rzeźby uwagę zwraca statyka bryły, na którą wpłynęły symetria i zrytmizowanie układu. Umieszczenie kielicha na przedłużeniu głowy okolonej kolistą aureolą i ułożenie dłoni – jedna nad drugą, z powtarzającym się rytmem palców – skupiają uwagę widza na najważniejszym motywie – hostii, symbolizującej Eucharystię. Efekt rytmizacji artysta zastosował także w detalach wprowadzając zdwojone kręgi aureoli, powtarzający się układ fryzury, promieniście ozdobioną hostię i równomiernie zmarszczone mankiety sukni. Symetrię układu figury i rytmikę detalu nieco niwelują swobodne, oszczędne fałdy sukni o układzie kolistym i koszowym, także zrytmizowane. Zabiegi formalne, zastosowane przez rzeźbiarza wpłynęły na odczucie spokoju i harmonii oraz wewnętrznego skupienia postaci, podkreślonego opuszczonymi oczami, skierowanymi na hostię.

Z pomnikiem św. Barbary w twórczości Trieblera związane są jeszcze dwa niezrealizowane projekty. W grudniu 1929 roku w Bydgoszczy pojawiła się idea budowy *Pomnika Matki Boskiej*, który początkowo planowano umieścić na Placu Wolności lub na Placu Teatralnym (na miejscu *Łuczniczki*), a ostatecznie na wysepce Świętej Barbary²⁸⁰. Koncepcja zmieniła się w 1933 roku, kiedy zdecydowano o ufundowaniu w tym miejscu pomnika św. Barbary – patronki cechu żeglarzy i flisaków polskich. W 1935 roku ogłoszono nabór ofert na tę realizację, wśród których była także oferta Trieblera, który zaproponował dwie wersje figury zrealizowanej w żelbetonie lub piaskowcu o wysokości 2 lub 3 metrów²⁸¹. Zachowały się dwa rysunkowe projekty rzeźbiarza, na których figury świętej różnią się znacznie od rzeźby św. Barbary dla Kodnia. Na pierwszym z nich (il. 107) sylwetka świętej, przedstawiona w bogatszych szatach i określona atrybutami (kielich z hostią i palma męczeństwa) wznosi się na okazałym neorokokowym postumencie, na drugim (il. 108) – św. Barbara w obszernych, drapowanych szatach z analogicznymi atrybutami, umieszczona została na masywnej kolumnie²⁸².

Szczególnym zleceniodawcą pomników-figur sakralnych był kościół katolicki, który w Polsce międzywojennej wpłynął na powstanie kilku charakterystycznych typów

ikonograficznych, łączących wartości katolickie i patriotyczne. Obok wspomnianego już przedstawienia Królowej Korony Polskiej jednym z najpopularniejszych przedstawień były *Pomniki Najświętszego Serca Pana Jezusa*, fundowane jako wotum wdzięczności za odzyskanie wolności przez Polskę po latach zaborów. W odrodzonej II Rzeczypospolitej pomniki te określano *pomnikami Wdzięczności*²⁸³. Najokazalszym obiektem tego typu był *Pomnik NSPJ* w Poznaniu (*pomnik Wdzięczności*, *pomnik Chrystusa Króla*), posiadający formę monumentalnego łuku triumfalnego, zbudowany w 1932 roku. Pierwszym obiektem w Bydgoszczy o takim właśnie charakterze był *Pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa* (1932) (il. 109, 110), stanowiący pierwszą wspólną realizację bydgoskiego duetu rzeźbiarskiego – Trieblera i Gajewskiego. Inicjatorem powstania monumentu był ksiądz Mieczysław Skonieczny, proboszcz parafii Świętej Trójcy, a początek działań zmierzających do wystawienia pomnika należy wiązać z 1930 rokiem²⁸⁴. Nie rozpisano konkursu na pomnik i nie powołano komitetu budowy, powołano natomiast komisję rzeczoznawców w składzie: Jerzy Rupniewski i Leon Drapiewski (artyści malarze), ksiądz Bronisław Zieliński i Józef Grodzki. W 1931 roku projekt został zatwierdzony przez konserwatora wojewódzkiego dr. Nikodema Pajzderskiego. Pomnik miano ustawić według planu sytuacyjnego autorstwa Mariana Günzla na skwerze przy ulicach Szubińskiej i Mazurskiej. Zachowany wstępny projekt rysunkowy i gipsowy model figury (fotografia) odzwierciedlają zmiany wprowadzone przez rzeźbiarzy w kolejnych etapach pracy²⁸⁵ (il. 111, 112). Pomnik składał się z dwóch partii – architektonicznej podstawy (żelbeton i okładzina ze sztucznego kamienia w kolorze „bladoróżowym”) i figury (biały piaskowiec szydłowiecki). Figura Chrystusa była ustawiona na wysokim, czworobocznym cokole, spoczywającym na niższym postumencie, wspartym na trójstopniowych schodach. Na frontowej ścianie cokołu widniał napis: N. SERCU P. JEZUSA / BYDGOSZCZ / WYZWOLONA. Całopostaciową sylwetkę (il. 113) przedstawiono frontalnie, z głową w ujęciu en face, z rękoma opuszczonymi i wyciągniętymi do przodu, zgodnie ze schematem ikonograficznym. Syntetyzowana forma, umiarkowana dekoracyjna stylizacja, z położeniem nacisku na geometryzację oraz wprowadzenie krystaliczności cięć pozwalają włączyć rzeźbę w nowoczesny nurt tendencji stylistycznych, typowy dla połowy lat dwudziestych, a kontynuowany w kolejnej dekadzie. Poświęcenie pomnika odbyło się w październiku 1932 roku, a uroczystość miała charakter „wielkiej manifestacji katolickiej”²⁸⁶. W niewielkim zespole zachowanych fotografii znajdują się dwie ukazujące montaż pomnika; na pierwszej widoczna jest partia architektoniczna pomnika z rusztowaniem i drewnianym

podestem na wysokości ustawienia figury Chrystusa oraz Piotr Triebler, Jan Wollmann i pomocnik, kolejna utrwaliła moment stawiania figury – zawiniętej i oplecionej linami – za pomocą wielokrażka. Wśród obecnych można rozpoznać sylwetki autorów – rzeźbiarzy oraz współpracującego z nimi Wollmanna²⁸⁷.

Bydgoski pomnik Serca Jezusa zapoczątkował całą serię realizacji rzeźbiarskiego duetu Trieblera i Gajewskiego (il. 114). Jeszcze w tym samym 1932 roku artyści wykonali *pomnik-figurę Królowej Korony Polskiej* w Łabiszynie²⁸⁸ (il. 115). Pełnoplastyczna figura Marii, wykonana w sztucznym kamieniu i polichromowana, o wysokości około dwóch metrów, została ustawiona na wyższym postumencie. Pomnik posiada dość liczne analogie formalne z realizacją *Serca Jezusowego*. Obie figury cechuje sumaryczna bryła, rozwiązana symetrycznie, chociaż w odniesieniu do postaci Marii kontrapostowe ujęcie oraz swobodny układ fałd sukni w dolnej partii i miękko zarysowana linia lewego uda wprowadzają odczucie naturalności. Figura Matki Boskiej pozbawiona jest także silnej geometryzacji i rytmizacji charakteryzującej sylwetkę Chrystusa. Najbliższe analogie można dostrzec w opracowaniu głów obu postaci, przy czym fizjonomie posiadają odmienny wyraz. Piękne, stylizowane oblicze Marii (il. 116) z wyraźnym rysunkiem dużych oczu, wąskiego nosa i pełnych ust w lekkim uśmiechu oraz zaokrąglony podbródek nadają jej twarzy pozaziemski, uduchowiony charakter. Ułożone w pukle włosy, rytmicznie opadające na ramiona opracowane zostały miękko, bez płaskich cięć zastosowanych w fryzurze Chrystusa. Zachowało się kilka fotografii pomnika – fragment rzeźby w ujęciu popiersiowym, w sztucznym kamieniu bez polichromii, całopostaciowa figura prawdopodobnie już ukończona i polichromowana oraz zdjęcie z uroczystości poświęcenia z widocznym pomnikiem na postumencie²⁸⁹.

Kolejną wspólną realizacją rzeźbiarzy jest *Pomnik-figura Najświętszego Serca Pana Jezusa* (il. 117) w Barcinie, powstały w 1933 roku, zlokalizowany na Górze św. Wojciecha²⁹⁰. W informacji prasowej podkreślono, że pomnik jest dziełem „znanych bydgoskich artystów-rzeźbiarzy”²⁹¹. Wymiary i proporcje partii figuralnej do architektonicznej pomnika były zbliżone do realizacji w Bydgoszczy – figura z betonu o wysokości ponad 2 metrów i podstawa z „polnych granitów” o wysokości około 3 metrów. Całe założenie było jednak bardziej przysadziste, o dość ciężkich, chociaż wyważonych proporcjach, co podyktowała lokalizacja – pomnik usytuowany na wysokim wzniesieniu poza miastem miał być widoczny z dużej odległości²⁹². Figura Chrystusa w odniesieniu do typu ikonograficznego powtarza ujęcie z bydgoskiego pomnika. Zbliżony jest także charakter rzeźbiarskiego opracowania, chociaż nie wprowadzono tak

silnej geometryzacji i rytmizacji płaszczyzn, a niektóre partie figury zyskały swobodny, fakturalny modelunek.

W 1933 roku powstał jeszcze jeden monument stanowiący wspólne przedsięwzięcie bydgoskich rzeźbiarzy – *Pomnik nagrobny Powstańców wielkopolskich* (il. 118, 119) na cmentarzu św. Piotra w Gnieźnie²⁹³. Pomnik zlokalizowany został na wydzielonej kwaterze cmentarza i otoczony kuliście 52 mogiłami powstańców. To monumentalne dzieło, o wysokości 9 metrów, w odróżnieniu od przedstawionych pomników figuralnych Trieblera i Gajewskiego posiada odmienny, architektoniczny charakter, bliższy projektom konkursowego, niezrealizowanego *Pomnika poległych Polaków*. Na wysokim cokole, utworzonym z trzech sześcioboków, zwężających się ku górze, spoczywa wysoka, masywna konstrukcja o formie krzyża zbudowana z czterech stykających się krzyży, zwieńczona formą schodkową. Wieloboczną, zgeometryzowaną bryłę pomnika, modelowaną przestrzennie światłem, od strony frontowej zdobi jedynie reliefowa, silnie zgeometryzowana sylweta orła wpisana w kwadratowe pole, pod którą widnieje inskrypcja: POLEGŁYM / W OBRONIE WIARY I OJCZYZNY / 1918-1919 / WDZIĘCZNI RODACY²⁹⁴. W pracach przy pomniku uczestniczył rzeźbiarz – kamieniarz Jan Wollmann, którego wizerunek uwiecznił Triebler we wspomnianej wcześniej rzeźbie portretowej.

W twórczości Trieblera i Gajewskiego pojawiło się jeszcze kilka obiektów o mniejszej skali poświęconych upamiętnieniu bohaterstwa żołnierzy. W 1930 roku rzeźbiarze uczestniczyli w budowie *Pomnika ofiar wojny światowej i bolszewickiej (ku czci poległych żołnierzy Polaków w latach 1914-1918 i 1919-1921)* (il. 120) w Inowrocławiu, wzniesionego na cmentarzu parafii Zwiastowania NMP²⁹⁵. Projekt pomnika wykonał inżynier Michałowski, architekt poznański, natomiast prace budowlane zlecono inowrocławskiej firmie „Bracia Graczyk”. W odniesieniu do tego pomnika jedynie zachowana fotografia upamiętnia wkład Trieblera i Gajewskiego, którzy niewątpliwie współpracowali z autorem projektu i byli wykonawcami zadania²⁹⁶. Nowoczesna bryła pomnika posiada rozbudowaną formę architektoniczną z wysokim, ostrosłupowym obeliskiem na cokole, ujętym ścinkami, na których osadzone zostały pełnoplastyczne sylwety orłów ze wzniesionymi skrzydłami²⁹⁷.

Na początku lat trzydziestych bydgoscy rzeźbiarze byli u szczytu sławy. W październiku 1933 roku, nieznany recenzent (Ali) odwiedził ich pracownię (il. 121), podkreślając: „Młoda ta spółka artystyczna, harmonijnie zespolona i dopełniająca się wzajemnie, zajmuje dziś jedno z pierwszych miejsc wśród plastyków pomorskich.

Wszędzie o nich głośno: na wystawach w muzeach i na łamach prasy. Zdobyli sobie rozgłos w całej niemal Polsce i wyrobili sobie pierwszorzędną markę dzięki posiadaniu w swym dorobku artystycznym całego szeregu wspaniałych sukcesów”²⁹⁸. Już wówczas autor zauważył, że „najwięcej bodaj działali w dziedzinie sztuki kościelnej”, wymieniając niektóre realizacje w tym bydgoski pomnik *Serca Pana Jezusa*. Istotna jest jednak uwaga dotycząca „całego szeregu pomników chwały Chrystusowej w licznych miastach prowincjonalnych”. Ciągłe mało znana twórczość rzeźbiarza nie pozwala obecnie ustalić lokalizację tych prawdopodobnie nieistniejących w większości obiektów. Tylko w niewielkim stopniu zadanie to ułatwiają zachowane rysunki projektowe.

Zaprezentowane pomniki NSPJ nie były jedynymi realizacjami w twórczości artystów. Triebler jest autorem *Pomnika Serca Jezusowego* (il. 122) w Fordonie, powstałego w 1935 roku, który był zlokalizowany przy wjeździe do Fordonu z mostu²⁹⁹. Pomnik, o wysokości około pięciu metrów, posiadał formę pomnika-kaplicy z całopostaciową figurą Chrystusa. Na cokole znajdowała się inskrypcja: NAJŚWIĘTSZE SERCE JEZUSA / ZMIŁUJ SIĘ NAD NAMI. Ujęcie postaci Chrystusa i sposób jej opracowania różnią się znacznie od figury z placu Poznańskiego. Artysta wprowadził inny typ ikonograficzny, ukazując Jezusa z lewą dłonią spoczywającą na gorejącym sercu, z prawą wzniesioną w geście błogosławieństwa. Sylwetka pozbawiona jest silnej statyki i symetrii, a szaty geometryzacji i rytmiki układu. Zachował się rysunkowy projekt pomnika w skali 1:10, wykonany w sierpniu 1935 roku, prawdopodobnie stanowiący ostateczną wersję projektu o czym zdaje się świadczyć precyzja całości i detalu oraz staranny modelunek światłocieniowy³⁰⁰. Porównując fotografię pomnika z projektem zauważalne są niewielkie różnice – architektoniczna wnęka wraz ze zwieńczeniem uległa obniżeniu, a w opracowaniu samej figury nastąpiły nieznaczne zmiany przy zachowaniu układu.

W drugiej połowie lat trzydziestych Triebler wykonywał samodzielnie liczne pomniki w regionie Kujaw, najczęściej charakteryzujące się mniejszą skalą. Najokazalszą realizacją z tego czasu jest *Pomnik Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (1937) (il. 123) w Inowrocławiu, wykonany na zlecenie parafii Najświętszej Marii Panny. W zapowiedzi uroczystości poświęcenia podkreślono monumentalny charakter przedsięwzięcia, jednocześnie wskazując: „W figurze Matki Boskiej podkreślone są motywy słowiańskie. Wyraz twarzy charakterystyczny, skupiony, w aureoli gwiazd. Fałdowanie szaty przypomina rzeźbę grecką o z okresu monumentalnego. Figura jest umieszczona na tle niszy w ujęciu nader modernistycznym. Zakończenie pomnika – krzyż, dokonponowany

do całości również w prostych liniach. U stóp Matki Boskiej na cokole widnieje napis: Błogosław Matko. Całość w doskonałych proporcjach, wywołuje estetyczne wrażenie”³⁰¹. Pomnik-figura zlokalizowany został u zbiegu ulic Karola Marcinkowskiego i Opatrzności, na końcu której mieścił się kościół Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie. Pomnik, o wysokości ponad 12 metrów, posiadał formę kapliczkową – na wysokim cokole wznosiła się kapliczka z wnęką zamkniętą zwieńczeniem z krzyżem. Architektoniczną strukturę tworzyła prosta forma o wyważonych proporcjach i czytelnym podziałach, rytmicznie piętrzących się bryłach, wpływających na oddziaływanie światła, potęgującego wrażenie przestrzenności. Posąg Matki Boskiej z Dzieciątkiem (wys. ok. 4 m), o „zabarwieniu żółtawym”, posiadał uproszczony, miękki modelunek głęboko ciętych fałd. Przedstawienie figury jest typowe, od określonych wzorców odbiega natomiast fizjonomia. Cytowana uwaga o „motywach słowiańskich” (odnosząca się niewątpliwie do oblicza Marii) skonfrontowana z opinią Stanisława B. Wojewódzkiego o obliczu w „typie polskim”, które wywołało „wielkie rozczarowanie” i „profanację świętości” może świadczyć, że wśród szerokich kręgów społeczeństwa figura, a szczególnie oblicze Marii odbiegające od ogólnie akceptowanych wzorców, nie spotkały się z uznaniem³⁰². Należy przypuszczać, że zadaniem Wojewódzkiego – znanego w Inowrocławiu malarza i grafika – było uświadomienie odbiorcom roli twórczej kreacji i wolności wyboru. Kilka rysunków projektowych pomnika z sylwetką Marii świadczy o zmieniającej się koncepcji ukształtowania konstrukcji bryły pomnika, jak i samej figury (il. 124).

Jedyny zachowany pomnik Trieblera, nie zniszczony podczas okupacji – *Królowej Korony Polskiej* (1939) (il. 125) w Golubiu-Dobrzyniu, powstał jako wotum wdzięczności za ocalenie miasta podczas Wielkiej Wojny. Pomnik jest mniejszy od inowrocławskiego (wys. ok. 11 m, z figurą ok. 3 m), wykonany ze sztucznego kamienia w imitacji piaskowca, wzniesiony na osi kościoła parafialnego³⁰³. Triebler powrócił w nim do wcześniej stosowanego typu wolnostojącej figury ustawionej na wysokim cokole, chociaż decyzja o takiej formie mogła należeć do Kazimierza Ulatowskiego, autora projektu cokołu (wówczas miejskiego radcy budowlanego w Poznaniu) (il. 126). Figura Matki Boskiej różni się od statuy z Inowrocławia – sumaryczny, statyczny posąg zastąpiła sylwetka w swobodnym ujęciu, odziana w bogato drapowane szaty, o nieco idealizowanym obliczu.

Trieblerowi należy przypisać znany z fotografii *Grobowiec – pomnik* w Łabiszynie (pow. Szubin) (il. 127), powstały prawdopodobnie w drugiej połowie lat

trzydziestych³⁰⁴. Rozbudowaną partię środkową pomnika tworzy wysoka ścianka z krzyżem i figurą Ukrzyżowanego Chrystusa, od dołu ujęta stylizowaną, silnie zgeometryzowaną sylwetką orła. Triebler jest także autorem *Pomnika Bohaterom Powstania Wielkopolskiego* w Szubinie (1938) (il. 128), który powstał na miejscu wcześniejszego *Pomnika Powstańców Wielkopolskich* (1924), wykonanego przez firmę Jakuba Joba. „Skromny w swojej prostocie, lecz wielki w swojej wymowie pomnik” – jak opisany został w relacji prasowej – wykazuje wyraźne analogie formalne do *Grobu – pomnika* w Łabiszynie³⁰⁵. Wspomniana „prostota” pomnika odnosi się do jego architektonicznej, syntetycznej formy, ukształtowanej z prostych, rytmicznie komponowanych brył oraz skromnej reliefowej dekoracji w postaci stylizowanej sylwetki orła, krzyża łacińskiego oraz motywu Krzyża Walecznych³⁰⁶.

W odróżnieniu od przedstawionych pomników architektonicznych Triebler do pomników, czy też rozbudowanych nagrobków powstańczych wprowadzał także rozwiązania figuralne. Przykładem jest *Projekt Pomnika Powstańca* (il. 129), niedatowany i nieopisany rysunek z sylwetką leżącego powstańca³⁰⁷. Do innych realizacji pomnikowych Trieblera należały m.in. wczesny *Pomnik Romualda Osiewacza* z całopostaciową sylwetką oraz półplastyczną głową Chrystusa w koronie cierniowej w Ligocie, pow. Prudnik (1925), *Pomnik-figura Chrystusa* w Ligocie (b.r., w ogrodzie Edwarda Trieblera), *Figura Matki Boskiej* w Pakości (b.r.), *Pomnik-figura Matki Boskiej* w typie Immaculata w Pruszczu pow. Świecie (1940), *Pomnik-figura Najświętszej Marii Panny Królowej Polski* w Jaksicach (b.r.)³⁰⁸. W zespole projektów Trieblera mieszczą się prace niezidentyfikowane, których na obecnym etapie badań nie można powiązać z wykonanymi lub planowanymi realizacjami, jak *Projekt pomnika z figurą NSPJ* (po 1930) (il. 130).

Samodzielną realizacją pomnikową autorstwa Teodora Gajewskiego jest *Pomnik – Krzyż* (il. 131, 132) na Szwederowie w Bydgoszczy (1935), wykonany na zlecenie parafii Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, ustawiony na skwerze u zbiegu ulic Orlej i ks. Skorupki³⁰⁹. W relacji z uroczystości poświęcenia krzyża zamieszczono jego opis: „stał wielki, wspaniały krzyż, nowe piękne dzieło niezwykle utalentowanego artysty-rzeźbiarza, prawdziwego Bydgoszczanina p. Teodora Gajewskiego. Siedem i pół metrów wysoki. Szczególnie postać Ukrzyżowanego Chrystusa z wyrazem zboleń twarzy doskonale harmonizuje z całością. Krzyż wykonany został ze sztucznego kamienia marmurowego, w kolorach naturalnego piaskowca, różowego i szarego. Cenny ten nabytek artystyczny dla naszego miasta uznany został przez grono członków bydgoskiej

Rady Artystyczno-Kulturalnej, jak i Jego Ekscelencję ks. biskupa Laubitza oraz konserwatora Dalbora, za najbardziej wartościowe dzieło architektoniczno-rzeźbiarskie ostatnich czasów. Dzieło to przynosi zatem swemu twórcy, znakomitemu bydgoskiemu artyście p. Gajewskiemu nowy sukces³¹⁰. Realizacja ta stanowiła część założenia architektoniczno-rzeźbiarskiego wkomponowanego w przestrzeń dużego skweru, zagospodarowanego w 1928 roku po wybudowaniu Łaźni Miejskiej, podzielonego na trzy tarasy otoczone betonowymi murkami. Pierwszy z tarasów, z okrągłym basenem, przylegał do budynku Łaźni Miejskiej. Na drugim, niższym tarasie umieszczona została fontanna *Dzieci bawiące się rybą*, także autorstwa Gajewskiego, natomiast na trzecim *Pomnik-krzyż*, zakomponowany na osi widokowej budynku łaźni. W konstrukcji monumentu dominowały elementy wertykalne, rytmicznie stopniowane, tworzące wysoki cokół i krzyż o zdwojonej belce pionowej. Podziały architektoniczne masywnych elementów modelowało światło wydobywające przestrzenność formy. W pewnym stopniu artysta wykorzystał swoje wcześniejsze doświadczenia komponowania brył z nagrodzonego projektu *Pomnika Polaków*. Ponadnaturalnej wysokości postać Chrystusa swoją statyką i układem jeszcze dobitniej podkreśla czystość architektonicznych podziałów. Sama sylwetka zatrzymana jest w bezruchu, a pewną ekspresję wprowadza jedynie opuszczona na prawe ramię głowa, w której twórca zawarł cały dramatyzm ukrzyżowania³¹¹.

Gajewski jest też autorem licznych figur sakralnych, zrealizowanych dla różnych miejscowości w regionie. *Figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (il. 133) w Kamienicy (pow. Tuchola), wykonaną prawdopodobnie przed 1939 rokiem, cechuje typowy schemat ikonograficzny, uproszczony modelunek, a także idealizacja fizjonomii Marii, mająca odniesienia do kobiecych rzeźb portretowych Gajewskiego. Według opisu na rysunku projektowym (il. 134) figura ta miała powstać przy współpracy z artystką rzeźbiarką Balbiną Świtycz-Widacką³¹². Nie wiadomo, czy twórca zrealizował obiekty znane z zachowanych rysunków projektowych, m.in. *Pomnik Dobrego Pasterza* (il. 135) dla majątku Czechowo (pow. Gniezno) (1935) oraz niedatowane, a pochodzące prawdopodobnie z lat trzydziestych – kolumnę z *Figurę św. Antoniego* dla Lipna i *Figurę klęczącego anioła* na bramie cmentarza Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy³¹³. W zespole rysunków projektowych mieści się także projekt *Pomnika Najświętszego Serca Jezusa* (1939), jednak z opisu nie wynika dla jakiej miejscowości został wykonany. Wpisuje się on w charakterystyczny dla Gajewskiego schemat pomnika z wolnostojącą, przestrzenną figurą na wysokim, architektonicznym cokole³¹⁴.

Kontynuacją figuralnych pomników sakralnych w twórczości Gajewskiego po II wojnie światowej są dwie znane realizacje. Istniejący *Pomnik św. Rozalii* (1947-1948) artysta zaprojektował i zrealizował przy współpracy z Balbiną Świtycz-Widacką, dla wsi Gostycyn koło Tucholi³¹⁵. Zarówno forma postumentu, jak i samej figury przypominają wcześniejsze rozwiązania rzeźbiarskie. Sumaryczna, idealizowana figura, opracowana została płasko z wyraźnie rysującymi się liniami. W 1948 roku Gajewski zaprojektował przydrożny *Pomnik Matki Boskiej Królowej Pokoju* dla Gogolinka (pow. Bydgoszcz), znany z rysunku projektowego³¹⁶.

Obiekty poświęcone upamiętnieniu polskich żołnierzy i powstańców odnaleźć można w twórczości Bronisława Kłobuckiego. W 1927 roku Kłobucki wykonał rzeźby do *Pomnika-kaplicy ku czci poległych żołnierzy w bitwie z bolszewikami w dniu 18 sierpnia 1920 roku pod Brodnicą*³¹⁷. Kaplica została zlokalizowana na cmentarzu wojskowym w Brodnicy. Projekt budowli wykonał Kazimierz Ulatowski, wówczas działający już w Toruniu, rzeźby lwów – Kłobucki, a majolikowy obraz z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej Stanisław Jagmin z Poznania. Ozdobę klasycyzującej kaplicy z kolumnowym portykiem i pseudotympanonem stanowi barokowe w formie zwieńczenie z obrazem oraz okazałe sylwety leżących lwów, symbolizujących zwycięstwo.

Bardziej typową dla Kłobuckiego realizacją jest figuralny *Pomnik Powstańca* (il. 136), wykonany w latach 1929-1930 dla Łobżenicy, usytuowany pierwotnie na Starym Rynku (obecnie Plac Wolności). W *Albumie Plastyków Pomorskich* zachowała się fotografia gipsowego modelu pomnika³¹⁸. Pomnik został ufundowany z inicjatywy Towarzystwa Powstańców i Wojaków, odsłonięty w czerwcu 1930 roku³¹⁹. W „Dzienniku Bydgoskim” zamieszczono fotografię wykonaną po oficjalnych uroczystościach, interesującą, ponieważ wśród przedstawionych osób utrwalony został wizerunek autora pomnika³²⁰. Porównanie fotografii gipsowego modelu z fotografią z lat trzydziestych świadczy, że artysta wiernie zrealizował swój projekt³²¹. Całopostaciowa, modelowana przestrzennie sylwetka żołnierza-powstańca z karabinem została umieszczona na wysokim, dwukondygnacyjnym cokole ze schodkową podstawą. Na ściankach górnej kondygnacji widoczne są duże plakiety w kształcie tarcz, wypełnione reliefowymi przedstawieniami; na ścianie frontowej znajduje się godło Polski, a po lewej stronie wielofiguralna scena powstańcza (?). Prawdopodobnie pozostałe ścianki zdobiły podobne płaskorzeźbione motywy. Od dołu każdą tarczę okalają zgeometryzowane palmety. Na ścianie frontowej dolnej partii cokołu znajdowała się tablica z inskrypcją. Łobżenicki pomnik Kłobuckiego przywołuje pewne analogie z *Pomnikiem*

Niepodległości (1930) w Grudziądzu, zaprojektowanym przez Stanisława Jackowskiego³²². Warszawski rzeźbiarz wprowadził podobną sylwetkę żołnierza w długim płaszczu, trzymającego karabin, dodatkowo dynamizując scenę wzniesionym sztandarem zwycięstwa.

W twórczości Kłobuckiego dość odosobnionym przykładem sakralnej rzeźby w kamieniu jest *Krzyż z figurą Ukrzyżowanego Chrystusa* (1933) (il. 137) postawiony na nowym wówczas cmentarzu parafii pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy, ufundowany przez pracowników i dyrekcję Ogrodów Miejskich, usytuowany przy głównej alei³²³. Wykonana w sztucznym kamieniu figura, o wysokości zbliżonej do naturalnej, ukształtowana została w konwencji naturalistycznej, o formie nieco kubizującej, z elementami silnej ekspresji w układzie ciała, a zwłaszcza w opracowaniu głowy i perizonium, z fragmentami poddanymi znacznej geometryzacji³²⁴. Nie jest to przykład jedyny. Kłobucki zapewne uczestniczył w naborze ofert na *pomnik Świętej Barbary* w Bydgoszczy, ogłoszonym przez Zarząd Miejski w 1935 roku, zachował się bowiem rysunkowy projekt pomnika³²⁵. W ukształtowaniu wysokiej bryły pomnika dominuje wertykalizm, wyznaczony zwężającym się ku górze postumentem na schodach oraz kapliczką o neogotyckiej formie, zwieńczonej masywnym krzyżem. W wydłużonej niszy, zamkniętej łukiem ostrym, mieści się figura świętej z kielichem oraz sylwety półkłęjących aniołów z palmami.

W bogatym dorobku Kazimierza Lipińskiego z dwudziestolecia międzywojennego nie zachowały się obiekty rzeźbiarskie realizowane w przestrzeni publicznej. Jednak dwa zachowane rysunki projektowe pomników-figur sakralnych, powstałych w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, mogą wskazywać, że podobne realizacje powstawały także wcześniej. Niedatowany *Projekt na odbudowę pomnika Serca Jezusa w Wysokiej* (pow. Wyrzysk) należy wiązać z powstaniem po 1945 roku, kiedy to po zniszczeniach wojennych w całym kraju rekonstruowano liczne figury³²⁶. *Pomnik Serca Jezusa* znajduje się w Wysokiej do dziś, a zlokalizowany jest między budynkiem nowej plebanii a szkołą. Całopostaciowa, statyczna *Figura Najświętszego Serca Jezusa*, modelowana światłocieniowo, wykonana ze sztucznego kamienia, wznosi się na wysokim, kamiennym cokole z tablicą. Kolejną realizacją, znaną jedynie z projektu i fotografii, jest *Pomnik-figura św. Rozalii*, pierwotnie usytuowany „10 km od Koronowa w kierunku Tucholi”, a wykonany w 1955 roku³²⁷. Na wysokim czworobocznym cokole umieszczona jest całopostaciowa figura świętej Rozalii, ukazanej frontalnie, odzianej w szaty zakonne, z głową w ujęciu en face, z atrybutami – krucyfiksem i czaszką.

Idealizowanemu obliczu świętej, pozbawionemu cech indywidualnych, odpowiada oszczędny modelunek szat, kształtowanych płaszczyznowo z nielicznymi fałdami.

Pomniki pojawiły się także w twórczości Stefana Kiersnowskiego, już podczas jego pobytu w Brześciu nad Bugiem. Jedną z pierwszych realizacji był *Pomnik z godłem państwowym* (1929, cement), wykonany dla strażnicy Korpusu Ochrony Pogranicza w Lewaczach koło Łunińca³²⁸. Kiersnowski był też autorem trzech modeli *Pomnika Józefa Piłsudskiego* (1930?, gips), projektowanego dla strażnicy Korpusu Ochrony Pogranicza na granicy z ZSRR (Polesie). Znane z *Albumu* projekty są podobne – na wysokich, czworobocznych postumentach z reliefową sylwetą orła, ustawionych na schodkowych cokołach, spoczywa popiersie Marszałka; pomniki różnią się proporcjami, dekoracją postumentu oraz rzeźbiarskim ukształtowaniem wizerunku.

Autorami realizowanych w Bydgoszczy pomników byli nie tylko twórcy związani z miastem miejscem zamieszkania. *Pomnik Henryka Sienkiewicza* (1927) i *Pomnik Józefa Piłsudskiego* (1931) wykonali rzeźbiarze o ogólnopolskiej renomie – Konstanty Laszczka i Olga Niewska. Bezpośrednią inspiracją do powstania idei wystawienia pomnika Sienkiewicza było sprowadzenie zwłok pisarza do niepodległej Polski (1924). Na czele Komitetu budowy popiersia Henryka Sienkiewicza stanął dr Witold Bełza, dyrektor Biblioteki Miejskiej, z inicjatywy którego nawiązano kontakt z Laszczką³²⁹. Półpostaciowy posąg z brązu osadzony został na wysokim cokole z różowego kamienia, flankowanym przez tablice inskrypcyjne ozdobione figurami orłów. Pomnik zlokalizowano w narożu krajobrazowego parku im. Jana Kochanowskiego (dawny Ogród Bismarcka), u zbiegu ulic Słowackiego i Alei Mickiewicza. Monument był pierwszym z projektowanych pomników, bowiem według koncepcji Laszczki w parku miały się znaleźć pomniki „koryfeuszy literatury polskiej”; zamysł ten nie został jednak zrealizowany. Gipsowy model pomnika oraz tablice z nazwiskami darczyńców (autorstwa Jakuba Joba, 1927) umieszczono we wnętrzu Biblioteki Miejskiej. Kwestia wyboru twórcy spoza Bydgoszczy w połowie lat dwudziestych nie powinna dziwić, powstające dopiero bydgoskie środowisko rzeźbiarskie nie było w stanie zrealizować tak prestiżowego przedsięwzięcia; jedynym doświadczonym artystą, który mógłby podjąć się zadania realizacji monumentu był Giecewicz.

W odniesieniu do *Pomnika Józefa Piłsudskiego* dłuta Niewskiej, wybór artystki zapewne został podyktowany jej wcześniejszymi kontaktami z Bydgoszczą. W 1930 roku zdobywająca coraz większą popularność rzeźbiarka uczestniczyła bowiem w *I Wystawie artystek polskich* w Muzeum Miejskim, prezentując m.in. *Przebudzenie* – rzeźbę

wyróżnioną na *Powszechnej Wystawie Krajowej* (1929) w Poznaniu, figurę *Łucznika*, przejętą przez muzeum w depozyt w celu zakupu, a także medale i plakiety, wśród których była plakietka z wizerunkiem Piłsudskiego. Nie bez znaczenia dla wyboru Niewskiej był zapewne fakt, że już w 1926 roku wykonała z modelu całopostaciowy posąg Marszałka, była też cenioną autorką portretów wybitnych osobistości, m.in. Ignacego Mościckiego, Walerego Sławka i Ignacego Daszyńskiego. Bydgoski *Pomnik Józefa Piłsudskiego* z ponadnaturalnej wielkości popiersiowym wizerunkiem miał upamiętniać wizytę Marszałka w Bydgoszczy (1921), a został umieszczony przed Szkołą Podchorążych dla Podoficerów³³⁰.

Rzeźba plenerowa

Zapowiedzią rzeźby plenerowej w Bydgoszczy, mającej na celu ozdobę miejskich parków, skwerów i ogrodów, była wspólna realizacja rzeźbiarzy – Piotra Trieblera, Bronisława Kłobuckiego i Teodora Gajewskiego, przygotowana na *Pomorską Wystawę Ogrodniczo-Przemysłową* (il. 138) w Toruniu, odbywającą się w lipcu 1928 roku³³¹. Marian Güntzel, dyrektor Ogrodów Miejskich w Bydgoszczy, dwukrotnie przybliżył koncepcję wystawy, opisując jej wybrane aspekty, szczegółowo charakteryzując realizacje dwóch bydgoskich ogrodów willowych. W pierwszym z ogrodów, podzielonym na trzy części o „odrębnej formie, własnej przestrzeni i osobnym krajobrazie” umieszczone zostały prace rzeźbiarskie wymienionych artystów³³². W reprezentacyjnej części ogrodu-salonu, wśród klombów i „kobierców kwitnących w stylu ekspresjonistycznym” oraz „grupy kaktusowej” znalazły się „Amorki i inne rzeźby dłuta artysty p. Gajewskiego z Bydgoszczy ożywiające wykwinny krajobraz”³³³. Niestety nie znamy tej realizacji rzeźbiarza. Tę część ogrodu uzupełniały ponadto ławki kamienne, zegar słoneczny i piramidy laurowe. Druga część ogrodu zlokalizowana była niżej, otoczona murkami, utrzymana w „cieplej tonacji” z klombami czerwonych kwiatów. „Wszystko to promieniuje słonecznie i działa podniecająco, uczucie takie potęguje scena miłosna *Fauna* dłuta artysty Kłobuckiego z Bydgoszczy”³³⁴. Realizacja ta także nie jest znana. Ostatnia część ogrodu w odróżnieniu od poprzednich, stylizowanych była bardziej naturalna, z „laskiem polskim” i „polanką kwitnącą”. „Całość zakątka robi wrażenie sielankowe i przypomina poniekąd alpinum”, „jako tło powyżej opisanego motywu zacisznego służy pergola altankowa, gdzie nimfa rozebrana do kąpieli, wchodzi do wody, nimfa o wielkości naturalnej jest dziełem artysty Trieblera z Bydgoszczy”³³⁵. Nieznane kompozycje rzeźbiarskie Güntzel opisał w kolejnej relacji:

„Postać kąpiącej się dziewczyny dłuta artysty p. Trieblera dobra w ruchu, mogłaby po ukończeniu wystawy zdobić wyspę w Ogrodzie Kazimierza Wielkiego. Piękną kompozycję sceny miłosnej odtworzył p. Kłobucki, amoretki wykonał p. Gajewski”³³⁶. Amoretki to, jak można przypuszczać, amory uosabiające miłość. Nie zachowały się fotografie tych realizacji. Jednak z postacią „nimfy”, czy też „kąpiącej się dziewczyny” Trieblera z dużym prawdopodobieństwem można identyfikować utrwaloną na fotografiach rzeźbę – jedną w przestrzeni z pergolą (il. 139), drugą jeszcze w pracowni artysty, wspomnianą przy charakterystyce rzeźby kameralnej.

Z wymienionych twórców – Gajewski, Triebler i Kłobucki w rzeźbie plenerowej specjalizował się Kłobucki. W 1930 roku artysta zrealizował kilka pełnoplastycznych rzeźb, wyznaczających nowy nurt w jego twórczości, dzięki któremu zyskał popularność i dalsze zamówienia na podobne obiekty. W ogrodzie prezydenta Bydgoszczy, przy Wałach Jagiellońskich 10-12 umieszczone były figuralne rzeźby, naturalnej wielkości, wykonane ze sztucznego kamienia przedstawiające personifikacje tańców – Oberek, Polonez i prawdopodobnie Mazurek (niezachowane)³³⁷. Rzeźba *Oberek* (il. 140), znana dzięki reprodukcji gipsowego modelu zamieszczonej w *Albumie Plastyków Pomorskich*, to jedna z najbardziej ekspresyjnych rzeźb artysty, przedstawiająca tańczącą parę uchwyconą w dynamicznych, teatralnych pozach³³⁸. Sylwetka kobiety ukazana została w pozycji stojącej, z korpusem ciała i głową silnie odchylonymi do tyłu, z prawą nogą wzniesioną, z rękoma rozrzuconymi w bok, natomiast mężczyzny w pozie półsiedzącej, z prawą nogą wysuniętą do przodu, widoczną wzniesioną ręką, z dłonią splecioną z dłonią kobiety. Wielooglądowa rzeźba stanowi ciekawe rozwiązanie przestrzenne. W tej samej konwencji formalnej utrzymana była kolejna rzeźba z tego cyklu, zatytułowana *Mazurek*, prezentowana na wystawie (1932), o której ks. Müller napisał: „jest i będzie mimo swego wdzięku trójwymiarową transpozycją rysunkowych pomysłów Stryjeńskiej”³³⁹.

W 1930 roku Kłobucki wykonał rzeźby przedstawiające cztery pory roku – *Wiosnę*, *Lato* (il. 141), *Jesień* i *Zimę* (il. 142), przeznaczone do Szkolnego Ogrodu Botanicznego przy ul. Juliana Ursyna Niemcewicza 2-4 w Bydgoszczy³⁴⁰. Pełnoplastyczne figury zostały zrealizowane w sztucznym kamieniu, wsparte na niskich podstawach, na których umieszczono wgłębne nazwy określające pory roku. Personifikacje pór roku twórca przedstawił jako kilkuletnie, nagie dziewczynki. W zakresie symboliki artysta nawiązał do formuły często występującej w sztuce europejskiej, w której poszczególnym porom roku przyporządkowano wykonywanie

określonych czynności, wyrażonych atrybutami. Najczytelniej ta myśl została odzwierciedlona w odniesieniu do *Lata* – czasu żniw (pęk kwiatów, snopek zboża i sierp) i *Jesieni* – czasu tłoczenia winogron (wiklinowy kosz, pęk owoców, kiście winogron). *Wiosna* nie mieści się już w tym schemacie, zamiast atrybutów czasu zasiewów artysta dodał dziewczynce jaskółkę, zwiastuna tej pory roku. Odmiennie zobrazowana została także zima, ukazana jako skulona, marznąca postać. Całopostaciowe sylwetki przedstawiono w dość statycznych, zróżnicowanych pozach, odmiennej gestykulacji i mimice. Modelunek postaci jest znacznie uproszczony, a budowa anatomiczna zbliżona do ciała dziecka, przy czym uwagę zwracają głowy dziewczynek z modnymi fryzurami, charakterystycznymi dla czasu powstania³⁴¹.

Kolejną realizacją Kłobuckiego z zakresu rzeźby plenerowej jest figura *Chłopca z globusem* (1932), ufundowana przez koło rodzicielskie szkoły Świętego Jana i umieszczona w ogrodzie tejże szkoły przy ulicy Świętojańskiej 20 w Bydgoszczy (niezachowana)³⁴². Była to rzeźba pełnoplastyczna, naturalnej wielkości, wykonana ze sztucznego kamienia i polichromowana. Fotografia rzeźby nie zachowała się, ale można przypuszczać, że stylistycznie sytuowała się w kręgu sylwetek z Ogrodu Botanicznego. Symbolika przedstawienia – chłopiec z globusem jest czytelna, nawiązująca do edukacyjnej funkcji szkoły.

Nieliczne, znane dotychczas prace Trieblera wpisujące się w nurt rzeźby plenerowej, świadczą, że takich obiektów w jego twórczości mogło być więcej. W 1931 roku artysta zaprojektował i wykonał fontannę z basenem (il. 143), „dwa wazony – kwiaty” i zegar słoneczny, umieszczone na skwerze przy ulicy Jagiellońskiej w Bydgoszczy. Nieistniejącą realizację przybliży kilka rysunkowych projektów i fotografie fontanny³⁴³. Wszystkie projekty fontanny oparte zostały na zbliżonym schemacie – piętrzącego się ku górze kwiatonu utworzonego ze stylizowanych liści i krystalicznie ciętych zgeometryzowanych form, powtarzających się rytmicznie. Fotografie fontanny (wys. ok. 2,5 – 3 m bez podstawy) potwierdzają, że wykonana została według jednego z projektów i ustawiona na wysokim cokole pośrodku basenu o prostokątnym kształcie z półkolistym wybrzuszeniem. Nie wiadomo, jak wyglądały wazony, jednak rysunki zegara słonecznego o zgeometryzowanych formach, pozwalają na założenie, że cała realizacja utrzymana była w spójnej, modernistycznej koncepcji.

Można przypuszczać, że rzeźbiarze bydgoscy byli też autorami nieznanymi obecnie rzeźb plenerowych wykonywanych na zamówienie osób prywatnych, umieszczanych na ich posesjach. Przykładem jest nieznaną realizacją Trieblera – rzeźba

do ogrodu ze sztucznego kamienia, wykonana dla Wacława Millnera (1938, Bydgoszcz, ul. Markwarta 11)³⁴⁴.

Rzeźba plenerowa zaistniała także w twórczości Teodora Gajewskiego, a jej przykładem jest *fontanna Dzieci bawiące się rybą* (1934) (il. 144), wspomniana już przy prezentacji założenia architektoniczno-rzeźbiarskiego, zlokalizowanego na bydgoskim Szwederowie. Półkolistą formę fontanny wyznacza wysoki murek, ozdobiony pełnoplastyczną figuralną grupą rzeźbiarską, umieszczoną nad kamiennym zbiornikiem z wodą. Kameralną, pełną wdzięku grupę tworzą sylwetki trojga dzieci skupione wokół dużej ryby. Splecione dłonie dzieci nadają scenie głębszą wymowę, stanowiąc symbol dziecięcej solidarności, tym samym nawiązując do osobistego wątku – dzieciństwa artysty spędzonego na Szwederowie³⁴⁵.

Rzeźba architektoniczna

Bydgoscy twórcy rzadko podejmowali rzeźbę architektoniczną, a większość znanych prac powstawała poza miastem. Wyjątkiem była wczesna praca Jakuba Joba – neorenesansowy portal kościoła Klarysek, wykonany z piaskowca według projektu poznańskiego architekta Stefana Cybichowskiego. Portal zgodnie z koncepcją projektanta miał stanowić element uzupełniający, dostosowany do architektury kościoła, a jednocześnie odróżniający się od partii autentycznych.

Autorami lub współautorami dwóch najwcześniejszych realizacji byli rzeźbiarze związani wcześniej z Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego – profesor Feliks Giecewicz oraz jego uczniowie – Zygmunt Kowalewski i Piotr Triebler. W latach 1926-1927 Kowalewski i Triebler (il. 145) wspólnie wykonywali prace rzeźbiarsko-sztukatorskie w nowo wybudowanym gmachu Oddziału Banku Polskiego w Brześciu nad Bugiem. Neoklasycystyczny gmach, powstały w 1925 roku, według projektu warszawskiego architekta Stanisława Filasiewicza, otrzymał ciekawą oprawę rzeźbiarską elewacji i wnętrza, w całości wykonaną przez bydgoskich rzeźbiarzy zatrudnionych przez Ludwika Frankowskiego, właściciela Fabryki wyrobów cementowych w Bydgoszczy. Frankowski zaświadczył, że zrealizowali oni „wszystkie roboty rzeźbiarsko-sztukatorskie, tak wewnątrz, jak i zewnątrz (...) w gipsie i terrazycie”³⁴⁶. Można się tylko domyślać, że młodzi rzeźbiarze prace te wykonali według autorskich projektów architekta, chociaż nie należy wykluczyć współpracy na etapie projektowania³⁴⁷. Nieznaną realizację przybliży zespół fotografii z czasu powstania. Dekorację fasady (il. 146) stanowiła oprawa głównego portalu z pilastrami i kartuszowo-roślinnym

zwieńczeniem, pełnoplastyczna, roślinna dekoracja owalnych oculusów i nadproży okiennych oraz kapitele jońskie kolumn. We wnętrzu dekoracja rzeźbiarska skupiła się w sali operacyjnej i westybulu na piętrze, gdzie obok ażurowych reliefowych fryzów i pilastrów pojawiły się rozbudowane kompozycje rzeźbiarskie. Salę operacyjną (il. 147) zdobiły dwie półkoliste płyciny z sylwetą orła oraz emblemat banku (BP), ujęte stylizowanymi wiciami roślinnymi. Alegoryczne emblematy pracy w przemyśle i na roli w formie młota oraz sierpa z kłosami zbóż, otoczone spiralnymi wiciami roślinnymi pojawiły się w kilku wielobocznych płycinach, usytuowanych w westybulu (il. 148). Architektoniczną formę kominka z reliefowymi sylwetami siedzących gryfów – utożsamianych ze strażnikami skarbu – uzyskała obudowa grzejników w westybulu. Nowoczesna, modernistyczna stylistyka stanowiła odbicie aktualnych trendów wzornictwa. Dla twórców bydgoskich była ważną realizacją, początkiem ich późniejszych, samodzielnych przedsięwzięć.

W 1927 roku Feliks Giecewicz pracował z Kowalewskim w Łodzi przy ozdabianiu elewacji gmachu Pocztovej Kasy Oszczędności (il. 149) przy ul. Narutowicza 45 (tzw. Dom pod Atlantami), zaprojektowanego przez Józefa Handzelewicza (1927) w stylu wczesnego modernizmu³⁴⁸. Dekoracja rzeźbiarska skupiła się na monumentalnym portyku ujmującym główne wejście do gmachu, utworzonym z figur pięciu atlantów na wysokich cokołach (trawertyn), dźwigających na barkach belkę gzymsu. Figury mitycznych, muskularnych atlantów w dłoniach dzierżą atrybuty symbolizujące różne dziedziny pracy. Po lewej stronie mieści się Hermes, w lewej ręce trzymający kaduceusz, symbolizujący handel. Druga postać jest alegorią urodzaju personifikowaną przez atlanta dzierżącego w prawej dłoni snopek zboża, w lewej – sierp, symbolizując rolnictwo. Postać pośrodku, przedstawiona frontalnie to alegoria pracy personifikowana przez atlanta opierającego się na młocie (atrybut Hefajstosa, symbolizujący życie, myśl twórczą, pracę i rzemiosło); młot można utożsamiać z symbolem pracy robotniczej. Kolejnego z atlantów, z nausznikami na głowie, obejmującego oburącz śmigło samolotowe, z kołem zębatym u stóp, utożsamia się z nowoczesnym przemysłem. Ostatni z atlantów, w prawej ręce trzymający cyrkiel i kątownik, jest personifikacją architektury lub projektanta, symbolizując budownictwo i rzemiosło budowlane.

Giecewicz był rzeźbiarzem doświadczonym, dla którego realizacja dekoracji rzeźbiarskiej w Łodzi nie była pierwszym tego typu zleceniem. Pracując wcześniej w Warszawie wykonał m.in. płaskorzeźbione sceny alegoryczne na kamienicy Ludwika Panczakiewicza (1911-1912, ul. Marszałkowska 6) i płaskorzeźbę *Zdjęcie z krzyża*

w tympanonie portalu kościoła Zbawiciela (1913). Dla Kowalewskiego – ucznia Giecewicza, realizacja w Łodzi była drugą, po Brześciu nad Bugiem dużą pracą w zakresie rzeźby architektonicznej, którą kontynuował już po opuszczeniu Bydgoszczy. Podczas pobytu w Łodzi ta dziedzina rzeźby w twórczości Kowalewskiego rozwinęła się w pełni, artysta wykonał bowiem figury aniołów w zwieńczeniu wieży katedry, liczne płaskorzeźby zdobiące łódzkie budynki np. płaskorzeźbę w portalu Kasy Chorych przy ulicy Łagiewnickiej (ok. 1932).

Jedynym samodzielnym przedsięwzięciem Kowalewskiego, sytuującym się w kręgu rzeźby architektonicznej, a zrealizowanym w Bydgoszczy była monumentalna płaskorzeźba *Matki Boskiej Nieustającej Pomocy* (1929, kamień, polichromia) (il. 150) w kościele pod tym samym wezwaniem na Szwederowie. W informacji prasowej podano: „Obraz umieszczony na wieży kościoła wykonany został ze sztucznego kamienia przez uchodźcę p. Kowalskiego (pomyłka w nazwisku). Obraz wraz z obramieniem ma 6 metrów wysokości, a 4 metry szerokości i waży 100 centnarów”³⁴⁹. Dla sceny figuralnej twórca zaprojektował architektoniczne obramienie w formie portyku kolumnowego z tympanonem, w który wpisana została półkuliście zamknięta płycina z przedstawieniem. Wizerunek Matki Boskiej odtworzony został według wzoru ikonograficznego – ikony typu Hodegitria, w wersji z koronami. Głównym zadaniem artysty było więc wierne odzwierciedlenie pierwowzoru i transpozycja wersji malarskiej na rzeźbiarską. Zachowując to główne założenie wprowadził niewielkie zmiany przede wszystkim w modelunku oblicza Marii i Jezusa. Opracowując szaty zachował ich ogólny układ i rytmikę zgeometryzowanych fałd.

Jedną z nielicznych znanych realizacji z zakresu rzeźby architektonicznej w twórczości Trieblera jest dekoracja fasady piętrowej kamienicy Czabańskich (il. 151) (zbudowanej w 1832) w Inowrocławiu, przy ulicy Królowej Jadwigi, wykonana prawdopodobnie w 1932 roku³⁵⁰. Dekoracja obejmuje sześć tablic z płaskorzeźbionymi portretami królów polskich: Bolesława Chrobrego, Kazimierza Wielkiego, niezidentyfikowanego, królowej Jadwigi, Stefana Batorego (?) i Jana III Sobieskiego (?). Pola obrazowe tablic, o kształcie prostokąta (wym. ok. 120 x 70 cm), wypełniały popiersiowe wizerunki władców w ujęciu profilowym, w dolnej partii uzupełnione napisami³⁵¹. Portrety zostały zakomponowane parami między oknami górnej kondygnacji, tak, że głowy królów zwrócone były ku sobie. Zachowując cechy podobieństwa, artysta syntetyzował formę, uogólniając fizjonomie, wprowadzając dekoracyjną stylizację w modelunku włosów i zarostu, koron lub nakryć głowy oraz

fragmentów widocznego ubioru. Jedynym materialnym śladem po niezachowanej realizacji jest tablica z wizerunkiem królowej Jadwigi, przechowywana w zbiorach Muzeum w Inowrocławiu. W narożach budynku, pomiędzy kondygnacjami, umieszczone zostały dwie pełnoplastyczne rzeźby, po lewej stronie figura *Kujawiaka* – mężczyzny w stroju kujawskim (?), po prawej *Kujawianki* – kobiety trzymającej nieczytelne przedmioty. Sumarycznie ukształtowane całopostaciowe figury cechuje wyważona stylizacja, skupiająca się na symetrii, miękkiej geometryzacji i rytmizacji. Na bocznej ścianie budynku mieściła się *Tablica pamiątkowa Powstańca Wielkopolskiego Tadeusza Kwiatkowskiego*, autorstwa Trieblera. Z Inowrocławiem związane są jeszcze dwie, znane tylko z przekazu realizacje Trieblera. Jedną z nich jest dekoracja fasady kina „Słońce” („Apollo”), którą zdobiły „płaskorzeźby – akty dekoracyjne”, a także maski teatralne³⁵². Druga posiadała odmienny, portretowy charakter. W latach trzydziestych Triebler wykonał popiersie Tadeusza Kościuszki, umieszczone w niszy szczytu domu mieszkalnego przy ulicy Królowej Jadwigi 2³⁵³.

Przedstawione obiekty na pewno nie wyczerpują zagadnienia rzeźby architektonicznej, czego przykładem – w odniesieniu do twórczości Trieblera – jest jego nieznaną realizacją w postaci „prac rzeźbiarskich i sztukatorskich” na elewacjach kamienicy w narożu Placu Teatralnego i Hermana Frankego w Bydgoszczy (1938)³⁵⁴.

Odosobnionym przykładem rzeźby architektonicznej w twórczości Teodora Gajewskiego jest rzeźba *Świętego Józefa* (1936), którą planowano umieścić w niszy elewacji frontowej nowo wybudowanej ochronki Sióstr Elżbietanek pw. Świętego Józefa na bydgoskim Szwederowie³⁵⁵.

Pojedyncze obiekty z zakresu rzeźby architektonicznej pojawiły się także w twórczości Kazimierza Lipińskiego, który w 1932 roku wykonał prace dla kościoła parafialnego w Łobżenicy – *Figurę Dzieciątka Jezus* oraz *kropielnice*, obie zrealizowane w sztucznym kamieniu³⁵⁶. *Figura Dzieciątka Jezus* usytuowana jest w zwieńczeniu bocznego portalu kościoła, natomiast *kropielnice* (przeznaczone do wnętrza) nie mieszczą się w obrębie obecnego wyposażenia. Dla tej samej świątyni, w latach 1933-1935, artysta wykonał okazalszą realizację – płaskorzeźbę w tympanonie, rzeźbioną w sztucznym kamieniu, zachowaną do dzisiaj, stanowiącą przykład dość wyjątkowej pracy w dorobku rzeźbiarskim Lipińskiego³⁵⁷. Płaskorzeźba, ukształtowana w głębokim reliefie, z detalami w rzeźbie pełnej, obrazuje wielofiguralną, rozbudowaną scenę *Pokłonu pasterzy* (il. 152). Sylwetki ludzi i zwierząt szczelnie wypełniają trójkątne pole tympanonu, stanowiąc zasadniczy punkt zainteresowania autora. Główną grupę kompozycji tworzy umieszczona

na osi scena – postać siedzącej Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz zwróconych ku niej trzech pasterzy i chłopca, ukazanych w zróżnicowanych pozach. Nieco w głębi pojawiła się sylwetka św. Józefa, wpisana kompozycyjnie w górne naroże trójkąta. Nie zabrakło także zwierząt, niezbędnych w ikonografii tego przedstawienia, a równocześnie wyeksponowanych poprzez umieszczenie w bocznych narożach, są to dwie owce i wół, ale także kozioł, gęś i pies. Wzniosły nastrój adoracji zakłócają ukazane w niedbałych pozach spoczynku sylwetki putta i anioła, odwrócone od sceny głównej. Typy postaci zostały silnie zindywidualizowane, podobnie jak fizjonomie, z charakterystyczną dla Lipińskiego skłonnością do przerysowania w celu zaakcentowania odrębności postaci a zarazem ekspresji. W sposobie opracowania płaszczyzn widoczna jest także dbałość o wprowadzenie różnorodności – szaty o dość uproszczonym modelunku kontrastują z fakturalnym ukształtowaniem sylwet zwierząt, sugerującym sierść. Podobne efekty zróżnicowania struktury widoczne są w dekoracyjnej stylizacji anielskich skrzydeł, siana w żłobku i aureoli za postacią Jezusa.

Do znanych realizacji rzeźbiarsko-architektonicznych autorstwa Stefana Kiersnowskiego należą nieliczne obiekty: godło państwowe i ozdoby ornamentalne na elewacji gmachu Urzędu Wojewódzkiego i Banku Polskiego w Brześciu oraz na elewacji Banku Polskiego w Kowlu (rzeźby w cemencie)³⁵⁸.

Tablice pamiątkowe

Rzeźbiarze bydgoscy byli autorami licznych tablic pamiątkowych, realizowanych dla Bydgoszczy oraz miast wielkopolskich i pomorskich. Wczesne tablice posiadały najczęściej prostą formę ze skromnymi motywami dekoracyjnymi i inskrypcją, czasami wzbogaconą wizerunkiem. Zygmunt Kowalewski zaprojektował *Tablicę pamiątkową Antoniego Chołoniewskiego* (1924) (il. 153), umieszczoną na fasadzie domu przy ulicy Gdańskiej 119³⁵⁹. Prostokątną tablicę w górnej partii zdobi kolisty medalion z portretem pisarza oraz girlanda z liści laurowych, a pole obrazowe całkowicie wypełnia inskrypcja.

Autorem kilku tablic pamiątkowych, wykonanych w latach trzydziestych był Piotr Triebler. W 1930 roku zaprojektował i zrealizował *Tablicę pamiątkową oswobodzenia Miasta Bydgoszczy 1920* z herbem Bydgoszczy, odlaną przez Jerzego Wankiewicza, umieszczoną pierwotnie na ścianie Ratusza przy ulicy Jezuickiej 1 w Bydgoszczy³⁶⁰. Prostokątną tablicę, otoczoną bordiurą, w górnej partii zdobi herb miasta, a w polu obrazowym zakomponowana została inskrypcja. W 1934 roku artysta wykonał *Tablicę 62. Bydgoskiego Pułku Piechoty* z schematyczną, silnie zgeometryzowaną sylwetą orła

i herbem Bydgoszczy³⁶¹. Z tego samego roku pochodzi wspomniana tablica pamiątkowa *Pierwszemu poległemu w walkach o oswobodzenie miasta Inowrocławia w 15 rocznicę powstania na Kujawach* (il. 154), dedykowana młodemu powstańcowi Wojciechowi Kwiatkowskiemu. Tablicę ufundowała znana działaczka społeczna w Inowrocławiu Czabańska, a umieszczona została na ścianie jej domu w narożu ulic Solankowej i Królowej Jadwigi. Pole prostokątnej tablicy wypełnia wgłębna kolistą płycina, w której znajduje się popiersiowy, półplastyczny wizerunek powstańca, a poniżej inskrypcja. Podobny schemat – reliefowego portretu we wgłębnej płycinie artysta przyjął w kolejnej realizacji. W 1937 roku wykonał *Tablicę pamiątkową Marszałka Piłsudskiego* (il. 155), umieszczoną w sali rady powiatowej w Wyrzysku. Tablica wyróżnia się odbiegającą od schematów nowoczesną formą z płyciną, w której mieści się głowa marszałka w ujęciu profilowym, uskokowym obramieniem i ciekawie zakomponowanym liternictwem³⁶². Kolejna realizacja – *Tablica pamiątkowa dla poległych wychowanków Gimnazjum w Wągrowcu*, powstała w 1938 roku³⁶³. Wykonana była z białego karraryjskiego marmuru i zdobiona reliefowym orłem, Krzyżem Niepodległości i krzyżem Virtuti Militari. Po II wojnie światowej Triebler zaprojektował i wykonał liczne tablice pamiątkowe³⁶⁴.

Z czasu współpracy Trieblera i Gajewskiego pochodzą dwie okazałe tablice pamiątkowe powstałe w 1933 roku. Marmurowa *Tablica ku czci królów Stefana Batorego i Jana III Sobieskiego* (il. 156) z popiersiowymi wizerunkami władców ufundowana została przez Zarząd Miasta Bydgoszczy, a umieszczona na ścianie frontowej kościoła Klarysek³⁶⁵. Wykonana była z czerwonego marmuru, ozdobiona dwiema prostokątnymi plakietami z popiersiowymi wizerunkami królów. Kolejną wspólną realizacją była brązowa tablica *Władysława IV i Piusa XI, 1633-1933* (il. 157) umieszczona nad portalem zachodnim kościoła pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Solcu Kujawskim³⁶⁶. Formę tablicy dostosowano do architektonicznych podziałów, tak, że dolna krawędź powtarza zarys łuku portalu. W dwóch kolistych medalionach umieszczono półplastyczne głowy, pozostałe motywy ornamentalne i herby wykonano w płytszym reliefie.

W 1936 roku Teodor Gajewski zrealizował *Tablicę pamiątkową Dr. Emila Warmińskiego*, umieszczoną na budynku przy ulicy Dr. E. Warmińskiego 11 w Bydgoszczy, gdzie mieścił się Dom Polski. Tablica została ufundowana przez Towarzystwo Gimnastyczne Sokół I z okazji 50-lecia bydgoskiego Towarzystwa³⁶⁷. Białą marmurową tablicę w górnej partii ozdobił medalion z brązu z popiersiem Warmińskiego. Rok później artysta zrealizował brązową tablicę *Marszałka Józefa Piłsudskiego* (1937)

(il. 158), umieszczoną na budynku przy ulicy Gdańskiej 92, w którym mieszkał Piłsudski podczas pobytu w Bydgoszczy w dniach 6-7 czerwca 1921 roku³⁶⁸. W górnej partii tablicy, w kolistym medalionie znajdowało się popiersie Marszałka, a obramienie tablicy stanowiła stylizowana bordiura z liści laurowych. Tablica ufundowana została przez Związek Legionistów w Bydgoszczy. Z 1938 roku pochodzi brązowa *Tablica pamiątkowa Jana i Jędrzeja Śniadeckich*, zrealizowana przy współpracy z Jerzym Wankiewiczem, umieszczona na budynku w Żninie przy ulicy Sienkiewicza 5³⁶⁹. Nie wiadomo, czy artysta wykonał *Tablicę Księdza dziekana Kazimierza Stypczyńskiego*, przeznaczoną dla kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy (zachowany projekt)³⁷⁰.

W twórczości Kazimierza Lipińskiego sygnałem podejmowania prac z zakresu projektowania i wykonawstwa tablic pamiątkowych jest późna, bo powstała w 1962 roku tablica poświęcona papieżowi Piusowi X, upamiętniająca rocznicę 50-lecia przekazania przez niego daru dla świątyni, umieszczona w kościele pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy³⁷¹. Jest o tyle istotna, że w odniesieniu do wczesnych prac Lipińskiego w marmurze świadczy o kontynuacji charakteru rzeźbiarskiego opracowania. W popiersiowym wizerunku papieża, o kształtowanym werystycznie obliczu, z podkreśleniem charakterystycznych cech fizjonomii, skumulowały się cechy stylu i warsztatu pracy w kamieniu. Rozpoznawalny jest typowy dla artysty, widoczny już we wcześniej omawianych portretach, zróżnicowany modelunek – miękki sposób opracowania twarzy, dekoracyjny, nie pozbawiony finezji charakter ukształtowania włosów oraz fakturalne modelowanie fragmentarycznie ukazanych szat, tutaj imitujące pracę w drewnie w postaci śladów dłuta.

5. Rzeźba sepulkralna

W twórczości bydgoskich rzeźbiarzy interesujący, a mało znany nurt stanowi sztuka sepulkralna, a zwłaszcza nagrobki z rzeźbionymi figurami. Spośród twórców działających w latach dwudziestych największe doświadczenie w tej dziedzinie posiadał Feliks Giecewicz. Podczas pobytu w Bydgoszczy artysta zrealizował dwa nagrobki, różniące się stylistycznie, lecz posiadające cechy wspólne – zwartą formę i symetrię kompozycji, czym wyróżniają się od wczesnych realizacji – nagrobków na cmentarzach Powązkowskim i Augsburskim w Warszawie. *Nagrobek dr. Floriana Hłaski* (il. 159), komandora marynarki polskiej i lekarza Szkoły Morskiej w Tczewie (1923, piaskowiec, sztuczny kamień) zlokalizowany został na cmentarzu Parafii Podwyższenia Krzyża

Świętego w Tczewie³⁷². Interesującą formę nagrobnej steli tworzy trójlistny krzyż z pełnoplastyczną sylwetą orła, w którą wpisany jest okrągły medalion z reliefowym wizerunkiem zmarłego, osadzony na czworobocznym cokole z tablicą. Oryginalniejszą formę posiada *nagrobek Marty Karaśkiewiczowej* (po 1923, piaskowiec) (il. 160) na cmentarzu Starofarnym w Bydgoszczy³⁷³. Na wysokim obelisku, o architektonicznych podziałach, zdobionym reliefowym krucyfiksem ze strumieniem wody (aluzja do wody żywej i wieczności), wznosi się kobiece popiersie o zgeometryzowanej formie, z realistycznie ukształtowaną, wzniesioną głową. W obliczu młodej kobiety artysta zawarł ponadczasowe skupienie, dramat nieoczekiwanego odejścia. Na wysokości popiersia wykuta została inskrypcja – wyznanie męża zmarłej: Duch mnie z Tobą stale łączy / Niechaj wiara ta Cię wspiera. / Nieskończone się nie kończy. / Nieśmiertelne nie umiera³⁷⁴. Bydgoski grobowiec, pomimo skromniejszej formy, sytuuje się między najbardziej znanymi realizacjami Giećwicza – grobowcem rodziny Weigle (1911-1912) (il. 161) o cechach wczesnego modernizmu, a grobowcem Emila Schweizera, tragicznie zmarłego motocyklisty (1935), ukazanego jako Ikar po upadku, wpisującego się w nurt rzeźby lat trzydziestych (oba grobowce na cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim, Warszawa). Ascetyczna forma grobowca Marty Karaśkiewiczowej, bez zbędnych motywów dekoracyjnych najpełniej wyraża ból po zmarłej, a jej koncepcja niewątpliwie powstała przy współpracy rzeźbiarza z Mikołajem Karaśkiewiczem³⁷⁵.

Twórcą, który projektowanie i wykonywanie artystycznych nagrobków wprowadził na stałe do repertuaru swoich prac rzeźbiarskich był Piotr Triebler. Pierwsza połowa lat trzydziestych w twórczości Trieblera obfitowała w nowe wątki tematyczne i koncepcje formalne. Poszukiwania te przeniknęły także w przestrzeń rzeźby sepulkralnej, realizowanej na określone zamówienia. Prawdopodobnie od 1934 roku, kiedy artysta zmienił profil swojej pracowni rzeźbiarskiej na zakład rzeźbiarsko-kamieniarski, w proponowanych usługach coraz ważniejszą pozycję stanowiły nagrobki o walorach artystycznych. Triebler przygotował album z autorskimi projektami nagrobków i grobowców, obejmujący obszerny asortyment zarówno skromnych nagrobków, jak i rozbudowanych grobowców³⁷⁶. Projektowane nagrobki pojedyncze, podwójne i rodzinne często wzbogacały pełnoplastyczne lub płaskorzeźbione sylwetki, nieraz tworzące rozbudowane sceny figuralne, np. *Matka Boska z Dzieciątkiem* (il. 162), *Najświętsze Serce Jezusa, Pieta, Ecce Homo* (il. 163), sceny ze stacji Drogi Krzyżowej, np. *Jezus spotyka się z Matką swoją* lub *Niesienie krzyża*. W kręgu rzeźby sepulkralnej powstały dwie duże płaskorzeźby Trieblera z przedstawieniami Matki Boskiej. *Madonnę*

z *Dzieciątkiem na tronie* (1930, gips polichromowany) cechuje rozbudowana narracja i pewien nadmiar detalu, rzadkie w twórczości Trieblera, które wpłynęły na niespójną kompozycję³⁷⁷. Nienaturalne ujęcie ciała Marii i Jezusa oraz zawiły układ drapowania fałd sprawiają, że w scenie dominują walory dekoracyjne, a ztraca się głębia przekazu. W nieco późniejszej realizacji – *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny (Assunta)* (przed 1935, gips polichromowany) (il. 164) artysta powrócił do czytelnej kompozycji, zdecydowanie określając główne kierunki i osiągając wrażenie lekkości unoszącej się postaci³⁷⁸. Należy podkreślić, że oryginalna polichromia tych płaskorzeźb ujawnia wycucie barwne, a zawężenie gamy kolorystycznej z subtelnym modelunkiem walorowo-światłocieniowym służy wydobyciu walorów rzeźbiarskich. W tej formie obiekty zaistniały jako samodzielne rzeźbiarskie realizacje, jednak ostatecznie stanowiły gipsowe modele do kamiennych płaskorzeźb wkomponowanych w strukturę nagrobków. *Assunta* pojawiła się m.in. na grobowcu Edmunda Fabianowskiego (inspektor szkolny, zm. 1932), natomiast inny wariant *Madonny z Dzieciątkiem na tronie* zaistniał na nagrobku Jadwigi Lewandowskiej³⁷⁹.

Do najciekawszych, zachowanych lub znanych z fotografii obiektów Trieblera należą – *pomnik nagrobny rodziny Rola-Boruckich* z pełnoplastycznymi figurami Ukrzyżowanego Chrystusa, Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty (1934) na cmentarzu Starofarnym w Bydgoszczy, *grobowiec rodziny Piaseckich* (il. 165) z pełnoplastycznymi figurami Matki Boskiej i Chrystusa na cmentarzu w Szubinie, a także *grobowiec rodziny Prabuckich z figurą Ecce Homo* (il. 166) i *nagrobek rodziny Kenzerów z Chrystusem niosącym krzyż*; oba na nieokreślonym cmentarzu³⁸⁰. Zakład Trieblera musiał cieszyć się zasłużoną renomą, bowiem w 1938 roku to właśnie jemu powierzono wykonanie *pomnika-nagrobka Leona Wyczółkowskiego* według projektu rzeźbiarza Tadeusza Breyera na cmentarzu we Wtelnie.

Zespół nagrobków o walorach artystycznych pojawił się w twórczości rzeźbiarskiej Teodora Gajewskiego. Znane są projektowane i zrealizowane nagrobki na bydgoskich cmentarzach, m.in. *nagrobek Kazimierza i Michaliny Rybickich* (1928), ze stelą zdobioną reliefową figurą Chrystusa w typie oranta na cmentarzu Starofarnym (zachowany), *nagrobek Idziego Świtały* (1929) (il. 167) z półplastyczną figurą Chrystusa i klęczącej kobiety na cmentarzu Nowofarnym (zachowany), *nagrobek rodziny Pietrzykowskich* z pełnoplastyczną figurą Najświętszego Serca Jezusa (ok. 1932) na cmentarzu parafii Świętej Trójcy (zachowany), *nagrobek* z pełnoplastyczną figurą Najświętszego Serca Jezusa (ok. 1932, znany z fotografii), *nagrobek Karola*

Mokrzyckiego z reliefową figurą Chrystusa (1934) na cmentarzu parafii Świętej Trójcy (zachowany) oraz *nagrobek* z reliefową figurą Matki Boskiej (znany z fotografii) (il. 168)³⁸¹. W ukształtowaniu wczesnych nagrobków dominują walory rzeźbiarskie, którym podporządkowana została architektoniczna obudowa. Całopostaciowe, półplastyczne figury twórca wpisuje w stele o zróżnicowanych formach, uzależnionych od przedstawienia figuralnego. Do najciekawszych należy *nagrobek Idziego Świtały* o formie aediculi, w którą wkomponowana została grupa figuralna.

Z nurtem rzeźby sepulkralnej w twórczości Bronisława Kłobuckiego wiążą się trzy nagrobki figuralne, powstałe w latach 1934-1936, są to: *nagrobek Marcjanny Kłobuckiej* (il. 169) na cmentarzu Nowofarnym w Bydgoszczy, *nagrobek rodziny Zielińskich* na cmentarzu parafii św. Jana Apostoła i Ewangelisty w Bydgoszczy (Fordon) oraz *nagrobek Leokadii Czapińskiej* (il. 170) na cmentarzu parafii św. Mikołaja w Bydgoszczy (Fordon)³⁸². Charakterystyczną cechą rzeźby nagrobnej Kłobuckiego jest rozbudowana partia architektoniczna z wysokimi stelami, w których umieszczone są całopostaciowe, półplastyczne figury aniołów śmierci (nagrobki Kłobuckiej i Zielińskich) lub figura klęczącej kobiety (nagrobek Czapińskiej), wykonane w sztucznym kamieniu. Nagrobne rzeźby Kłobuckiego, teatralnie upozowane, zatrzymane w ekspresyjnych pozach najbliższe są jego rzeźbom plenerowym odzwierciedlającym tańce narodowe – *Oberek*, *Polonez* i *Mazurek*.

W odniesieniu do twórczości Kazimierza Lipińskiego większość znanych realizacji o charakterze sepulkralnym powstała prawdopodobnie po 1945 roku. Sygnałem działalności rzeźbiarza w dziedzinie projektowania nagrobków jest zachowany *Projekt rzeźby nagrobnej z figurą kobiety* (1950)³⁸³. Kilka fotografii z nagrobkami pozwala rozwinąć to zagadnienie w dorobku rzeźbiarskim Lipińskiego³⁸⁴. Dwa nagrobki – *nagrobek Łucji i Jana Lipińskich* (1961) (il. 171), rodziców rzeźbiarza, na cmentarzu parafialnym w Modliborzycach koło Inowrocławia oraz *nagrobek Salomei Spychalskiej* (po 1945, cmentarz nieokreślony) zdobią całopostaciowe figury kobiece, w typie Matki Boskiej, chociaż przedstawione bez atrybutów. Ponadnaturalnej wysokości sylwetkę na nagrobku rodziców (sztuczny marmur), ukształtowaną sumarycznie, o lekko zgeometryzowanej formie łagodzą delikatne, dekoracyjnie stylizowane fałdy. Kobiece oblicze jest ponadczasowo idealizowane. Z rzeźbą sepulkralną należy także łączyć znane z fotografii całopostaciowe figury kobiece umieszczone na niskich cokołach. Frontalne ujęcie, opuszczona głowa, dłonie w modlitewnym geście oraz idealizowane rysy twarzy – te cechy znane są już z wcześniej przedstawionych figur. Jedną z sylwetek wyróżnia silnie

podkreślenie symetrii układu, spotęgowane ułożeniem płaszcza otulającego całą postać i opadającego w fałdach do stóp. Drugą ze wspomnianych figur cechuje sumaryczna forma, a sylwetka kobiety o opływowych liniach, pomimo zbliżonego ujęcia postaci oraz układu głowy i dłoni, ukształtowana została przestrzennie. Jedną z najpóźniejszych, znanych realizacji rzeźbiarskich Lipińskiego jest marmurowa płaskorzeźba *Pieta* (1971) (il. 172) na cmentarzu w Kępnie, stanowiąca prawdopodobnie zwieńczenie nagrobka³⁸⁵. W zamkniętą trójkątnie pięcioboczną płytę, wpisana została sylwetka siedzącej Matki Boskiej i leżące ciało Chrystusa. Zgeometryzowana forma sylwety, rytmiczne fałdy płaszcza i drobny, powtarzający się modelunek szaty kontrastują z wyłaniającymi się z materii wzniesionymi głowami Marii i Chrystusa. Kształtowane miękko oblicza przepełnione są bólem, a nastrój dramatyzmu pogłębiają otwarte dłonie, wyznaczające – podobnie jak układ głów – napięcia kierunkowe potęgujące ekspresję.

6. Wyposażenie wnętrza sakralnych

Twórcą, który na początku lat dwudziestych zrealizował liczne prace dla bydgoskich kościołów był Roman Skręt. W latach 1922-1927 artysta wykonał prace snycerskie w kościele Klarysek w Bydgoszczy (obecnie kościół Rektorski pw. Wniebowzięcia NMP) – ołtarz główny, ołtarze boczne, ławki, stalle, konfesjonały, klęczniki i ambonę. Nowy wystrój wnętrza stanowił wynik współpracy twórców bydgoskich i poznańskich. Jedną z pierwszych realizacji Skręta była ambona (1922), a podczas uroczystości poświęcenia kościoła Klarysek podkreślono wkład rzeźbiarza pisząc: „Pięknie rzeźbiona ambona jest dziełem p. Skręta”³⁸⁶. Kolejną, w pełni samodzielną realizacją Skręta są neobarokowe konfesjonały (1923) (il. 173), których drzwi zdobią reliefowe sceny. Wykonane w jasnym, lakierowanym drewnie płaskorzeźby, wkomponowane w prostokątne płyciny drzewiczek, obrazują nowotestamentowe wydarzenia – *Marię Magdalenę namaszczejącą stopy Chrystusa* (il. 174) i *Jezusa przebaczonego*³⁸⁷ (il. 175).

Przed uroczystą konsekracją kościoła (11 listopada 1925) we wnętrzu założono nowe tynki, a ściany ozdobiono polichromią Henryka Nostitz-Jackowskiego. Ołtarz główny (il. 176, 177), powstały przed 1927 rokiem, według projektu Nostitz-Jackowskiego, a wykonany przez Skręta, zyskał oryginalną formę prostokątnej nastawy („leżący prostokąt”) wspartej na sarkofagowej mensie. Trójdzielna nastawa stanowiła ramę dla malarskiego tryptyku, który tworzyły obrazy Leona Szpądrowskiego. W polu środkowym mieściła się kopia obrazu *Wniebowzięcia NMP* Nicolasa Poussina wykonana

przez malarza w Luwrze, flankowana przez dwa obrazy w polach bocznych – dwie *Święte dziewice z palmami męczeństwa* (po lewej stronie) oraz *Anioły w locie* (po prawej stronie)³⁸⁸. Rozbudowana dekoracja reliefowa skupiała się na mensie i w polu predelli, natomiast pełnoplastyczna, ażurowa w uszakach i zwieńczeniu. Projektując partie ornamentalne twórca nawiązał do form historycznych baroku, stosując wolutowo skręcone liście akantu oraz okazałe kwiaty, wprowadzając przy tym własną interpretację motywów zdobniczych³⁸⁹. Dwa analogiczne ołtarze boczne (przed 1927) (il. 178), baldachimowe, z kolumnowymi retabulami i sarkofagowymi mensami zaprojektował także Nostitz-Jackowski, a wykonał Skręt. Podobnie jak ołtarz główny wyróżniały się bogatą dekoracją snycerską³⁹⁰. W ołtarzach znajdowały się obrazy Nostitz-Jackowskiego – *Matka Boska Częstochowska* i Kazimierzy Pajzderskiej – *Święty Antoni*. Stalle w prezbiterium zaprojektował Tadeusz Dobrowolski, pełniący wówczas funkcję dyrektora Muzeum Miejskiego (1925-1927), a wykonał także Skręt. W bocznej kaplicy umieszczony został *ołtarz św. Teresy* (1926), prawdopodobnie także zrealizowany przez Skręta, z obrazem świętej autorstwa Nostitz-Jackowskiego. Wnętrze świątyni wyposażono w nowe ławki, wykonane według wzoru dawnych ławek pokarmelickich, znajdujących się w Farze³⁹¹. Dodajmy, że swój udział w wystroju wnętrza miał także Leon Wyczółkowski, który namalował i przekazał w darze obraz *Świętego Stanisława Kostki* (przed 1926), patrona młodzieży bydgoskich szkół³⁹².

W 1925 roku Skręt uczestniczył w pracach renowacyjnych sprzętów wyposażenia wnętrza kościoła farnego. Stanisław Sokołowski, autor artykułu o Farze, wspominał Skręta przy okazji odnawiania prospektu organowego, pisząc: „Ozdoby rzeźbiarskie wykonał p. Skręt”³⁹³. W późniejszej relacji podano, że artysta uzupełnił i odnowił rzeźby ze starego XVIII-wiecznego ołtarza w farze³⁹⁴.

W kościele parafialnym pw. św. Wawrzyńca w Nakle nad Notecią w neobarokowych ołtarzach głównym i bocznych z przełomu XIX i XX wieku znajdują się trzy płaskorzeźbione antependia autorstwa Skręta, datowane na 1928 rok. W ołtarzu głównym umieszczono *Ostatnią wieczerzę*, w bocznych: *Zwiastowanie* i *Wygnanie z raju*³⁹⁵. Dużych rozmiarów płaskorzeźby zostały wykonane w drewnie polichromowanym, w głębokim, silnie zróżnicowanym reliefie. Rozbudowane, narracyjne sceny artysta przedstawił dość ekspresyjnie, podkreślając walory dekoracyjne motywów, przy czym niektóre fragmenty kompozycji zostały uproszczone. Reliefowe sceny z konfesjonałów w kościele Klarysek oraz *Ostatnia Wieczerza* (il. 179) przywołują skojarzenia z ludową stylizacją w zakresie hierarchizacji postaci oraz kształtowaniu

sylwetek o niewłaściwych proporcjach i budowie anatomicznej a także przerysowanych fizjonomiach. Przedstawienia na pozostałych antependiach – *Zwiastowanie* (il. 180) i *Wygnanie z raju* (il. 181) reprezentują wyższy poziom i prawdopodobnie wzorowane były na renesansowych pierwowzorach. Obie realizacje posiadają cechy wspólne – wysublimowane walory dekoracyjne, reprezentując przy tym bardzo dobry snycerski warsztat.

Jednym z najokazalszych, znanych obiektów w dziedzinie snycerstwa, autorstwa Skręta, jest neobarokowy *ołtarz pw. Świętej Teresy* (1930) (il. 182) znajdujący się w kościele parafialnym pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy (kaplica przy nawie pd.). Forma architektoniczna ołtarza wpisuje się w konwencję barokową (polichromia, mazerowanie, złocenia), natomiast reliefowa dekoracja stanowi dość swobodną kompilację motywów manierystycznych, barokowych i klasycystycznych. W ołtarzu mieści się obraz św. Teresy autorstwa Mariana Faczyńskiego.

W twórczości Skręta granica między rzeźbą kameralną, a funkcjonującą we wnętrzu sakralnym jest płynna. Skręt był autorem samodzielnych rzeźb: *św. Stanisław Kostka*, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Adam Mickiewicz* i *Faun* (il. 183), z których tylko ostatnia jest znana; przedstawia całopostaciową sylwetkę stojącego fauna, utrzymaną w konwencji groteskowej³⁹⁶. Około 1932 roku dla kościoła Księża Misjonarzy w Bydgoszczy twórca wykonał figurę patrona *Św. Wincentego a Paulo* (ok. 1932), co odnotowano w prasie: „Na wniosek p. dyrektora Weymana zwrócono się do znanego na terenie Bydgoszczy artysty-rzeźbiarza p. Romana Skręta z prośbą o wykonanie figury. Pan Skręt wywiązał się z zadania doskonale i w rzeźbę swą włożył wiele pietyzmu i serca. Dodać należy, że figurę wykonał artysta bezinteresownie”³⁹⁷. Niewątpliwie takich figur powstało więcej, bowiem na *Wystawie Cechu Rzeźbiarzy* (1936) Skręt, wówczas pełniący obowiązki starszego cechu, „znany w Bydgoszczy jako twórca wnętrza kościoła Klarysek, wystawił sporo prac jak np. ramy renesansowe i barokowe, *Ostatnią Wieczerzę*, piękne cięte płaskorzeźby *św. Andrzeja* i *św. Franciszka*, figury *Matki Boskiej* i *św. Krzysztofa*, *Chrystusa na krzyżu* o wielkim wyrazie, a też i portret oficera p. B. z 16 p. ul.”³⁹⁸. Około 1927 roku Skręt wykonał drewnianą, polichromowaną *figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, umieszczoną w kamiennej kapliczce zlokalizowanej w narożu ulic Karpackiej i Kujawskiej³⁹⁹. W ten zespół wpisują się wspomniane już rzeźby prezentowane na wystawach – *Św. Stanisław Kostka* (wystawa w 1929) zamówiona do kościoła w Nakle oraz *Matka Boska z Dzieciątkiem* i *Mickiewicz* (wystawa w 1930). Wymienione obiekty nie są znane.

Niektóre realizacje rzeźbiarsko-snycerskie dla bydgoskich kościołów wykonywane były w kręgu Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego i Państwowej Szkoły Przemysłowej przy udziale artystów pedagogów i uczniów. W tym nurcie mieszczą się prace Feliksa Giecewicza. W latach 1921-1922 rzeźbiarz wraz z uczniami PSPA zrealizował *ołtarz pw. Matki Boskiej Częstochowskiej* (il. 184), według projektu Kazimierza Ulatowskiego, umieszczony w kaplicy pod tym samym wezwaniem w kościele pw. Świętej Trójcy, którego oryginalną formę tak opisano w relacji prasowej: „oparty na motywie mleczu, ogólnie ma kształt monstrancji, tabernakulum zaś ma charakter wiejskiego dworku”⁴⁰⁰. Nastawa ołtarzowa jest rzeczywiście niejednoznaczna, odbiegająca od schematów, inspirowana kształtem bliżej nieokreślonej rośliny. Ołtarz zdobią dwie figury klęczących aniołów (il. 185), które przypisywane są Giecewiczowi, o uproszczonej, nowoczesnej formie, nie pozbawione przy tym dozy stylizowanej dekoracyjności i elegancji. W ołtarzu tym mieści się *Figura Chrystusa do Grobu Pańskiego*, jednak co do jej wykonania istnieją rozbieżności, według relacji prasowej zaprojektowana została przez Giecewicza, a wykonana przez uczniów, według innej wersji autorem figury był Kazimierz Lipiński⁴⁰¹.

W 1924 roku na Wydziale Rzemieślniczo-Przemysłowym PSP Giecewicz prowadził pracownię rzeźbiarską, w której powstał *ołtarz boczny pw. św. Antoniego* (il. 186) z całopostaciową figurą tego świętego dla kościoła parafialnego pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy. Szczegóły realizacji i udział szkoły przybliżyła relacja prasowa: „w pracowni wzbudza podziw piękny ołtarz św. Antoniego, zamówiony dla kościoła Serca Jezusowego w Bydgoszczy. Pracuje nad tym arcydziełem prof. Giecewicz razem z p. Kłobuckim, swoim dzielnym asystentem”⁴⁰². Zachowany ołtarz także dzisiaj może wywołać podziw zarówno dla koncepcji formy, jak i mistrzowskiego wykonania. Konstrukcja ołtarza opiera się na zestawieniu neobarokowej w formie mensy z predellą z nieregularnym w kształcie retabulum ukształtowanym z liści akantowych z wplecionymi gronami winorośli, kłosów zbóż, owoców granatu i kwiatów, zwieńczonym okazałą promienistą glorią. Pulsująca, złożona płaszczyzna nastawy stanowi tło dla realistycznej figury św. Antoniego z Dzieciątkiem, utrzymanej w tonacji jednolitego brązu⁴⁰³.

Reprezentantami młodszego pokolenia twórców wykonujących prace stanowiące wyposażenie wnętrz sakralnych jest grupa rzeźbiarzy, absolwentów PSPA i PSP – Bronisław Kłobucki, Teodor Gajewski, Piotr Triebler i Zygmunt Kowalewski. Spośród wymienionych rzeźbiarzy największy zespół znanych obiektów związany jest

z twórczością Kłobuckiego, specjalizującego się w rzeźbie sakralnej. Pod koniec lat dwudziestych powstał pierwszy znany obiekt autorstwa Kłobuckiego z pogranicza rzeźby i snycerstwa, wyznaczający początek większych realizacji wykonywanych dla bydgoskich kościołów. Jest to cyborium neobarokowe (1928), umieszczone w ołtarzu głównym kościoła parafialnego pw. św. Mikołaja w Bydgoszczy (Fordon)⁴⁰⁴. Architektoniczne cyborium, o formie kolumnowego tempietta, nawiązuje do kształtu ołtarza, a zasadniczym detalem zdobniczym jest eucharystyczny baranek w zwieńczeniu. Cyborium nie jest jedyną realizacją Kłobuckiego dla parafii w Fordonie, niemal dziesięć lat później artysta wykonał obiekty, które ostatecznie zamknęły etap wystroju wnętrza świątyni po rozbudowie przeprowadzonej w latach 1926-1929 według projektu poznańskiego architekta Stefana Cybichowskiego.

Początek znaczących realizacji o tematyce sakralnej w twórczości Kłobuckiego stanowią rzeźby dla parafii Świętej Trójcy w Bydgoszczy, dla której rok wcześniej zrealizował wspomniany już *krzyż z figurą Ukrzyżowanego Chrystusa* na cmentarzu. W 1934 roku rzeźbiarz wykonał *Krzyż Jubileuszowy z Grupą Ukrzyżowania* (il. 187), umieszczony obecnie na północnej ścianie nawy głównej kościoła. Monumentalny krzyż ma wysokość ok. 430 cm, pełnoplastyczne figury posiadają naturalną wielkość, a wykonane są z drewna polichromowanego w tonacji ciemnego brązu i woskowane. W relacji z uroczystości poświęcenia Krzyża Jubileuszowego podkreślono: „Krzyż wykonany z prawdziwym artyzmem i głębokim pietyzmem przez artystę-rzeźbiarza p. Bronisława Kłobuckiego przykuwał oczy wszystkich do siebie, tworząc ośrodek całej procesji”⁴⁰⁵. Można przypuszczać, że do pierwotnego Krzyża Jubileuszowego dodano później rzeźby Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty, tworząc *Grupę Ukrzyżowania*, przeznaczoną do prezentowania wewnątrz świątyni. W realizacji tej nastąpiło zderzenie tradycyjnej, realistycznej rzeźby figuralnej z nowoczesną, stylizowaną formą samego krzyża, zdobionego okazałą glorią na przecięciu ramion oraz zygzakowatymi listwami łączącymi figury z jego podstawą.

Jedną z większych realizacji Kłobuckiego z zakresu snycerstwa, wykonaną przy współpracy z bratem Wacławem, są dwa neobarokowe ołtarze boczne (1935) (il. 188), zrealizowane według projektu Mariana Andrzejewskiego z Poznania w kościele parafialnym pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy (Szwederowo)⁴⁰⁶. Oferty na zrealizowanie sprzętów kościelnych złożyło w 1933 roku kilka firm – Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha (Oddział Fabryka sprzętów kościelnych z Poznania), Piotr Triebler i Teodor Gajewscy – artyści rzeźbiarze z Bydgoszczy, Józef

Sroczyński – Fabryka Mebli Artystycznych z Poznania oraz Kłobucki. Zachowały się trzy rysunki projektowe Andrzejewskiego – rysunek z ołtarzem głównym i ołtarzami bocznymi (prawdopodobnie pierwsza koncepcja z 1931 r.) oraz dwa rysunki z różnymi, ale podobnymi wersjami ołtarzy bocznych (sygnowane przez Andrzejewskiego, prawdopodobnie z 1934 r.). Porównanie jednego z projektów z istniejącymi ołtarzami pozwala stwierdzić, że koncepcja Andrzejewskiego została wiernie odtworzona przez braci Kłobuckich. Na oryginalną, współczesną formę ołtarzy złożyła się sarkofagowa mensa i tablicowe retabulum o nieregularnym kształcie, wypełnione reliefową dekoracją akantową, stanowiącą obramienie dla obrazów. W ołtarzu bocznym lewym umieszczone zostały obrazy – *Święta Anna nauczająca Marią* (1938) Mariana F. Skowrońskiego, a w zwieńczeniu *Święta Teresa*, nieokreślonego malarza. Pole środkowe drugiego z ołtarzy ozdobił obraz Franciszka Gajewskiego – *Najświętsze Serce Jezusa*, a zwieńczenie *Święty Juda Tadeusz*, pędzla Leona Drapiewskiego.

Ostatnie lata twórczości Kłobuckiego przed wybuchem II wojny światowej wypełniają duże realizacje sakralne, stanowiące wyposażenie wnętrz kościelnych. W kościele parafialnym pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Brzozie koło Bydgoszczy, wybudowanym w latach 1934-1938, znajduje się *Grupa Ukrzyżowania* (1937)⁴⁰⁷ (il. 189). Prawdopodobnie stanowiła jedną z pierwszych realizacji dla kościoła, nie posiadającego jeszcze wówczas wyposażenia. Obecnie grupa rzeźbiarska – figura Ukrzyżowanego Chrystusa, Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty wkomponowana jest w półkolistą wnękę ołtarza głównego zamkniętą półkolumnami. Pełnoplastyczne, ponadnaturalnej wysokości figury, wykonane zostały z drewna polichromowanego o barwie ugru, woskowane i polerowane. Grupę figuralną cechuje uproszczenie form, ludowa stylizacja, idealizacja oraz dekoracyjność. Elementy ludowej stylizacji najpełniej wyrażone są w postaci Ukrzyżowanego, o zbyt dużej głowie, z obliczem pełnym dramatyzmu, otoczonej dekoracyjnie skręconymi włosami, z szeroką koroną cierniową. Zbyt długie ramiona z zastygłymi w bezruchu palcami silnie kontrastują ze statycznym, niemal symetrycznie rozwiązany korpusem ciała i nogami. Odmienne, ekspresyjnie ukształtowana została sylwetka Matki Boskiej, przypominająca postacie aniołów i płaczącej kobiety z nagrobków artysty. W opracowaniu tej rzeźby uwagę skupia stylizowana geometryzacja formy przenikająca w idealizację. Kompozycja i rzeźbiarskie opracowanie głowy z popiersiem kierują spojrzenie patrzącego na pełne bólu oblicze Marii. Ten fragment rzeźby kontrastuje z płaszczyznowym modelowaniem silnie udrapowanych fałd sukni i płaszcza. W sylwetce św. Jana Ewangelisty (il. 190) dominują

natomiast elementy dekoracyjnej stylizacji wyrażonej w plastycznym, silnie zróżnicowanym udrapowaniu nawarstwiających się szat oraz w potraktowaniu włosów ułożonych w spiralne pukle. Wzniesiona głowa świętego oraz rysujący się na twarzy wyraz pewności i wiary dopełniają przeglądu zróżnicowanych psychologicznie fizjonomii.

W latach 1937-1939 powstały obiekty autorstwa Kłobuckiego stanowiące wystrój kościoła parafialnego pw. św. Mikołaja w Bydgoszczy (Fordon), zrealizowane po wspomnianej już rozbudowie architektonicznej (1926-1929). Dwa ołtarze boczne (il. 191) z figurami świętych powstały w 1937 roku, o czym świadczy sygnatura z datą, znajdująca się na figurze *Świętej Teresy*, wcześniej umieszczonej w jednym z ołtarzy⁴⁰⁸. Od czasu powstania ołtarze kilkakrotnie zmieniały lokalizację, poddawane były także przekształceniom, które wpłynęły na ich obecną strukturę, znacznie różniącą się od formy pierwotnej⁴⁰⁹. Najpoważniejsza zmiana nastąpiła w 1981 roku w związku z przebudową prezbiterium i remontem wnętrza kościoła⁴¹⁰. Ołtarze wróciły na pierwotne miejsce w prezbiterium, przy czym zdemontowano oryginalne mensy i płaskorzeźbione predelle obu ołtarzy (z sylwetkami kobiety z dziewczynką i mężczyzny z chłopcem) – które nie są znane – a retabula podwieszono na ścianie; wsparciem dla nastaw były pseudopilastry⁴¹¹. W latach 2000-2001 nastąpiła kolejna zmiana – usunięto pseudopilastry, a nastawy wsparto na wolutowych wspornikach. Retabula poddano konserwacji, zmieniono kolorystykę nakładając nową polichromię i złocenia, przy czym zatracono pierwotny charakter ołtarzy, które były wykonane w technice zbliżonej do ambony – polichromowane i bejcowane w jednej gamie kolorystycznej oraz woskowane. Architektoniczne, jednokondygnacyjne nastawy obu ołtarzy – *Najświętszego Serca Pana Jezusa* (po lewej stronie prezbiterium) i *Świętej Teresy* (po prawej, obecnie z figurą św. Józefa) zostały ukształtowane podobnie⁴¹². Oba retabula wypełnia bogata reliefowa dekoracja ornamentalna, płaskorzeźbione figury i rzeźby pełne. W zakresie koncepcji formalnej ołtarzy odnajdujemy nawiązanie do barokowych nastaw architektonicznych, natomiast w obrębie dekoracji ornamentальной dość swobodne powiązanie motywów barokowych, rokokowych i modernistycznych. W odniesieniu do ołtarzy interesującym wątkiem jest rzeźbiarskie opracowanie pełnoplastycznych, drewnianych figur – *Najświętszego Serca Pana Jezusa* i *Świętej Teresy* (il. 192). Artysta nie poszukiwał nowatorskich rozwiązań, zachowując tradycyjny typ ikonograficzny, akcentowany atrybutami. W ukształtowaniu frontalnie ukazanych sylwetek uwagę zwraca statyka ujęcia przy sumarycznym potraktowaniu bryły, podkreślona pozą oraz charakterem

opracowania szat, silnie zróżnicowanych fakturalnie. Podobnie sposób ukształtowania głów nie wykracza poza schemat pewnej ponadczasowości, oblicza cechuje uproszczony modelunek i idealizowanie fizjonomii⁴¹³. Figura *Świętej Teresy* (1937), znajdująca się pierwotnie w ołtarzu bocznym prawym, a obecnie ustawiona w nawie kościoła jest o tyle interesująca, że zachowała oryginalną polichromię dającą wyobrażenie o technice stosowanej przez artystę⁴¹⁴. W 1938 roku na zlecenie Stowarzyszenia Dzieciątka Jezus Kłobucki wykonał figurę Dzieciątka Jezus. Rzeźbiona w drewnie sylwetka przedstawiała Jezusa w typowym ujęciu, z lewą ręką spoczywającą na sercu, prawą wzniesioną w geście błogosławieństwa⁴¹⁵.

Jedną z ostatnich znanych realizacji Kłobuckiego w fordońskim kościele jest ambona z płaskorzeźbami Ewangelistów (1939) (il. 193), zlokalizowana w nawie przy wejściu do zakrystii⁴¹⁶. Wolnostojąca, przyścienna ambona, z wejściem po schodach zyskała nowoczesną formę z elementami modernistycznymi w zakresie rozwiązań rzeźbiarskich. Poszukując ciekawej formy przestrzennej artysta nadał ambonie formę kielicha z wysoko wzniesioną pateną – kopułą zwieńczoną pełnoplastyczną figurą anioła. Czerpiąc z zasobów ornamentyki baroku, rokoka i klasycyzmu (kanelowanie, puklowanie, stylizowany akant, motyw perełkowania i plecionki), a przy tym wprowadzając „własne” sceny figuralne, stworzył interesujący obiekt nie dający się wpisać w konwencję zapóźnionego eklektyzmu. Cztery kwatery czaszy wypełniają płaskorzeźbione, popiersiowe wizerunki Ewangelistów z atrybutami, zakomponowane na podobnej zasadzie – w zróżnicowanych ujęciach en trois quarts w prawo, z głowami umieszczonymi na tle kolistej aureoli, w dolnej partii z widocznymi dłońmi i przypisanymi emblematami. Przedstawienia Ewangelistów są pełne ekspresji, o silnie przerysowanych fizjonomiach, celowych uproszczeniach, z akcentami ludowej stylizacji. Podobnie jak w innych realizacjach Kłobuckiego uwagę zwraca sposób rzeźbiarskiego opracowania – półplastyczne popiersia modelowane są na zasadzie fakturalnego kontrastu. Nowatorską formą wyróżnia się figurą anioła z rękoma złożonymi w modlitewnym geście, z wysoko wzniesionymi skrzydłami. Utrzymaną w konwencji modernistycznej sylwetkę cechuje symetria kompozycji, geometryzacja formy i dekoracyjność. Kolorystyka ambony zawężona została do monochromatycznej gamy brązów i ugrów, ze złożonymi detalami, przy czym artysta zastosował typową dla swojego warsztatu, końcową obróbkę drewna, wprowadzając polichromię, woskowanie i polerowanie.

Ostatnią realizacją Kłobuckiego w fordońskim kościele jest neobarokowy konfesjonał z herbem biskupa Stanisława Okoniewskiego (1939), usytuowany pod chórem⁴¹⁷. Forma i motywy dekoracyjne nawiązują stylistycznie do zasobu środków formalnych snycerstwa barokowego. Jednak dość tradycyjną formę architektoniczną konfesjonału przełamuje secesyjna linia zwieńczenia, tylnych ścianek i reliefowy ornament wiciowy.

Realizacje z zakresu snycerstwa, stanowiące przede wszystkim sprzęty wyposażenia wnętrz sakralnych stanowiły odrębny nurt w twórczości Gajewskiego, równie ważny jak rzeźby kameralne, prezentowane na wystawach. Niektóre z tych obiektów rzeźbiarz wykonywał wspólnie z Piotrem Trieblerem. Wczesną pracą obu rzeźbiarzy jest figura *Najświętszego Serca Pana Jezusa* (1930, drewno) przeznaczona do Seminarium Duchownego w Gnieźnie, a poprzedzająca kolejną zespołową realizację – przedstawiony już pomnik NSPJ w Bydgoszczy. Przed wyborem wykonawców pomnika na łamach „Dziennika Bydgoskiego” opublikowano fotografię *Figury Serca Pana Jezusa*, przygotowywaną dla gnieźnieńskiego seminarium⁴¹⁸. Zachowały się dwie fotografie ukazujące model figury z gipsu (il. 194) oraz fragment popiersia figury, już wykonanej w drewnie⁴¹⁹ (il. 195). Porównując wcześniejszą realizację gnieźnieńską z bydgoskim pomnikiem nasuwa się szereg analogii, ale widoczne są także różnice, pomijając materiał i wynikający z niego charakter rzeźbiarskiego modelowania. Identyczne, frontalne ujęcie obu postaci z powtórzonym układem rąk i dłoni zakłóca nieco wzniesiona głowa Chrystusa, widoczna w realizacji dla Gniezna. W figurze tej podobny jest także zrytmizowany układ fałd tuniki, spływających w wertykalnych fałdach. Odmienne, chociaż przy zachowaniu pewnej symetrii, opracowany został płaszcz, tutaj – nie spięty na piersiach a okrywający szczelniej rękawy tuniki. Emblemat w postaci serca z promieniami uzyskał inną oprawę – serce spoczywa na czterech wiązках promieni, tworzących krzyż. Jednak najbardziej różnią się głowy obu figur, przy czym podobne fizjonomie, dzięki różnemu kształtowaniu zyskały odmienny wyraz. Miękki, naturalistyczny modelunek oblicza Chrystusa z Gniezna – pomimo cech wzniosłości, bardziej ludzki – zastąpiony został znieruchomiałym, ponadczasowym wizerunkiem „nieobecnego Boga” z Bydgoszczy. Element dekoracyjności w figurze gnieźnieńskiej wprowadzają długie włosy Chrystusa, opadające na piersi w wijących się pasmach. Gnieźnieńska figura tkwi jeszcze w stylistyce tradycyjnej, czerpiącej z neoromantyzmu i realizmu, bydgoska świadczy już o poszukiwaniu nowoczesnych rozwiązań formalnych. Drewniana figura zrealizowana dla Gniezna odbiega znacznie od gipsowego

pierwowzoru, na co niewątpliwie wpłynął różny materiał. Swoboda, ekspresja i pewna szkicowość modelu nie zostały przeniesione w drewnianą materię, a wprost przeciwnie, zastąpiła je dekoracyjność uzewnętrzniona w fakturalnym, drobiazgowym opracowaniu silnie zróżnicowanych płaszczyzn. W odróżnieniu od bydgoskiego pomnika figura zachowała się we wnętrzu gnieźnieńskiego seminarium.

Kolejnym przedsięwzięciem obu rzeźbiarzy, datowanym na lata współpracy we wspólnej pracowni (1931-1934?), jest neorokokowa ławka dla ministrantów, przeznaczona dla kościoła parafialnego w Kościerzynie. Zachowany projekt z opisem przybliżył konstrukcję i formę nieznanego obiektu o charakterze stalli ze stylizowaną dekoracją akantowo-wolutową⁴²⁰. Sygnatura Gajewskiego i pieczęć z nazwiskami obu rzeźbiarzy, a także krystalizujące się w kolejnych latach specjalizacje twórców, zdają się świadczyć, że ta wspólna realizacja była dość wyjątkowa.

W późniejszych latach w twórczości Trieblera nie odnajdujemy samodzielnych realizacji rzeźbiarskich, czy też rzeźbiarsko-snycerskich funkcjonujących we wnętrzach sakralnych. Wzmianka o „całym” wyposażeniu kościoła w Ludzisku może świadczyć, że twórca podejmował tego typu przedsięwzięcia⁴²¹. Tematyka religijna obecna była jednak w innych dziedzinach rzeźby, szczególnie sepulkralnej. Wyjątkiem jest późniejsza figura *św. Ludwiki de Marillac* (1949, sztuczny kamień), wykonana dla bazyliki *św. Wincentego a Paulo* w Bydgoszczy, a umieszczona w jednym z ołtarzy bocznych, w konwencji stylistycznej wpisująca się w pomnikowe i nagrobne figury świętych Trieblera z lat trzydziestych⁴²².

Do zachowanych realizacji Gajewskiego, powstałych w dwudziestolecie międzywojennym należą neobarokowe stalle (il. 196, 197), umieszczone w prezbiterium kościoła parafialnego pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy⁴²³. Bogatą formę wysokiego zaplecka ze zwieńczeniem i zabudowanego klęcznika wyznaczają linie wklęsło-wypukłe oraz pełnoplastyczna i reliefowa dekoracja figuralno-ornamentalna. W tej realizacji ujawniały się snycerskie umiejętności Gajewskiego w zakresie pełnego finezji modelowania postaci i rozbudowanych ornamentów. Zachowane rysunki projektowe świadczą, że w procesie pracy dla twórcy istotna była zarówno forma, jak i współbrzmiająca z nią dekoracja ornamentalna⁴²⁴ (il. 198). Z zasobów historycznych form i ornamentyki Gajewski czerpał wielokrotnie projektując i wykonując sprzęty wyposażenia świątyń. Przykładem są projekty rysunkowe obiektów przeznaczonych dla nieznanego wnętrza – szafa do zakrystii (il. 199) i fotel z głową putta, w dekoracji których wprowadził ornamentykę eklektyczną (szafa: motywy manierystyczne, barokowe

i rokokowe) lub zdobniczą kompilację stylową (fotel: elementy barokowe i rokokowe)⁴²⁵. Podobny repertuar, zaczerpnięty z dawnej ornamentyki i twórczo przekształcany, jak i oryginalne autorskie motywy pojawiały się w zakresie meblarstwa i sprzętów wyposażenia mieszkań (il. 200), które podejmował Gajewski, np. szafie bibliotecznej z medalionami portretowymi i herbem miasta Bydgoszczy z bogatą dekoracją kandelabrową, ramie do lustra z anielskimi głowami i dekoracją, czy też podstawie lampy stojącej z sylwetą smoka⁴²⁶.

Sprzęty wyposażenia wnętrz sakralnych z bogatą, dominującą dekoracją ornamentalną nie wyczerpują jednak zagadnienia prac snycerskich w twórczości Gajewskiego. W licznych realizacjach tego typu pojawiała się rzeźba pełna, współistniejąca z dekoracją. Wyjątkowym obiektem jest *ołtarzyk wiszący* (il. 201) do zakrystii kościoła pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy, znany z rysunku projektowego⁴²⁷. Architektoniczny, trójkondygnacyjny ołtarz o syntetycznej formie i prostych, symetrycznych podziałach, pozbawiony motywów ornamentalnych, ozdobiony został *Grupą Ukrzyżowania*. Elementem dekoracyjnym są zgeometryzowane, rytmicznie powtarzające się gzymsy i wsporniki o formach zaczerpniętych ze stylistyki art déco, nie zakłócające czystej konstrukcji ołtarza. Kompozycję najwyższej partii ołtarza określa dominujący wielkością krzyż, któremu podporządkowane zostały wnęki z sylwetkami Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty. Scena Ukrzyżowania przynależy do tradycji ikonograficznej, jednak uproszczone formy postaci i rytmiczne drapowanie szat wpisują się w konwencję art déco. Silniejsza synteza formy i geometryzacja sylwetki pojawiły się w rysunku projektowym *figury Chrystusa Ukrzyżowanego*, prawdopodobnie stanowiącym jedną z koncepcji autora do nieznannej realizacji⁴²⁸. Analogiczne cechy stylu Gajewskiego wystąpiły we wspomnianych już monumentalnych drewnianych figurach *Husarza* (1931) i *Chrystusa Ukrzyżowanego* dla kościoła w Gorzowie Wielkopolskim (przed 1935).

W latach 1947-1949 powstał *ołtarz boczny św. Antoniego* (il. 202) w kościele Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na Szwederowie, podobnie jak stalle w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa inspirowany snycerstwem barokowym, ukazujący twórcze wykorzystanie dawnych motywów zdobniczych⁴²⁹. Wybujała forma akantowych uszaków stanowi kontrastowe obramienie dla realistycznej „poruszonej” sylwetki świętego. Około 1948 roku Gajewski zaprojektował zbliżony stylistycznie ołtarz boczny św. Antoniego w kościele pw. św. Stanisława Biskupa w Solcu Kujawskim.

Nieokreślona pozostaje atrybucja reliefowej tablicy z wizerunkiem *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (il. 203) umieszczonej w ołtarzu głównym kościoła pw. Matki Boskiej

Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy – Szwederowie (drewno, polichromia, ok. 1929)⁴³⁰. Jej autorstwo można przypisać hipotetycznie Teodorowi Gajewskiemu lub Zygmuntowi Kowalewskiemu, twórcy wspomnianej wcześniej płaskorzeźby na fasadzie tejże świątyni. Na fasadzie zgodne z ikonografią przedstawienia, wzorowanego na typie ikony Hodigitria, Maria ukazana została w półpostaci, podobnie jak sylwetki Archaniołów Gabriela i Michała. W ołtarzu, gdzie tablica w dekoracyjnym obramieniu wkomponowana została w wydłużoną wnękę, przedstawiono Marię w ujęciu całościowym. Te dwie realizacje, wykonane w różnych materiałach (sztuczny kamień i drewno) pozwalają dostrzec różnice warsztatowe. Rzeźbiarski modelunek płaskorzeźby w drewnie jest bardziej schematyczny pomimo fakturalnego zróżnicowania szat i miękkiego opracowania twarzy i dłoni. W prezbiterium kościoła znajdują się ponadto płaskorzeźby świętych – *Józefa z Dzieciątkiem*, *Antoniego z Dzieciątkiem*, *Wojciecha i Jana* (drewno, polichromia), które z uwagi na charakter opracowania, należy także przypisać twórcy tablicy z ołtarza głównego.

Jedyną znaną pełnoplastyczną rzeźbą Kowalewskiego, zrealizowaną podczas pobytu w Bydgoszczy, jest *Święta Teresa* (1930, drewno polichromowane) (il. 204), wykonana dla bydgoskiego kościoła pw. Świętej Trójcy⁴³¹. Silna synteza formy i geometryzacja płaszczyzn, akcentowanych wyraźnym konturem, świadczą, że figura ta zapoczątkowała nowy nurt w twórczości artysty. Jego rozwinięciem będą realizacje wykonywane już w Łodzi, m.in. dynamiczna, silnie zrytmizowana rzeźba *Motocyklista* (1934, brąz patynowany)⁴³².

W twórczości Kazimierza Lipińskiego, skoncentrowanej w dwudziestoleciu międzywojennym na meblarstwie i rzeźbionych obiektach – sprzętach stanowiących wyposażenie wnętrz mieszkalnych, odnaleźć można sygnały świadczące o zainteresowaniu tematyką sakralną. Na *Wystawie Cechu Rzeźbiarzy* (1936) artysta wystawił *Madonnę*, *Pietę*, *Głowę Chrystusa* i figurę *Świętego Antoniego*⁴³³. W recenzji nie zamieszczono jednak informacji o przeznaczeniu rzeźb i o materiale, z jakiego zostały wykonane, oprócz figury *Świętego Antoniego* (drewno). W materiałach źródłowych i fotograficznych nie zachowały się wiadomości, które pozwoliłyby na ewentualną identyfikację tych obiektów i określenie formalno-stylistyczne. Tylko jedną z wymienionych prac można powiązać z zachowaną rzeźbą – pełnoplastyczną, naturalnych rozmiarów *Głowę Chrystusa* (1933, gips polichromowany), przedstawioną w podrozdziale o rzeźbie kameralnej⁴³⁴.

O tym, że Lipiński w międzywojniu wykonywał realizacje stanowiące wyposażenie kościołów świadczyć mogą wspomniane już prace dla kościoła pw. Świętej Trójcy w Łobzenicy. Hipotezę tę zdaje się potwierdzać znaczna ilość i różnorodność obiektów snycersko-rzeźbiarskich Lipińskiego, powstałych po II wojnie światowej, świadczących o ogromnym doświadczeniu w tej dziedzinie rzeźby⁴³⁵. Pierwszym znanym, dużym przedsięwzięciem były realizacje rzeźbiarskie w kościele pw. Miłosierdzia Bożego w Bydgoszczy. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku niemal całkowicie zmieniono pierwotne wyposażenie dawnego ewangelickiego zboru, zastępując je współczesnymi obiektami, przeważnie autorstwa Lipińskiego. Artysta zaprojektował i wykonał ołtarz główny pw. Miłosierdzia Bożego z płaskorzeźbami *Chrystusa Miłosiernego*, *Świętego Andrzeja Boboli* i *Świętej Marii Magdaleny* (1947, drewno lipowe polichromowane), ołtarze boczne – pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej i pw. Świętego Antoniego z płaskorzeźbionymi figurami patronów (1948-1949, drewno lipowe polichromowane), rzeźbę *Najświętsze Serce Pana Jezusa* (1949, proszek marmurowy), figurę *Świętego Józefa* (drewno)⁴³⁶, a także balustradę komunijną (1949, piaskowiec) i dwa rzeźbione konfesjonały (1950)⁴³⁷.

Realizacje rzeźbiarskie Lipińskiego w bydgoskim kościele pw. św. Antoniego z Padwy powstały w latach 1951-1961. Lipiński wykonał projekt monumentalnego ołtarza głównego, pod kierunkiem bydgoskiego architekta – Alfonsa Licznerskiego, z pełnoplastycznymi rzeźbami – *Świętego Antoniego z Dzieciątkiem* (drewno) i rozbudowaną sceną rodzajową – *Rodziców z dzieckiem cudownie uzdrowionym przez św. Antoniego* (1951, sztuczny kamień)⁴³⁸. Kolejną realizację w tym kościele stanowi zespół płaskorzeźb zdobiących ambonę z wizerunkami świętych – *Andrzeja Boboli*, *Kazimierza Królewicza*, *Stanisława Biskupa* i *Wojciecha Biskupa* oraz tablica ze *Sceną symboliczną* (1953-1954, drewno polichromowane)⁴³⁹. Uzupełnieniem wyposażenia kościoła jest dwufiguralna płaskorzeźba w głębokim reliefie *Chrztu Chrystusa* stanowiąca zaplecek chrzcielnicy (1954, drewno polichromowane) oraz ołtarzowa rzeźba *Immaculata* (1961, drewno polichromowane)⁴⁴⁰ (il. 205, 206).

Dwie znane realizacje Lipińskiego w kościołach regionu kujawsko-pomorskiego świadczą, że artysta nie zawęził swojej aktywności rzeźbiarskiej do Bydgoszczy. Śladem prac snycersko-rzeźbiarskich w kościele pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Lnianie (pow. świecki) są materiały archiwalne i dawne fotografie, na których utrwalony został wygląd ołtarza głównego i bocznych (1954)⁴⁴¹. W strukturze architektonicznej ołtarzy twórca nawiązał do form barokowych, zmieniając i redukując

typowe części mensy i retabulum oraz motywy ornamentalne. W ołtarzu głównym znajdowała się figura *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (drewno?), w bocznych figury *Najświętsze Serce Jezusa* i *Święty Józef z Dzieciątkiem* (sztuczny kamień)⁴⁴². Wszystkie rzeźby, sumaryczne w formie i statyczne, modelowane płaszczyznowo, z nielicznymi detalami o walorach dekoracyjnych, cechuje charakterystyczne dla stylu Lipińskiego uwysmuklanie sylwetek o wydłużonych głowach, a lekko idealizowane fizjonomie – wyraz skupienia. Z tego zespołu rzeźb wyróżnia się figura Marii opracowana starannie, z położeniem nacisku na zróżnicowanie formy poprzez kontrastowanie drapowania szat, nie pozbawione dekoracyjności. Najpóźniejszą znaną realizacją Lipińskiego jest wolnostojąca figura *Świętego Antoniego z Dzieciątkiem* (1963, drewno), wykonana dla kościoła pw. św. Marcina w Żninie-Górze (pow. żniński)⁴⁴³. W oparciu o dwa znane już przedstawienia świętego można stwierdzić, że artysta przyjął i powtarzał pewien schemat w zakresie kompozycji i opracowania, w niewielkim stopniu zróżnicowany w poszczególnych realizacjach, a charakteryzujący się statyką i silnym zgeometryzowaniem form, rytmiką cięcia fałd i fakturalnym modelowaniem płaszczyzn⁴⁴⁴.

Z Kazimierzem Lipińskim współpracował Sylwester Kryśka, wspomniany już rzeźbiarz, czynny w Bydgoszczy co najmniej od 1912 roku. Specjalizował się w dziedzinie wyposażenia dla kościołów z zakresu samodzielnej rzeźby i snycerstwa, m.in. wykonując ołtarze, ambony, stalle i ławki. Obiekty autorstwa Kryski, powstałe przed 1939 rokiem nie są dotychczas znane. Jego przedsięwzięcia rzeźbiarsko-snycerskie przybliżają prace powstałe po 1945 roku. W kościele pw. Świętego Mikołaja w Bydgoszczy (Fordon) miał przeprowadzić prace przy ołtarzach pw. Świętej Barbary i Świętej Anny⁴⁴⁵. Natomiast w kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy (Szwederowo) wykonał ołtarz pw. Świętego Antoniego, zaprojektowany przez Teodora Gajewskiego, krótko przed jego śmiercią (1948), a także zaprojektował i zrealizował neorokokową ambonę z płaskorzeźbionymi wizerunkami Ewangelistów na koszu i figurą Mojżesza na baldachimie (1950-1951), krucyfiks pod chórem, posiadający formę ołtarza (1954) oraz neorokokową chrzcielnicę z płaskorzeźbioną sceną *Chrztu Chrystusa* (1955). W kościele pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Bydgoszczy zrealizował część wyposażenia, powstałą w latach pięćdziesiątych XX wieku, utrzymaną w konwencji barokowej – monumentalny ołtarz główny (il. 207) z pełnoplastycznymi figurami *Świętych Piotra i Pawła* (autorzy rzeźb – Aleksander Mikulski i Klemens Mrowiński) i tabernakulum z trzema parami aniołów (1957), ambonę (ok. 1957) oraz

balaski przed prezbiterium z płaskorzeźbionymi scenami (ok. 1957)⁴⁴⁶. Powstałe po 1945 roku realizacje świadczą o opanowaniu rzemiosła i doświadczeniu nabytym w pierwszych dekadach XX wieku oraz o kontynuacji przyjętej, tradycyjnej koncepcji, w znacznym stopniu uzależnionej od woli zleceniodawców. Kryski w zakresie snycerstwa stosował eklektyczne połączenie form historycznych, nieraz wprowadzając nowatorskie tendencje występujące w kręgu aktualnego zdobnictwa i rzemiosła artystycznego. Stosowane przez rzeźbiarza formy architektoniczne i motywy dekoracyjne w większości jednak nawiązują do snycerstwa doby baroku i rokoka.

Współpracujący z Kryską Aleksander Mikulski i Klemens Mrowiński w latach trzydziestych XX wieku należeli do Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy. Do samodzielnych, późniejszych realizacji obu twórców należą m.in. obiekty w kościele pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła – chrzcielnicą z zaplekiem (1966) i obudowa prospektu organowego z płaskorzeźbionymi scenami (ok. 1966)⁴⁴⁷.

Odrębna pozycja w dziedzinie rzeźbiarskiego wyposażenia wnętrza sakralnych przypadła Marianowi Kiersnowskiemu oraz jego synowi Stefanowi, artystom obecnym w Bydgoszczy już od 1922 roku, jednak nie wykonującym obiektów dla bydgoskich kościołów. Twórczość obu rzeźbiarzy wpisuje się w nurt życia artystycznego Bydgoszczy, bowiem Marian Kiersnowski był nauczycielem licznych rzeźbiarzy i snycerzy oraz meblarzy i stolarzy w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego i Państwowej Szkole Przemysłowej, natomiast Stefan – absolwentem bydgoskiej szkoły artystycznej. Szczególnie istotne dla całokształtu przedsięwzięć rzeźbiarskich, zarówno w sferze projektowej, jak i realizacyjnej, są obiekty wykonane w Bydgoszczy, a przeznaczone dla kościoła pw. Świętej Anny Zgromadzenia Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej w Kodniu, autorstwa obu rzeźbiarzy, które łączą się z „okresem bydgoskim” w ich działalności. Rysunki projektowe Stefana Kiersnowskiego do tych prac powstały w latach 1929-1930, kiedy rzeźbiarz po ukończeniu krakowskich studiów (1929) początkowo przebywał w Bydgoszczy, a następnie osiadł w Brześciu nad Bugiem, gdzie urządził własną pracownię rzeźbiarską. Dzięki inicjatywie ojca nawiązał kontakty ze Zgromadzeniem Misjonarzy Oblatów, zapowiadające dłuższą współpracę.

Historia powstania pierwszego obiektu – chrzcielnicy związana jest z 1928 rokiem, kiedy zapadła decyzja Stefana Kiersnowskiego i jego rodziców, o tym że pierwsze większe dzieło młodego rzeźbiarza poświęcone będzie „Matce Boskiej Kodeńskiej dla jej świątyni w Kodniu” i przekazane w darze⁴⁴⁸. Zgodnie z sugestią superiora ojca Leonarda Nandzika darem tym miała być chrzcielnicą wzorowana na

barokowej chrzcielnicy z „obudowaniem i nadbudową” z kościoła w Żytowiecku, do której później planował zamówienie ambony. Zachował się zespół pięciu projektów chrzcielnicy, obrazujący zmianę koncepcji Stefana Kiersnowskiego. Pierwszy *Projekt chrzcielnicy* (il. 208) to przyścienna chrzcielnica typu kielichowego w architektonicznej obudowie, na tle wnęki zdobionej reliefowymi sylwetami putt i stylizowanym ornamentem akantowo-kwiatowym⁴⁴⁹. Wysoka nadbudowa posiada formę baldachimu ze sceną *Chrztu Chrystusa*, podtrzymywanego przez dwie pary putt. Koncepcję tę artysta zamierzał zrealizować na miejscu, w Kodniu, wykonując dużą płaskorzeźbę z grupą figuralną i baldachimem w cemencie lub gipsie. Projekt, chociaż niedatowany, niewątpliwie powstał jeszcze w 1929 roku, bowiem z tego roku pochodzi *Projekt ambony* (il. 209), mającej stanowić pendant do chrzcielnicy⁴⁵⁰. Kolejne cztery projekty chrzcielnicy (1930) posiadają formę obiektów wolnostojących, wykonanych w drewnie, wynikającą ze zmiany koncepcji kolejnego zleceniodawcy – superiora Mariana Kulawego. Zachowane projekty różnią się formą w zakresie ukształtowania samego obiektu (dwa projekty chrzcielnicy neogotyckiej i dwa projekty chrzcielnicy neobarokowej) oraz charakterem rysunkowego opracowania⁴⁵¹. Każdy z tych projektów, pomimo dominującej formalnie stylistyki, jest inny. W rysunkach „chrzcielnicy gotyckiej” kształt i proporcje obiektów są bardziej typowe dla epoki baroku, a w zakresie ornamentyki obok przekształconych motywów gotyckich zaistniały elementy późniejsze – o proveniencji manierystycznej i barokowej. Na mniejszą skalę eklektyczne zestawienie form zdobniczych pojawiło się w „chrzcielnicach barokowych”, których kielichowe kształty z okazałymi czaszami z pokrywami, wielobocznymi trzonami i masywnymi wolutowymi bazami, wpisują się w nurt barokowego snycerstwa. Z czterech przedstawionych projektów jeden – *Chrzcielnica neobarokowa* (il. 210, 211) został zrealizowany z niewielkimi zmianami, o czym świadczy fotografia z 1930 roku (il. 212) i stan obecny istniejącej chrzcielnicy. Stefan Kiersnowski wykonał chrzcielnicę w drewnie dębowym w pracowni bydgoskiej Państwowej Szkoły Przemysłowej, a w maju 1930 roku przesłał ją koleją do Kodnia, gdzie samodzielnie dokonał montażu. Chrzcielnica zachowała się w bazylice w niezmienionej formie, usunięty został jedynie ośmioboczny cokół.

Wspomniany *Projekt ambony* z 1929 roku, mającej stanowić pendant do pierwszej projektowanej chrzcielnicy, stanowił spójną koncepcję formalną. Elementem scalającym planowane realizacje (chrzcielnicę i ambonę) był baldachim, jednak w odniesieniu do ambony pełnoplastyczna dekoracja skumulowana została w partii zwieńczenia, gdzie

artysta wprowadził *Figurę Mojżesza* z tablicami przykazań, wznoszącą się na obłokach z puttami. Dolna partia ambony – prawdopodobnie projektowana w drewnie podobnie jak chrzcielnica – stanowi architektoniczną, prostą obudowę dla reliefowych scen w płycinach kosza, wzbogaconą pełnoplastyczną dekoracją w postaci sylwety putta, girland i akantowych wolut. W drugim projekcie ambony autor wprowadził prostą formę konstrukcyjną sięgając do repertuaru ornamentyki rokokowej i pokrywając poszczególne partie ambony bogatą dekoracją rocaillową, w zwieńczeniu umieszczając *Oko Opatrzności*⁴⁵². Projekt ten w pewnym zakresie stylistycznie nawiązuje do pierwszego rysunku koncepcyjnego neobarokowej chrzcielnicy, a analogiczny sposób opracowania projektów sugeruje, że rysunki powstały równocześnie, a autor odchodząc od stylistyki gotyckiej poszukiwał konwencji zbliżonej do barokowego ołtarza głównego kodeńskiego kościoła. Projekt ambony w tej postaci nie doczekał się realizacji. Stefan Kiersnowski miał wykonać model ambony (niezachowany) oraz gipsowy model *Figury Mojżesza* (il. 213) z tablicami przykazań, utrwalony jedynie w fotografii. Po śmierci rzeźbiarza (listopad 1930) zmieniła się koncepcja dotycząca realizacji ambony, w wykonaniu której uczestniczyli bydgoscy twórcy. Istniejąca ambona powstała według rysunku Mariana Kiersnowskiego (il. 214), przy czym w projekcie autor nawiązał do pierwszej koncepcji syna z 1929 roku, szczególnie w partii zwieńczenia z *Figurą Mojżesza* (ostatecznie zastąpioną *Figurą Boga Ojca*) oraz w ukształtowaniu kosza. Ambonę wykonali bydgoscy rzeźbiarze – Teodor Gajewski i Piotr Triebler, natomiast *Figura Boga Ojca* jest autorstwa Trieblera⁴⁵³ (il. 215).

W *Albumie Stefana Kiersnowskiego* zachowały się fotografie jeszcze dwóch realizacji sakralnych, wykonanych w Brześciu, przeznaczonych dla kodeńskiego kościoła oo. Oblatów. Jedną z nich jest drewniany *Krucyfiks z figurą Ukrzyżowanego* (1930) (il. 216), umieszczony na ścianie kościoła, a drugą figura *Najświętszego Serca Jezusa* (1929-1930, gips)⁴⁵⁴ (il. 217). Te dwie realizacje różnią się formalnie, podczas gdy w ekspresyjnej figurze Chrystusa twórca jeszcze pozostawał w kręgu stylistyki baroku, w sumarycznej sylwecie Serca Jezusa poszukiwał nowatorskich rozwiązań. Gipsowy model tej figury stanowił pierwowzór do rzeźby wykonanej przez Mariana Kiersnowskiego do ołtarza bocznego (il. 218, 219), zaprojektowanego i wykonanego w 1933 roku. Ołtarz został zrealizowany w bydgoskich warsztatach Państwowej Szkoły Przemysłowej i przewieziony koleją do Kodnia. Wśród zachowanych rysunków koncepcyjnych autorstwa Stefana Kiersnowskiego kilka niewątpliwie przeznaczonych było dla kodeńskiej bazyliki, m.in. stacje *Drogi Krzyżowej*, *Grupa Ukrzyżowania*,

prawdopodobnie na belkę tęczową i projekt *ołtarza Ukrzyżowania z aniołami* (1929-1930)⁴⁵⁵.

Marian Kiersnowski w 1933 roku osiadł na stałe w Kodniu, gdzie kontynuował prace dla klasztoru oo. Oblatów i sanktuarium Matki Boskiej Kodeńskiej (il. 220, 221). Według projektu twórcy i przy jego udziale zrealizowano wyposażenie kościoła pw. św. Anny w Kodniu, m.in. ołtarze boczne, stalle, boazerie, *Drogę Krzyżową* i ławki oraz wyposażenie zakrystii. Był autorem licznych projektów i prac dla okolicznych parafii, m.in. w Brześciu nad Bugiem, Białej Podlaskiej i Wiszniewie.

7. Artyści czy rzemieślnicy?

Pytanie jest powrotem do genezy sztuki rzeźbiarskiej w Bydgoszczy i jej źródeł, określonych we wstępie rozdziału, a sprowadzających się do sztuki tzw. czystej i stosowanej. Różnorodny obraz środowiska bydgoskich rzeźbiarzy nie byłby pełny bez wspomnienia twórców, którzy działali w mieście, a których prace najczęściej znane są jedynie z przekazów. W rozdziale *Malarstwo* wspomniano już o twórczości Antoniego Olejnika i Maksymiliana Ossowskiego – malarzy, rzeźbiarzy i pedagogów bydgoskich szkół. Olejnik – studiujący rzeźbę w Krakowie i Monachium kilkakrotnie wystawiał w Bydgoszczy obrazy, tylko raz na muzealnej wystawie obrazów i kilimów Bronisława Bartla (1923) eksponował swoją rzeźbę (tytuł nieznany). Wczesny obiekt jego autorstwa – *Pomnik Adama Mickiewicza* (1908) w formie steli, na której przedstawiona została scena z *Konrada Wallenroda*, znajduje się w Sędziszewie (pow. krotoszyński), natomiast rzeźba *Matki Boskiej Królowej Świata* z kapliczki przydrożnej (1924) obecnie mieści się w Muzeum Regionalnym im. Hieronima Ławniczaka w Krotoszynie⁴⁵⁶. Olejnik, pochłonięty pracą pedagogiczną, prawdopodobnie w Bydgoszczy nie zaprzestał twórczości rzeźbiarskiej, bowiem w *Księdze Adresowej* na 1929 rok wymieniony został w dziale „Rzeźbiarze artyści” (ul. Kwiatowa 3).

Rzeźbą, przynajmniej w zakresie sztuki użytkowej, zajmował się także Ossowski, w *Księdze Adresowej* na 1929 rok wymieniony w dziale „Rzeźbiarze artyści” (ul. Cieszkowskiego 15). Czynny jako rysownik i malarz, na kilku wystawach prezentował obrazy. Nie są znane jego prace rzeźbiarskie, a działania w zakresie projektowania przedmiotów użytkowych przybliża relacja z wystawy terminatorskiej prac uczniów Państwowej Szkoły Przemysłowej (1924), w której M. Winiarski wysoko ocenił obiekty wykonane pod kierunkiem twórcy – prace z drewna (kałamarz, lichtarz), metalu (forma do ciasta) i tektury (oprawa książek)⁴⁵⁷. Dopowiedzeniem o działalności twórcy

jest wzmianka: „Obecnie widzimy w oknie wystawowym firmy Chudziński i Maciejewski śliczne dziełko p. Ossowskiego – wiszącą lampę mosiężną o 9 płomieniach. Istne to cacko, w kształcie serca złożone i pomysłowo z baldachimem złączone”⁴⁵⁸.

Znaczną grupę bydgoskich twórców podejmujących działania w dziedzinie rzeźby tworzą absolwenci Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego i Państwowej Szkoły Przemysłowej, często zrzeszeni w przedstawionych już organizacjach – Cechu Rzeźbiarzy i Zrzeszeniu Pomocników Rzeźbiarskich⁴⁵⁹. Największe zapewne znaczenie posiadała grupa twórców związana z kręgiem snycersko-rzeźbiarskim dwudziestolecia międzywojennego w Bydgoszczy. Jednym z jej najbardziej uznanych reprezentantów był Stanisław Teodor Wachowicz, specjalizujący się w meblarstwie i snycerstwie⁴⁶⁰. Prawdopodobnie był absolwentem Państwowej Szkoły Przemysłowej, bowiem uczestniczył w *Wystawie prac terminatorских* (1924), a jego nazwisko wymieniono wśród uzdolnionych rzeźbiarzy. Wystawił wówczas „ornamentacje według własnych pomysłów”⁴⁶¹. W 1931 roku Wachowicz został wymieniony wśród mistrzów rzemieślniczych w zawodzie rzeźbiarskim, składając egzamin mistrzowski zgodnie z ustawą przemysłową w obwodzie Izby Rzemieślniczej w Bydgoszczy⁴⁶². W 1934 roku był członkiem Zarządu Cechu Rzeźbiarzy, pełniąc funkcję podstarszego, podobnie jak Piotr Triebler⁴⁶³. Od wczesnych lat trzydziestych prowadził Pracownię rzeźbiarską (ul. Pomorska 10), a następnie Zakład rzeźbiarski przy ulicy Pomorskiej 15, w którym wykonywał „bogato rzeźbione męskie pokoje w stylu włosko-renesansowym” oraz „Renesansowe skarbnice, stoliki, fotele i postumenty z bogatą stylową i starannie wykonaną figuralną i ornamentacyjną pracą rzeźbiarską”⁴⁶⁴. Wachowicz wystawiał tylko raz, na *Wystawie Cechu Rzeźbiarzy*, prezentując „doskonały akt męski wykonany w drzewie”⁴⁶⁵. Prace Wachowicza nie są znane.

Stanisław Duda w 1931 roku, podobnie jak Wachowicz, został wymieniony wśród mistrzów rzemieślniczych w zawodzie rzeźbiarskim, także złożył egzamin mistrzowski zgodnie z ustawą przemysłową w obwodzie Izby Rzemieślniczej w Bydgoszczy⁴⁶⁶. Uczestniczył w *Wystawie Cechu Rzeźbiarzy* (1936), eksponując rzeźby sakralne – *Chrystusa na krzyżu* i *Madonnę*. Faczyński omawiający realizacje rzeźbiarzy specjalizujących się w pracach w drewnie – Skręta, Kłobuckiego, Lipińskiego i Gajewskiego napisał: „Wyżej wymienionym mistrzom dłuta nie ustępuje Stanisław Duda – jego *Chrystus na krzyżu* i *Madonna* wykonana w drzewie, odznaczają się dobrym rysunkiem anatomicznym i pięknym cięciem”⁴⁶⁷.

Do grona absolwentów PSP prawdopodobnie należał Aleksy Gajewski⁴⁶⁸. Zaangażowany był w prace nad powstaniem Towarzystwa Rzeźbiarzy w 1929 roku (należał do Komitetu wraz z Kwasigrochem i Stefanem Szallą), następnie, w 1933 roku w Zarządzie Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich pełnił funkcję zastępcy ławnika (wspólnie z Piotrem Janickim), w 1938 roku został prezesem Zrzeszenia⁴⁶⁹. Od 1934 roku przebywał przez dłuższy czas w Kodniu, gdzie współpracował z Marianem Kiersnowskim, prawdopodobnie także z Piotrem Trieblerem i Teodorem Gajewskim przy pracach we wnętrzu kościoła św. Anny w Kodniu (m.in. wykonanie ambony). Prace Gajewskiego nie są znane.

Wspomniany już kilkakrotnie Piotr Janicki działał w strukturach Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich, pełniąc w Zarządzie funkcję zastępcy ławnika, wspólnie z Aleksym Gajewskim (1933), następnie skarbnika (1935)⁴⁷⁰. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), wystawiając *Grajka*, a Henryk Kumniek ocenił twórcę słowami: „utalentowany niewątpliwie rzeźbiarz”⁴⁷¹. Janicki zmarł w wieku 27 lat, na łamach „Dziennika Bydgoskiego” zamieszczono wspomnienie o rzeźbiarzu: „Przed kilkoma dniami zmarł w Bydgoszczy młody, ale naprawdę utalentowany rzeźbiarz Piotr Janicki, z którym plastyka pomorska łączyła wielkie nadzieje. Ś.p. P. Janicki dał się poznać na ostatniej wystawie Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim, gdzie jego pełna ekspresji i rozmachu rzeźba *Grajek* budziła uznanie dla talentu młodego twórcy. Byłoby dobrze, żeby ta rzeźba, stanowiąca piękne osiągnięcie w dorobku artystycznym Bydgoszczy, znalazła się na stałe w zbiorach Muzeum Miejskiego”⁴⁷². Prace Janickiego nie są znane.

Do absolwentów PSP należał także Bernhard Kretschmer, uczestniczący w *Wystawie prac terminatorских* (1924) w PSP, prezentując płaskorzeźby w drewnie⁴⁷³. Kretschmer początkowo prowadził „Warsztat i składnicę rzeźbionych nakładów na meble wszelkiego rodzaju. Przedmioty artystyczne i praktyczne” (1925-1926), a następnie z Herbertem Kretschmerem, także rzeźbiarzem – Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski, zlokalizowane przy ulicy Terasy 8 (1929)⁴⁷⁴. Rzeźbiarz Edwin Kortas był zapewne bratem Hieronima Kortasa – malarza, jeden z nich albo obaj byli absolwentami Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego⁴⁷⁵.

Do samodzielnie pracujących rzeźbiarzy należał Brunon Dembek, wymieniony w *Księdze Adresowej* na 1933 rok w dziale „Rzeźbiarze artyści” (ul. Stroma 1), a także Czesław Kaczmarek, który w 1935 roku sprawował funkcję prezesa Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich⁴⁷⁶.

Nieznana pozostaje twórczość Bronisława Semraua, który w 1924 roku wystawił trzy płaskorzeźby w oknie wystawowym Dziurli na Placu Teatralnym, co nie umknęło uwadze dziennikarza: „Tam się znowu zakwaterował rzeźbiarz tutejszy p. Semrau. Trzy eksponaty tylko, trzy płaskorzeźby – ale warto je widzieć. Mianowicie Automedon na kwadrydze (motyw z igrzysk starogreckich) jest owocem niezwykłego kunsztu tego młodego mistrza. Konie są doskonale zrobione, to samo woźnica, na twarzy którego maluje się porównywalna odwaga jak i zdenerwowanie nad stojącym dęba rumakiem”⁴⁷⁷.

Niektóre warsztaty czy też zakłady rzeźbiarskie oferowały szeroki asortyment wyrobów. Od wczesnych lat dwudziestych działał rzeźbiarz Michał Swół, wykonujący „wszelkie prace kościelne i meblowe”⁴⁷⁸. Jego warsztat – pracownia mieścił się pod dwoma adresami – ulica Podolska 20 i Dworcowa 11. Prace tego twórcy nie są znane, podobnie jak Maksymiliana Mączyńskiego – „artysty mistrza rzeźbiarskiego”, który w 1929 roku uruchomił warsztat rzeźbiarski przy ulicy Grunwaldzkiej 131, przyjmując „wszelkie prace w zakres wchodzące”⁴⁷⁹. Kolejny z twórców – Józef Grajnert był mistrzem stolarskim i rzeźbiarskim, uczestnikiem wystawy Cechu Rzeźbiarzy, na której prezentował nieznane rzeźby, tematycznie niezwiązane z sztuką sakralną⁴⁸⁰. W 1938 roku dla nowego kościoła w Brzozie przeznaczył „artystycznie wykonany konfesjonał”⁴⁸¹.

Poza kręgiem Państwowej Szkoły Przemysłowej lokuje się działalność Stefana Szalli – rzeźbiarza i rysownika, którego twórczość rysunkowa zostanie przedstawiona w rozdziale *Grafika i rysunek*⁴⁸². W 1918 roku wraz z rodziną przyjechał z Berlina, gdzie ukończył szkołę średnią, do Bydgoszczy, podejmując naukę w dziedzinie rzeźby. W latach 1922-1925 uczył się w bydgoskich pracowniach rzeźbiarskich, m.in. u Geoga Rohrbecka i Romana Skręta⁴⁸³. W latach 1925-1935 współpracował z rzeźbiarzami – Skrętem, a następnie Dorrem w Wąbrzeźnie, pracował w bydgoskich stolarniach Mieczysława Mamacha (ul. Podgórna 4) i Herberta Matthesa (ul. Garbary 22)⁴⁸⁴. W latach 1935-1939 prowadził działalność jako samodzielny rzeźbiarz. Szalla wymieniony został jako rzeźbiarz w *Księgach Adresowych* na 1933 (ul. Lubelska 20/1) i 1936/1937 rok (ul. Orła 20/2). Uczestniczył w spotkaniu organizacyjnym Towarzystwa Rzeźbiarzy w 1929 roku, wchodząc w skład komitetu⁴⁸⁵. Miał wykonywać prace rzeźbiarskie w kościele Miłosierdzia Bożego w Bydgoszczy (według ustnych przekazów). Prace rzeźbiarskie Szalli nie są znane.

Obok wspomnianego już zakładu rzeźbiarsko-kamieniarskiego Jakuba Joba w Bydgoszczy działało wiele firm, w kręgu których powstawały też pomniki. Jednym z najstarszych bydgoskich zakładów rzeźbiarsko-kamieniarskich był zakład należący do

Gustawa Wodsacka – rzeźbiarza i mistrza kamieniarskiego, który tytuł majstra kamieniarza otrzymał w 1921 roku w bydgoskiej Izbie Rzemieślniczej⁴⁸⁶. W reklamach działalności Wodsacka pojawiały się m.in. zapisy o „fabryce nagrobków, założonej 1897”, a działającej przy ulicy Dworcowej 79. Specjalizował się w wykonywaniu nagrobków z granitu, marmuru i kamienia. Po śmierci Gustawa Wodsacka zakład przejął prawdopodobnie syn – mistrz kamieniarsko-rzeźbiarski. W 1929 roku w zakładzie Wodsacka wykonano figurę *Serce Jezusa*, umieszczoną na cmentarzu na Małych Bartodziejach przy ul. Toruńskiej⁴⁸⁷. Podobny profil posiadała działalność Teofila Strehlau, rzeźbiarza, reklamującego „pierwszy polski zakład, założony w 1905 roku (Błonia 17), specjalizujący się w budowie pomników i nagrobków⁴⁸⁸. W latach trzydziestych działalność rozpoczął Roman Strehlau, także rzeźbiarz, prowadzący Zakład kamieniarsko-rzeźbiarski (nagrobki, posadzki, stopnie) przy ulicy Śląskiej 20, zapewne kontynuujący działalność Teofila Strehlau, bowiem także reklamujący się jako „pierwszy polski zakład kamieniarsko-rzeźbiarski”⁴⁸⁹. Juliusz Vali Grysila (Juliusz Vali G.), występujący jako rzeźbiarz lub artysta-rzeźbiarz, początkowo pracował przy ulicy Pomorskiej 17, prawdopodobnie od 1929 roku prowadząc Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski⁴⁹⁰.

Jeden z najbardziej znanych zakładów należał do Franciszka Raczkowskiego – rzeźbiarza, w Bydgoszczy działającego od lat dwudziestych, który prawdopodobnie od 1927 roku prowadził Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski, początkowo przy ulicy Jagiellońskiej 2, a następnie Marszałka Focha 36⁴⁹¹. Działał w Cechu Rzeźbiarzy, pełniąc funkcję członka Zarządu (1934)⁴⁹². Jan Wollmann, kilkakrotnie wspomniany przy okazji współpracy z Piotrem Trieblerem i Teodorem Gajewskim przy realizacji pomników był rzeźbiarzem – kamieniarzem. Działał w Zarządzie Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich, pełniąc m.in. funkcję ławnika (1933)⁴⁹³. W latach trzydziestych prowadził Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski przy ulicy Kordeckiego 3, wykonujący pomniki, nagrobki oraz prace budowlane⁴⁹⁴.

Jan Szymczak, który w 1935 roku złożył ofertę na wykonanie *pomnika Świętej Barbary* w Bydgoszczy, był twórcą posiadającym już wówczas pewien dorobek, wskazujący, że specjalizował się w rzeźbie sakralnej, najczęściej wykonywanej w kamieniu⁴⁹⁵. Był autorem *Pomnika Serca Pana Jezusa* i *Pomnika Świętego Józefa* (przed 1935, Zakład Ducha Świętego w Bydgoszczy), ołtarza „w kamieniu” (przed 1935, Klasztor św. Wincentego a Paulo, „na polecenie ks. prok. Budowniczego klasztoru”), *Pomnika Matki Boskiej* „w kamieniu” (przed 1935, Seminarium zagraniczne

w Potulicach, „z polecenia Ks. prymasa Hlonda”), *Figury Matki Najświętszej w Lordes* „z kamienia” (1935, zlecenie radcy Trzcńskiego, właściciela dóbr Świerkówiec) oraz kilku figur „dla ks. proboszcza Brodowskiego”⁴⁹⁶. Realizacje Szymczaka nie są znane. W tym kręgu rzeźby bydgoskiej mieści się także twórczość Władysława Bukolta, który również złożył ofertę na wykonanie pomnika św. Barbary⁴⁹⁷. Bukolt prowadził Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski przy ulicy Kossaka 8, w którym współpracował z Marianem F. Skowrońskim – malarzem i rysownikiem⁴⁹⁸.

¹ (n), *Sztuka dla życia, nie sztuka dla sztuki. Z bydgoskiego Cechu Rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 13 (18 I), s. 10.

² Sylwester Kryśka (po 1870-?), w Bydgoszczy: (?-?). *Adressbuch nebst Allgemeinem Geschäfts-Anzeiger von Bromberg mit Vororten für das Jahr 1912*. Wymieniany w kolejnych rocznikach niemieckich ksiąg adresowych wśród czynnie działających bydgoskich rzeźbiarzy. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

³ *Adresy miasta Bydgoszczy na rok 1922*. Od 1933 r. mieszkał przy ulicy Sportowej 11/1 (*Książka adresowa miasta Bydgoszczy na rok 1933*). Po 1945 r. nadal posiadał pracownię przy ulicy Lipowej (informacje ustne).

⁴ Archiwum Państwowe w Bydgoszczy (dalej: APB), Izba Przemysłowo-Handlowa, sygn. 204. Jakub Job, ur. w Avio (1885-1967), w Bydgoszczy: 1905-1945. Był synem Giordamo, artysty rzeźbiarza, pracującego m.in. na terenie Austrii i Rumunii. Ożenił się z bydgoszczanką Martą z d. Kotkiewicz. O działalności Joba zob. Janusz Umiński, *Job Jakub (Job Giuseppe)*, [w:] *Encyklopedia Bydgoszczy*, T. II, red. Włodzimierz Jastrzębski, Bydgoszcz 2017, s. 374-375. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁵ Zakład Joba znajdował się kolejno w następujących miejscach: ul. Henryka Sienkiewicza (Mitellstrasse), ul. Mazowiecka (Heinestrasse), a od lat 30. XX w. przy ul. Dworcowej 102/ul. Jana Sobieskiego 2, natomiast zarząd przy ul. Tadeusza Rejtana 8. W zakładzie wykonywano posadzki i stopnie z „terrazzo” (lastriko) i ksyololitu, przetwarzano granit, marmur, piaskowiec i kamień sztuczny.

⁶ Roman Skręt, ur. we Lwowie (1888-1940), w Bydgoszczy: 1921-1940. APB, Kartoteka meldunkowa mieszkańców Bydgoszczy. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁷ W 1929 r. wymieniony wśród rzeźbiarzy prowadzących zakłady rzeźbiarsko-kamieniarskie, zob. *Książka adresowa miasta Bydgoszczy na rok 1929*.

⁸ Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. dr. Witolda Bełzy w Bydgoszczy, Akta Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy, 1928-1939, Rps 1091 III (dalej: WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III).

⁹ Jan Wysocki, ur. w Mysłowicach (1873-1960), w Bydgoszczy: 1920-1923. Zob. Hilary Majkowski, *O plakietach i medalach Jana Wysockiego*, „Tęcza” 1929, nr 5; Joanna Eckhardt, *Jan Wysocki, jego rzeźby i medale*, Poznań 1939; Ewa Wichura-Zajdel, *Życie, twórczość, dzieła. Przewodnik dla zwiedzających objazdową wystawę jubileuszową dzieł prof. Jana Wysockiego*, Katowice 1957; Eadem, *Śląski medalier Jan Wysocki*, Katowice 1961; Jarosław Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919-1939*, ASP w Poznaniu, Poznań 2009, s. 223-228. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁰ Informacja o wizycie w szkole, zob. *Zwiedzając Szkołę Przemysłu Artystycznego*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 129 (9 VI), b.s. W zbiorach MOB znajdują się gipsowe odlewy awersu i rewersu medalu (nr inw. MOB/ Me/786, MOB/Me/787).

¹¹ *Tańcząca kobieta*, 1922, terakota, nie sygn., wym. 37,5 x 10 cm, MOB, nr inw. MOB/SR/53; *Tygrys*, terakota, wym. 12 x 23 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/SR/54. Wysocki подарował Muzeum Miejskiemu rysunki projektowe i szkice wykonane ołówkiem: 10 wzorów na nagrobki i tablice pamiątkowe, szkice wzorów na świeczniki (8 arkuszy), sceny rokokowe (4 arkusze), wzory na wyroby artystyczne z metalu (10 arkuszy); wszystkie zniszczone lub zaginione podczas II wojny światowej oraz ołówkowy *Projekt dzwonu* (zachowany).

¹² Feliks Giećewicz, ur. w Warszawie (1874-po 1942), w Bydgoszczy: 1920-1928. Aleksandra Melbechowska-Luty, *Giećewicz Feliks*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 326; Jacek Strzałkowski, *Słownik medalierów polskich i z Polską związanych 1508-1965*, Warszawa 1982, s. 47; Adam Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1989, s. 218, 220; *Indeks artystów*

plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939-1996, Gdańsk-Kraków-Łódź-Poznań-Toruń-Warszawa-Wrocław 1997, s. 33. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹³ W PSPA w Bydgoszczy uczyli się dwaj synowie Feliksa Giecewicza – Bronisław i Tadeusz.

¹⁴ Kazimierz Lipiński, ur. Modliborzycach (pow. Inowrocław) (1896-1978), w Bydgoszczy: 1915-1978. Zob. Barbara Chojnacka, *Kazimierz Lipiński (1896-1978) – bydgoski rzeźbiarz i rysownik*, część I, „Kronika Bydgoska”, T. XXVIII (2006), Bydgoszcz 2007, s. 475-498; Eadem, *Kazimierz Lipiński (1896-1978) – bydgoski rzeźbiarz i rysownik*, część II, „Kronika Bydgoska”, T. XXX (2008), Bydgoszcz 2009, s. 403-435. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁵ (n), *Sztuka dla życia, nie sztuka dla sztuki...*, op. cit.

¹⁶ Marian Kiersnowski, ur. w Łukowie – ziemia siedlecka (1873-1949), w Bydgoszczy: 1922-1933. Zob. Barbara Chojnacka, *Marian Kiersnowski (1873-1949). Projektant wnętrz i wyposażenia kościołów, pedagog*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXII (2010), Bydgoszcz 2011, s. 435-478. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁷ Są to m.in. projekty szaf – *Szafa garderobowa, bieliźniarka*, N. 4, 5, 6, 1922, akwarela barwna, sygn. p.d.: MKiersnowski /13/5 922, napisy aut. g.: SZAFA GARDEROB. / N.4. / BIELIŹNIARKA / N.5. / SZAFA GARDEROBOWA / N. 6.; *Gabinet damski*, 1922, akwarela barwna, sygn. p.d.: MKiersnowski/922, napis aut. l.g.: GABINET DAMSKI, Archiwum Zgromadzenia Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej w Kodniu (dalej: Archiwum Kodeń).

¹⁸ Jerzy Wankiewicz, ur. w Bydgoszczy (1894-1956), w Bydgoszczy: 1908-1923. Zob. Roman Wankiewicz, *Pionier bydgoskich medalierów i brązowników*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1983”, R. 16, Bydgoszcz 1983, s. 175-179; Idem, *Jerzy Wankiewicz (1894-1956)*, „Biuletyn Muzeum Sztuki Medalierskiej”, 1986, nr 3, Dokumentacja zbiorów, s. 31-33. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁹ „Pan Józef Zawitaj, obchodzący 40-lecie istnienia swojej firmy, otrzymał artystycznie wykonaną plakietę od swego dawniejszego ucznia, p. Jerzego Wankiewicza, obecnie instruktora poznańskiej szkoły sztuk zdobniczych; jednocześnie odbył się jubileusz 25-lecia pracy zawodowej p. Wankiewicza. Jubilat «uczeń» otrzymał dyplom od jubilata «mistrza». Scenę tę sfotografowano. Pan Wankiewicz (Bydgoszczanin) jest znanym mistrzem odlewniczym. Wiedzę swą fachową zawdzięcza p. Zawitajowi. Obaj jubilaci wykonali kilkaset odlewów w brzozi, według modeli znanych rzeźbiarzy. Za zasługi poniesione na polu szkolnictwa zawodowego odznaczony został p. Wankiewicz w roku 1931 srebrnym krzyżem zasługi”, zob. *Mistrzowie, jakich mało*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 218 (23 IX), s. 13, il.

²⁰ WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III, s. 48, Pismo Zjednoczenia Wolnych Związków Oddział w Bydgoszczy, podpisane przez T. Matuszewskiego. Posiedzenie odbyło się 27 XI 1927 r. Ze strony Wolnych Związków pojawiła się sugestia, aby na spotkanie przybyli starsi koledzy rzeźbiarze „aby zachęcić młodszych towarzyszy pracy do umiejętnego ujęcia steru organizacji”.

²¹ Władysław Drużkowski (?-?), w Bydgoszczy: lata 20. XX w. WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III, s. 54, Pismo sekretarza Towarzystwa Rzeźbiarzy Górnego do Miejskiego Urzędu Policijnego z dn. 4 V 1928. Do pisma załączony został statut Towarzystwa; Ibidem, s. 73, Pismo Miejskiego Urzędu Policijnego w Bydgoszczy do Władysława Drużkowskiego, prezesa Towarzystwa Rzeźbiarzy w Bydgoszczy, z dn. 6 VI 1928 r. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²² W późniejszej relacji podano, że inicjatorami zwołania zebrania byli: Mielński, Gajewski i Szalla, zob. WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III, s. 7-9, Sprawozdanie sekretarza ZPRz z pięcioletniej działalności (1933-1938), z dn. 3 XI 1938 r.

²³ *Towarzystwo Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 24 (29 I), s. 7.

²⁴ *Towarzystwo Rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 83 (10 IV), s. 9.

²⁵ (n), *Sztuka dla życia, nie sztuka dla sztuki...*, op. cit.

²⁶ Ibidem.

²⁷ W 1933 r. Cech Rzeźbiarzy urządził zabawę karnawałową w Resursie Kupieckiej z „niespodziankami artystycznymi”, zob. *Cech Rzeźbiarzy urządza wielką zabawę karnawałową*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 13 (19 II), s. 15. Natomiast w 1935 r. Cech przygotował doroczną zabawę karnawałową, a „Komitet Cechu Rzeźbiarzy przygotował w tym celu moc artystycznych upominków”, zob. *Cech Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 36 (13 II), s. 8; 1935, nr 38 (15 II), s. 9. W relacji podkreślono, że do zabawy przyłączył się Cech Stolarzy.

²⁸ Wystawa zostanie przedstawiona w podrozdziale *Rzeźba na wystawach i w świetle krytyki*.

²⁹ WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III, s. 60, Pismo Stanisława Teodora Wachowicza, starszego cechu do członków cechu, z dn. 31 III 1937 r.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 29-30, Sprawozdanie sekretarza Zrzeszenia za 1934 rok, z dn. 23 I 1935 r. Podkreślano także wagę włączenia do Zrzeszenia twórców bezrobotnych; Ibidem, s. 7-9, Sprawozdanie sekretarza z pięcioletniej działalności (1933-1938), z dn. 3 XI 1938 r.

³² Ibidem, s. 35, Pismo Komitetu Organizacyjnego Zrzeszenia Młodych Rzeźbiarzy do Zarządu Cechu Rzeźbiarskiego na ręce cechmistrza p. Skręta, z dn. 27 X 1933 r.

³³ Ibidem, s. 68, 86-114. Na większości deklaracji widnieje data wstąpienia: 3 XI 1933.

³⁴ *Adepci sztuki rzeźbiarskiej organizują się*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 255 (5 XI), s. 19.

³⁵ WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III, s. 35, Statut Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich, s. 55.

³⁶ Ibidem. Zachowały się deklaracje członków przyjętych w 1933 r.: Czesław Kaczmarek, Gerhard Głomski, Brunon Dahlke, Władysław Remian, Mirosław Sieczko, Jan Płotka, Jerzy Kryska, Władysław Karnacki (?), Jan Wollmann, Aleksy Gajewski, Klemens Mrowiński, Bolesław Rembowicz, Aleksander Mieliński, Bernard Dobosz, Maksymilian Figurski, Alfons Górny, Piotr Janicki, Leon Przybylski, Florian Jeziorowski, Aleksander Lewandowski, Franciszek Kukliński, Franciszek Bogusławski i Edmund Ciesielski.

³⁷ Ibidem, s. 7-9, Sprawozdanie sekretarza z pięcioletniej działalności (1933-1938), z dn. 3 XI 1938 r.

³⁸ Za pośrednictwem prasy do opinii publicznej najczęściej docierały wiadomości dotyczące organizowanych zebrań oraz imprez towarzyskich, np. w styczniu 1934 r. odbył się pierwszy wieczorek karnawałowy w salach hotelu Lengninga, na którym pojawiły się „cenne rzeźby jako upominki dla gości”, a w grudniu 1934 r. wieczorek taneczny, zob. WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III, Wycinek prasowy o wieczorku karnawałowym, s. 63. Zaproszenie na wieczorek taneczny (druk) w dn. 1 XII 1934, w lokalu Gastronom, ul. Marszałka Focha, s. 32.

³⁹ WiMBP, Akta Zrzeszenia, Rps 1091 III, s. 57, Legitymacja Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy (1934).

⁴⁰ Ibidem, s. 39, Pismo Czesława Kaczmarka do Zarządu Miejskiego, Wydział Podatkowy, z dn. 13 III 1934 r. Prezes podkreślał trudną sytuację finansową powstałego Zrzeszenia oraz własną (4 lata bez pracy) z uwagi na nałożoną karę.

⁴¹ Ibidem, s. 7-9, Sprawozdanie sekretarza z pięcioletniej działalności (1933-1938), z dn. 3 listopada 1938 r. Ważniejsze informacje w prasie, zob. *Walne zebranie „Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich” w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 25 (30 I), s. 8; *Młodzi rzeźbiarze organizują się*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 46 (26 II), s. 10.

⁴² Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Polskie organizacje społeczno-polityczne, 479/28, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Zgłoszenia artystów plastyków na wystawy, 1921-1923 (dalej: APB, TZSP, sygn. 479/28), *Katalog wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Bydgoszczy*, ul. Gdańska nr 160a, [Bydgoszcz 1921]. W katalogu wymieniono jedynie tytuły rzeźb Rożka, nie podano plaket Wysockiego, a pozycje autorstwa Marcinkowskiego i Nostitz-Jackowskiego określono jako: „Wyroby ceramiczne według projektów art.-rzeźb. Marcinkowskiego i art. mal. Nostitz-Jackowskiego”.

⁴³ Kazimierz Ulatowski, *Stała wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. II, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 225 (1 X), s. 3.

⁴⁴ APB, TZSP, sygn. 479/28, Zgłoszenie Jana Wysockiego na Wystawę TZSP, z dn. 9 XII 1921 r.

⁴⁵ Zespół wystawianych rzeźb został omówiony w recenzji Konrada Fiedlera, zob. „Oset”, *Z wystawy „Sztuki” krakowskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 39 (17 II), s. 2-3.

⁴⁶ *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 280 (15 XII), s. 4. W recenzji prasowej nie zamieszczono informacji o pracach autorstwa Giecewicza, zob. Zygmunt Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Wystawa gwiazdkowa, wystawa obrazów Pruszkowskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 292 (31 XII), s. 4-5.

⁴⁷ Stanisław Biskupski, ur. w Ratajach, pow. Wyrzysk (1886-1942), w Bydgoszczy: 1934-1942). W *Adresach miasta Bydgoszczy na rok 1922* wymieniony został Stanisław Biskupski, stolarz, zamieszkały przy ul. Płockiej 18 (Bielawki). W *Adresach miasta Bydgoszczy na rok 1925* występuje Stanisław Biskupski, stolarz, zamieszkały: Siernieczek 16. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁴⁸ *Nowa wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 82 (6 IV), s. 8. W wzmiance prasowej znalazła się informacja, że wystawa „grafiki prof. Mondrala oraz rzeźb prof. Giecewicza trwa nadal”. MOB, Wystawy w Muzeum Miejskim na podstawie kart frekwencji w latach 1923-1939.

⁴⁹ *Wystawa prof. Wysockiego w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 141 (21 VI), s. 7; *Wystawa prof. Wysockiego w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 152 (5 VII), s. 8; *Wystawa prof. Wysockiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 141 (21 VI), s. 8; *Wystawa prof. Wysockiego w salach Muzeum Miejskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 152 (5 VII), s. 8; *Wystawa prof. Wysockiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 157 (11 VII), s. 5.

⁵⁰ Nie zachowała się dokumentacja dotycząca wystawy, wymienionej w muzealnych spisach.

- ⁵¹ Tytuły podawane w prasie podczas organizacji wystawy. Wystawa określana była różnymi tytułami, zob. Rozdział III. *Muzeum Miejskie a środowisko artystyczne (1923-1929)*. Zdzisław Hojka, podaje tytuł: *Obrazy malarzy bydgoskich. Kolekcja sztychów i antyków, mebli oraz dokumentów dotyczących miasta Bydgoszczy* (od 31 VII 1924), zob. Zdzisław Hojka, *Muzeum w Bydgoszczy, Dzieje i zbiory, Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską, Muzeum w Bydgoszczy 1923-2008*, T. I, Bydgoszcz 2008.
- ⁵² MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 22, Zaproszenia do rzeźbiarzy.
- ⁵³ Ibidem, List Piotra Chmury do Muzeum Miejskiego, z dn. 15 III 1928 r.; List Piotra Trieblera do radcy Tadeusza Janickiego, z dn. 16 III 1928 r.
- ⁵⁴ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj – czerwiec, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1928]; MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 22, Wystawa artystów Nadnotecia i Pomorza, lista jury, 9 V 1928 r.
- ⁵⁵ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Pismo Zarządu Muzeum Miejskiego do artystów, z dn. 23 V 1929 r.
- ⁵⁶ Ekspozycji nie towarzyszył katalog, zachował się jednak scenariusz wystawy obejmujący wykaz artystów i eksponatów z rozmieszczeniem w salach, zob. MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Scenariusz wystawy artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza, X 1929.
- ⁵⁷ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Protokół jury wystawy artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza w dniu 13 X 1929 roku. Nie zachowały się zgłoszenia Mondrala i Skręta.
- ⁵⁸ Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Księga Protokolarna posiedzeń Związku Plastyków w Bydgoszczy z lat 1929-1932, nr inw. MOB/Sab/4 (dalej: MOB, Księga Protokolarna ZPP), s. 1, Protokół posiedzenia organizacyjnego Związku Plastyków w Bydgoszczy w dn. 24 X 1929 r.
- ⁵⁹ Ibidem, s. 2, Protokół posiedzenia Związku Plastyków w Bydgoszczy w dn. 14 listopada 1929 r. w Muzeum Miejskim; MOB, Korespondencja Związku Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy z lat 1929-1932, nr inw. MOB/Sab/3 (dalej: MOB, Korespondencja ZPP), List Teodora Gajewskiego do Zarządu Związku Plastyków, z dn. 8 X 1930 r.
- ⁶⁰ Wystawie nie towarzyszył katalog. MOB, Korespondencja ZPP, Muzeum Miejskie. Wystawa Plastyków Pomorskich. Przy większości obiektów podano cenę. Spis ten zachował się także w formie maszynopisu z odręcznie naniesionymi cenami i późniejszymi dopiskami, zob. MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 37.
- ⁶¹ *Wystawa plastyków pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 4 (6 I), s. 7.
- ⁶² *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931].
- ⁶³ Z protokołu jury wystawy wiadomo, że na wystawę zakwalifikowano sześć prac Gajewskiego, tytuł pracy wycofanej prawdopodobnie podczas przygotowywania wystawy nie jest znany, zob. MOB, Księga Protokolarna ZPP, Protokół posiedzenia jury w dn. 10 XII 1931 r. w Muzeum Miejskim, s. 39-40.
- ⁶⁴ Henryk Kuminek, *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.
- ⁶⁵ Marian Turwid, *Po Wystawie Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim”, R. VIII, 1932, nr 3 (kwiecień-czerwiec), s. 31-32, il.
- ⁶⁶ Wystawie nie towarzyszył katalog. Tytuły obiektów zostały wymienione w spisie prac, zob. MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 50, Wystawa Związku Plastyków Pomorskich, Dokumentacja wystawy ZPP w 1932 r.
- ⁶⁷ Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.
- ⁶⁸ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14, (il. rzeźba Trieblera i Gajewskiego).
- ⁶⁹ Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy* (wycinek prasowy, XII 1932).
- ⁷⁰ Idem, *Wystawa Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim”, R. 9, 1933, nr 2 (styczeń-marzec), s. 38-40, il.
- ⁷¹ *Album Plastyków Pomorskich*, T. I, Rok 1932-1933, [Bydgoszcz-Warszawa], wstęp: Marian Turwid, il.
- ⁷² Ibidem.
- ⁷³ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa Plastyków Pomorskich*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.
- ⁷⁴ Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.
- ⁷⁵ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], poz. 46-52, 68-70, 114-117.

- ⁷⁶ (hak.) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczerze talenty artystów pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.
- ⁷⁷ *Dzieło rzeźbiarza bydgoskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 296 (24 XII), s. 14, il.
- ⁷⁸ *Dorobek artystyczny Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 300 (31 XII), s. 8, il.
- ⁷⁹ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, poz. 60-74, 90-92, 121-125, 87; MOB, Dokumentacja wystaw, teczką 63, Zgłoszenia na wystawę Doroczną GPP: Piotra Trieblera, z dn. 30 XI 1934 r., Bronisława Kłobuckiego, z dn. 7 XII 1934 r.
- ⁸⁰ MOB, Dokumentacja wystaw, teczką 63, List Piotra Janickiego do GPP w Bydgoszczy, z dn. 7 XII 1934 r.
- ⁸¹ *Plastycy pomorscy. W dorocznej wystawie bierze udział 11 członków i 11 gości*, „Orędownik” 1934, nr 288 (18 XII).
- ⁸² *Salon i „salonowcy”*. Listy z Bydgoszczy, „Orędownik” 1937, nr 3 (3 I), s. 8.
- ⁸³ (hak) [Henryk Kuminek], *Wystawa Plastyków Pomorskich dowodem żywotności kulturalnej regionu*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 290 (19 XII), s. 8.
- ⁸⁴ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ⁸⁵ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy, 22 XII 1934?).
- ⁸⁶ *Z wystawy Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 11 (13 I), s. 8, (il. Piotr Triebler, *Rzeźbiarz*, gips); *Z wystawy Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 17 (20 I), s. 8, (il. Teodor Gajewski, *Studium głowy*, gips).
- ⁸⁷ *Żołnierz w sztuce. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy*, (katalog wystawy, wstęp: Marian Turwid), Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, listopad – grudzień 1934, poz. 152-153.
- ⁸⁸ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy 1936, poz. 107-109. W części ilustracyjnej katalogu zamieszczono ponadto płaskorzeźbę *Marszałek Piłsudski* (brąz).
- ⁸⁹ Dr T. Brandowski, *Jeszcze o wystawie plastyków. Nowoczesna sztuka*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 39 (16 II), s. 6.
- ⁹⁰ *Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu w holdzie. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, grudzień 1935 – styczeń 1936, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Witold Bełza, poz. 99-100, il.
- ⁹¹ *Katalog wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich*, marzec 1936, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936].
- ⁹² *Ibidem*, s. 8-9, poz. 44-55, il.
- ⁹³ (hak.) [Henryk Kuminek], *Plastycy Bydgoscy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 69 (22 III), s. 15. Dwie z prac Gajewskiego – *Pieta* i *Judasz* zostały zreprodukowane w lokalnej prasie, przy drugiej z wymienionych rzeźb zaznaczono, że pracę zakupiono do zbiorów Muzeum Miejskiego, zob. Teodor Gajewski, *Pieta*, *Z wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, (15 III), s. 8, il.; „*Judasz*” *Teodora Gajewskiego z wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 87 (12 IV), s. 9, il.
- ⁹⁴ (hak) [Henryk Kuminek], *Otwarcie wystawy religijnej wstępem do wielkich manifestacji Zjazdu Katolickiego*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 149 (28 VI), s. 19. Wystawie nie towarzyszył katalog, tytuły prezentowanych rzeźb nie są znane. Bernard Dobosz (?-?), w Bydgoszczy: lata 30. XX w. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁹⁵ *Cech Rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 136 (13 VI), s. 8.
- ⁹⁶ *Wystawa cechu rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 147 (26 VI), s. 7.
- ⁹⁷ *Pokaz prac rzeźbiarskich chlubą bydgoskiego rzemiosła*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 150 (1 VII), s. 10.
- ⁹⁸ Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.
- ⁹⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰⁰ *Ibidem*.
- ¹⁰¹ *Ibidem*.
- ¹⁰² *Pokaz prac rzeźbiarskich chlubą bydgoskiego rzemiosła...*, op. cit.
- ¹⁰³ *Ibidem*.
- ¹⁰⁴ Henryk Kuminek, *Wystawa zbiorowa pt. „Plastycy bydgoscy”*, [w:] *Przewodnik 115*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, wrzesień 1936, s. 17-18, poz. 159-164.
- ¹⁰⁵ *Ibidem*.

- ¹⁰⁶ Jedyna relacja z wystawy, zob. Agrypina Basińska, *Z wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków „Bydgost” w Inowrocławiu*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 158 (14 VII), s. 11.
- ¹⁰⁷ *Salon Bydgoski*, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, wstęp: Marian Turwid, poz. 21, 28-30; MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 75, Zgłoszenie Bronisława Kłobuckiego na Wystawę doroczną artystów zamieszkałych w Bydgoszczy, z dn. 5 XII 1936 r.
- ¹⁰⁸ (hak.) [Henryk Kuminek], *Wystawa plastyki bydgoskiej została otwarta*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 297 (22 XII), s. 9.
- ¹⁰⁹ Henryk Kuminek, *Pierwszy „salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 7 (10 I), s. 8.
- ¹¹⁰ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], poz. 28-32, 49-50, 78.
- ¹¹¹ (sk), *Salon Bydgoski wystawia... Wywiad ze znawcą sztuki na obecnej wystawie w Muzeum Miejskim*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 4 (6 I), s. 9-10.
- ¹¹² Henryk Kuminek, *Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 1 (1 I), s. 10.
- ¹¹³ *Z salonu bydgoskiego w Muzeum Miejskim. Teodor Gajewski: „Głowa chłopca” (brąz)*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 14 (19 I), s. 6, il.
- ¹¹⁴ *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, poz. 68-70. W katalogu nie jest wymieniona praca Gajewskiego znana jedynie z recenzji.
- ¹¹⁵ Henryk Kuminek, *Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.
- ¹¹⁶ Andrzej Kłyszkiński, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ¹¹⁷ *Rozstrzygnięcie konkursu Salonu Bydgoskiego*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7. W komunikacie prasowym poinformowano, że jury nie uwzględniło w ocenie prac nie ujętych w katalogu, w tym „piękną pracę Haliny Głowczewskiej i Teodora Gajewskiego”.
- ¹¹⁸ Rajmund Kuczma, *Sylwetki plastyków bydgoskich. Feliks Giećewicz*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 179-181. Reprodukcje wymienionych prac nie są znane.
- ¹¹⁹ Piotr Triebler, ur. w Ligocie (pow. prudnicki) na Śląsku (1898-1952), w Bydgoszczy: 1920-1952. APB, Kartoteka meldunkowa mieszkańców Bydgoszczy z lat 1920-1939; Marian Turwid, *Dzieło P. Trieblera*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1953, nr 171, s. 5; Marceli Bacciarelli, *Piotr Triebler. Artysta zapomniany (1898-1952)*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1975”, Bydgoszcz 1976, s. 117-122; Jacek Strzałkowski, *Słownik medalierów...*, op. cit., s. 117; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 132; Janusz Kutta, *Triebler Piotr*, [w:] *Bydgoski słownik biograficzny*, T. IV, Bydgoszcz 1997, s. 109-110; Informacje Danuty Triebler z Bydgoszczy (2002). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ¹²⁰ Absolutorium Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej Piotra Trieblera z dn. 3 IX 1925 r., Kopia kserograficzna, papier, 29,8 x 21,0 cm, MOB, MOB/Sab/19.
- ¹²¹ Fotografie *Studium aktu kobiecego* i *Studium aktu męskiego*, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ¹²² Fotografia *Wojownik walczący ze smokiem*, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ¹²³ Z czasu nauki w PSPA pochodzą trzy prace znane tylko z katalogu: dwie *Monety rzymskie – odlew* (1923, brąz) i *Dawid – odlew*, 1923, brąz, zob. *Wystawa pośmiertna Piotra Trieblera*, czerwiec – lipiec 1953, Muzeum Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1953], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 1-88 (dalej: Katalog Triebler 1953).
- ¹²⁴ Plakietka *Beethoven*, 1924, brąz, lany, śr. 8,2 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/Me/1212; Plakietka *Bolesław Chrobry*, 1925, gips, śr. 17,4, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/Me/1906.
- ¹²⁵ Plakietka *Św. Marcin*, ok. 1925, gips, wym. 19,5 x 19,5, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/Me/1232.
- ¹²⁶ Plakietka *Krowa*, 1925, cyna, wym. 5,8 x 10,6 cm, MOB, nr inw. MOB/Me/1213; Plakietka *Krowa*, gips, wym. 20,5 x 11,0 cm, MOB, nr inw. MOB/Me 1227; zob. Katalog Triebler 1953, poz. 8 (plakietka, brąz, 1925).
- ¹²⁷ *Głowa tygrysa*, 1925, terrakota; zob. Katalog Triebler 1953, poz. 9.
- ¹²⁸ Zob. Katalog Triebler 1953, poz. 5.
- ¹²⁹ Ibidem, poz. 7, 6.
- ¹³⁰ Fotografia *Akt męski*, 1925, plakietka, gips, MOB, Dokumentacja biograficzna. Plakietka datowana w oparciu o: Katalog Triebler 1953, poz. 10.
- ¹³¹ Fotografie *Akt siedzącej kobiety*, 1927, gips, MOB, Dokumentacja biograficzna, zob. Katalog Triebler 1953, poz. 11.
- ¹³² Fotografie *Akt stojącej kobiety*, 1928 (?), gips, MOB, Dokumentacja biograficzna. W zespole kilku fotografii znajduje się zdjęcie tej samej rzeźby w ujęciu do pasa, podpisane: *Pólakt*. Rzeźba pod takim tytułem prezentowana była na wystawie w 1953 r., zob. Katalog Triebler 1953, poz. 14 (datowana: 1929).
- ¹³³ Fotografia *Triebler w pracowni podczas pracy nad rzeźbą Akt stojącej kobiety*, 1928 (?), gips, MOB, Dokumentacja biograficzna.

¹³⁴ Fotografia *Głowa dziewczyny* (1927?, gips), Fotografia *Głowa kobiety* (1928?, gips), Fotografia *Głowa kobiety (z przymkniętymi oczami)* (po 1930), MOB, Dokumentacja biograficzna.

¹³⁵ Fotografia *Maska – głowa chłopca* (gips, 1928?), MOB, Dokumentacja biograficzna. *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj-czerwiec, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, poz. 95. *Maska – głowa chłopca*, 1936, brąz, wym. 28,5 x 17 x 11,5 cm, MOB, nr inw. MOB/SR/200. Odlew w brązie prezentowany był na wystawie, zob. Katalog Triebler 1953, poz. 25.

¹³⁶ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj-czerwiec, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1928], poz. 96 (*Akt studjum*). Fotografia *Triebler w pracowni podczas pracy nad rzeźbą Akt siedzącej kobiety*, 1928 (?), glina, gips, MOB Dokumentacja biograficzna.

¹³⁷ Fotografia *Pracownia Trieblera z trzema rzeźbami: Chrystus Ukrzyżowany, Święty Sebastian i Akt kobiecy*, ok. 1930, MOB, Dokumentacja biograficzna.

¹³⁸ Fotografie z rzeźbą *Święty Sebastian: Fotografia pracowni Trieblera z trzema rzeźbami: Chrystus Ukrzyżowany, Święty Sebastian i Akt kobiecy*, ok. 1930, *Fotografia Piotr Triebler w pracowni stojący przy rzeźbie Święty Sebastian* (gips), *Fotografia P. Triebler w pracowni z rzeźbami, m.in. Rzeźbiarz, Rybak, Chrystus Ukrzyżowany i Głowa-Ból* (gips polichromowany lub patynowany), MOB, Dokumentacja biograficzna.

¹³⁹ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 37, Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1930 (*Studium do św. Sebastiana*); Katalog Triebler 1953, poz. 15 (*Skazaniec*). *Święty Sebastian*, gips, wym. 94 x 45 cm, MOB, nr inw. MOB/SR/41.

¹⁴⁰ Fotografie z rzeźbą *Ukrzyżowany Chrystus: Fotografia Pracownia Trieblera z trzema rzeźbami: Chrystus Ukrzyżowany, Święty Sebastian i Akt kobiecy*, ok. 1930, *fotografia Pracownia Trieblera z dwiema rzeźbami: Chrystus Ukrzyżowany i Święty Sebastian*, dwie fotografie *Wystawa ZPP w 1930 roku* (drewno polichromowane), *fotografia Rzeźba Ukrzyżowanego Chrystusa (fragment)*, MOB, Dokumentacja biograficzna.

¹⁴¹ Fotografia *Głowa męska – Bronisław Kłobucki (?)* (1928, gips), MOB, Dokumentacja biograficzna (na odwrociu napis: Portret malarza). Wersja portretu w gipsie polichromowanym zachowana w zbiorach prywatnych (określany jako portret Bronisława Kłobuckiego). *Portret malarza* – w gipsie i brązie prezentowany był na wystawie w 1953 r., zob. Katalog Triebler 1953, poz. 12, 13.

¹⁴² Fotografia *Portret Stefana Kiersnowskiego* (przed 1931, glina), MOB, Dokumentacja biograficzna.

¹⁴³ Fotografia *Popiersie mężczyzny* (w ujęciu $\frac{3}{4}$ w prawo), *fotografia Popiersie mężczyzny* (ujęcie $\frac{3}{4}$ w lewo), *fotografia Popiersie mężczyzny* (ujęcie profilowe w prawo, gips patynowany), MOB, Dokumentacja biograficzna.

¹⁴⁴ *Portret Jana Wollmanna* (1933), zob. *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 7, poz. 114. Rzeźba w gipsie reprodukowana na pocztówce, w serii *Plastycy bydgoscy*, wydanej przez Radę Artystyczno-Kulturalną w Bydgoszczy. Rzeźba w gipsie patynowanym znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, zob. Katalog Triebler 1953 poz. 79.

¹⁴⁵ *Portret Jana Wollmanna*, 1933, brąz, wym. 30 x 44 cm, MOB, nr inw. MOB/SR/35. Do zbiorów Muzeum Miejskiego rzeźba została zakupiona w 1936 r. Była prezentowana na wystawie w 1953 r., zob. Katalog Triebler 1953, poz. 22 (*Głowa rzeźbiarza*, 1934, brąz).

¹⁴⁶ Fotografia *Pomorzanin* (1933, gips), repr. w: *Album Plastyków Pomorskich...*, poz. 9.

¹⁴⁷ *Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu w holdzie. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, 15 grudnia 1935 – 15 stycznia 1936, [Bydgoszcz 1935], poz. 99 (gips, il.), poz. 100 (brąz). Analogiczna wersja prezentowana była na wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich w 1936 r., nie wymieniona w katalogu, zamieszczona została fotografia (bez określenia rodzaju obiektu, z błędnym określeniem: brąz). *Popiersie Marszałka Józefa Piłsudskiego*, 1935, gips, wym. 68 x 49,5 cm, nr inw. MOB/SR/125, przekazane Muzeum w darze przez autora.

¹⁴⁸ Fotografia *Popiersie Marszałka Józefa Piłsudskiego* (rzeźba pełna), 1935, wł. Eugeniusz Gliwiński, Bydgoszcz.

¹⁴⁹ Fotografia *Popiersia Marszałka Piłsudskiego* (1936, brąz?), Gimnazjum im. Marszałka Józefa Piłsudskiego

w Bydgoszczy, MOB, Dokumentacja biograficzna. Odsłonięcie popiersia nastąpiło 21 kwietnia 1936 r., zob. *W Gimnazjum im. Marsz. Piłsudskiego w Bydgoszczy. Odsłonięcie popiersia Wielkiego Marszałka*, „Dziennik Bydgoski”, 21 IV 1936, nr 93; (hak) [Henryk Kuminek], *Wielki przykład dla młodzieży. Odsłonięcie popiersia Wodza Narodu w Państwowym Gimnazjum im. Marszałka Józefa Piłsudskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 94 (22 IV), s. 9, il.

¹⁵⁰ Notatki Cecylii Triebler, MOB, Dokumentacja biograficzna.

- ¹⁵¹ Zastępca, „Rydzka my ludzie Śmigłego”! Nowe zawołanie młodych żołnierzy z Marszałkowskiego Gimnazjum w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 129 (8 VI), s. 12 (il.).
- ¹⁵² Fotografia *Głowa kobieca I* (ok. 1935), fotografia *Głowa kobieca II* (ok. 1935), MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ¹⁵³ Rzeźby w zbiorach MOB, *Prorok – Mędrzec*, wym. 57 x 30 cm, nr inw. MOB/SR/39, *Apostoł*, wym. 68 x 38 x 30 cm, nr inw. MOB/SR/40. Rzeźba *Apostoł* widoczna także na fotografii *P. Triebler w pracowni podczas pracy nad popiersiem Rybaka*, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ¹⁵⁴ Fotografia *Głowa Apostoła* (1933, gips), MOB, Dokumentacja biograficzna. Repr. w: *Album Plastyków Pomorskich...*, op. cit., poz. 10. Na wystawie GPP w Poznaniu przedstawiono dwie głowy *Apostolów*, należy przypuszczać, że pod takim tytułem ujęto *Apostoła* z 1932 r.
- ¹⁵⁵ Rzeźba *Kamieniarz (Rzeźbiarz przy pracy)*, 1933, wym. 145 x 158 x 60 cm, MOB, nr inw. MOB/SR/34. Przekazana w darze do zbiorów MOB przez autora w 1946 r. Repr. w: „Wici Wielkopolskie”, R. IV-V, 1935, nr 1, s. 1, il. Rzeźba widoczna na fotografii z 1935 r. – *P. Triebler w pracowni podczas pracy nad Rybakiem*, MOB. Dokumentacja biograficzna. Rzeźba wystawiana w 1953 r., zob. Katalog Triebler 1953, poz. 18.
- ¹⁵⁶ Fotografia *Rybak* (1935, gips), MOB, Dokumentacja biograficzna. Rzeźba widoczna na fotografii z 1935 r. *Piotr Triebler w pracowni podczas pracy nad Rybakiem*, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ¹⁵⁷ Rzeźba *Rybak*, 1946, wym. 58 x 33,5 x 31,5 cm, sygn.: P. Triebler/46, MOB, nr inw. MOB/SR/201. Rzeźba prezentowana na wystawie w 1953 r., zob. Katalog Triebler 1953, poz. 33. W katalogu tej wystawy wymieniona też rzeźba w drewnie – *Wilk morski*, 1945, poz. 32.
- ¹⁵⁸ Rzeźba *Kowal*, 1938, gips, wym. 120 x 80 x 85, sygn.: TRIEBLER, MOB, nr inw. MOB/SR/37. Rzeźba została przekazana do MOB przez autora (1946). Zob. *Salon Bydgoski*, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid, s. 8, poz. 70; Katalog Triebler 1953, poz. 27.
- ¹⁵⁹ Andrzej Kłyszynski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ¹⁶⁰ Rzeźba *Kobieta – Jaskiniowiec*, 1934, gips polichromowany, wym. 51 x 35 x 31 cm, MOB, nr inw. MOB/SR/36, zakup w 1953. Zob. Katalog Triebler 1953, poz. 23.
- ¹⁶¹ Rzeźba *Głowa – ból*, 1936, gips patynowany, wym. 65 x 55 x 46 cm, sygn.: Triebler/36, MOB, nr inw. MOB/SR/38; przekazana przez autora w darze (1946).
- ¹⁶² Fotografia z 1935 r. *Piotr Triebler w pracowni podczas pracy nad Rybakiem*, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ¹⁶³ Rzeźba *Dziewczyna z koralami*, przed 1939, drewno lakierowane, wys. 39 cm, sygn.: P. TRIEBLER BYDG, wł. prywatna.
- ¹⁶⁴ Fotografia *Dziewczyna z koralami*, 1928 (?), gips, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ¹⁶⁵ Fotografia *Dziewczyna z dzbanem i ptakami*, przed 1935, wys. ok. 50 cm, gips patynowany, MOB Dokumentacja biograficzna. Rzeźba widoczna na fotografii z 1935 r. *Piotr Triebler w pracowni podczas pracy nad Rybakiem*, MOB Dokumentacja biograficzna.
- ¹⁶⁶ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, wycinek prasowy, 22 XII 1934 (?).
- ¹⁶⁷ Plakieta *Madonna z Dzieciątkiem*, 1933 (?), brąz, lana, wym. 12,3 x 10,5 cm, sygn.: P Tri (...), MOB, nr inw. MOB/Me/1217; Medalion *Madonna z Dzieciątkiem*, 1933 (?), brąz, lany, wym. śr. 14 cm, MOB, nr inw. MOB/Me/1233, także model gipsowy: MOB, nr inw. MOB/Me/1905.
- ¹⁶⁸ Plakieta *Madonna z Dzieciątkiem*, 1934, brąz, lany, wym. 10,6 x 6,2 cm, sygn.: PT, MOB, nr inw. MOB/Me/1328; Plakieta *Gwiazdka (Maria z Dzieciątkiem)*, 1934 (?), brąz, lany, wym. 8,6 x 10,8 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/Me/1376.
- ¹⁶⁹ Plakieta *Madonna stojąca I*, 1934 (?), brąz, lany, wym. 21,5 x 9,5 cm, sygn.: P. TRIEBLER, MOB, nr inw. MOB/Me/1215, forma gipsowa: MOB, MOB/Me 1228. Plakieta znajduje się także w zbiorach MMW, zob. MSM Mp. 6991, datowana na 1930 r.
- ¹⁷⁰ Plakieta *Madonna stojąca II*, 1934 (?), brąz, lany, wym. 22,5 x 10,6 cm, sygn.: P. TRIEBLER, MOB, nr inw. MOB/Me/1216.
- ¹⁷¹ Plakieta *Głowa Madonny*, 1934 (?), brąz, lana, wym. 15,5 x 13 cm, sygn.: P. Triebler, MOB, nr inw. MOB/Me/1219.
- ¹⁷² Medalion *Portret Cecylii Triebler*, ok. 1935, brąz, lany, wym. 12 x 13 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/Me/2259.
- ¹⁷³ Medalion *Edward Triebler*, 1947, gips, wym. śr. 20 cm, sygn.: P. TRIEBLER 47, MOB, nr inw. MOB/Me/1234. Na wystawie w 1953 r. prezentowana była plakieta *Ojciec artysty* (1941, gips); plakieta *Ksiądz proboszcz Schnewitz*, 1946, gips, wym. 15,5 x 13,5 cm, sygn.: P. Triebler, MOB, nr inw. MOB/Me/1224.

¹⁷⁴ Plakieta *Rybak*, 1935 (?), brąz lany, wym. 20,4 x 15,5 cm, sygn.: PT, MMW, nr inw. MSM Mp.6992, zob. Andrzej Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej...*, op. cit., s. 220, w tym opracowaniu plakieta datowana na 1930 r.

¹⁷⁵ Plakieta *Żniwiarka*, 1938, brąz lany, wym. 20,7 x 8,1 cm, sygn. P. Triebler, MOB, nr inw. MOB/Me 1214; forma gipsowa: MOB/Me 1225. Plakieta prezentowana na wystawie w 1953 r., zob. Katalog Triebler 1953, poz. 29.

¹⁷⁶ Plakiety *Madonna z Dzieciątkiem I – III* (1947 lub ok. 1947), jedna z plaket zachowana w formie odlewu z brązu i gipsu, zob. MOB, nr inw. MOB/Me 1218 i 1231, dwie pozostałe w gipsie, zob. MOB/Me/1230 i 1229. Prawdopodobnie właśnie te plakiety były prezentowane na wystawie w 1953 r.: *Madonna z Dzieciątkiem* (1947, gips), zob. Katalog Triebler 1953, poz. 39-42. W zakresie tematyki podejmowanej przez Trieblera wyróżnia się zespół trzech gipsowych modeli plaket i medali z bydgoskimi kościołami, wykonanych w 1944 r.: *Bydgoszcz kościół Klarysek*, *Bydgoszcz kościół Farny* i *Bydgoszcz kościół Farny* (medal), MOB, nr inw. MOB/Me/1221, 1222, 1223.

¹⁷⁷ Teodor Gajewski, ur. w Bydgoszczy (1902-1948), w Bydgoszczy: 1902-1948. Mieczysław Dereżyński, *Gajewski Teodor*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, T. VII/3, z. 33, red. Władysław Konopczyński, Kraków 1948, s. 217; Michał Domański, *Gajewski Teodor*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. II, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 270-271; Rajmund Kuczma, *Sylwetki artystów bydgoskich. Teodor Gajewski...*, op. cit., s. 176-179; Janusz Kutta, *Gajewski Teodor*, [w:] Stanisław Błażejowski, Janusz Kutta, Marek Romaniuk, *Bydgoski słownik biograficzny*, red. J. Kutta, T. II, Bydgoszcz 1995, s. 63. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁷⁸ Karta z fotografiami: Prace Teodora Gajewskiego. Plakiety w drewnie i brązie, wł. prywatna.

¹⁷⁹ Niewielkie zdjęcia nie pozwalają na dokładne określenie materiału, można jednak przypuszczać, że wymiary plaket wynosiły ok. 25 x 15 cm, trzy z nich wykonane były w brązie, jedna (*Chłopiec grający na flecie*) w drewnie.

¹⁸⁰ Tytuły rzeźb podane w *Albumie Plastyków Pomorskich...*, op. cit. Fotografia rzeźby *Głowa I*, wł. prywatna; *Głowa II (Głowa kobieca)*, 1930, wym. 51 x 30 x 28 cm, sygn. na podstawie: T. GAJEWSKI/1930, MOB, nr inw. MOB/SR/56. MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 37: Spis prac na „Wystawę obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, grudzień 1930.

¹⁸¹ Identyfikacji prac nie ułatwiają tytuły i brak opisu na fotografiach.

¹⁸² Obie prace w zbiorach MOB: *Autoportret*, 1934, gips patynowany, wym. 24,5 x 16 x 10 cm, nie sygn., nr inw. MOB/SR/158; *Głowa kobieca en face*, 1934, gips, wym. 29,5 x 20,5 x 13,5 cm, nie sygn., nr inw. MOB/SR/154. *Głowa kobieca* wcześniej była własnością Teodora Świerczyńskiego, zob. Aurelia Borucka-Nowicka, *Franciszek Gajewski 1897-1969. Wystawa malarstwa*, czerwiec – sierpień 1969, Muzeum Leona Wyczółkowskiego, [Bydgoszcz 1969], poz. 7.

¹⁸³ Fotografia rzeźby *Głowa M. Spinozy*, 1930, drewno, wym. 11 x 11 cm (podstawa wys. 9 cm), sygn. na podstawie: T. Gajewski 30. Rzeźba wystawiona w Salonie Desy w Bydgoszczy (1991). Fotografia z czasu powstania znajduje się w zbiorach prywatnych. W *Tece projektów rzeźb i ornamentów* mieści się rysunek do rzeźby w ujęciu en face, zob. *Głowa M. Spinozy*, kredka brązowa, ołówek, wym. 16 x 23,3 cm, sygn. p.d. oł.: Teodor Gajewski, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/33.

¹⁸⁴ *Głowa męska w berecie*, 1934, drewno, wym. 8 x 7,5 cm, sygn. na komp. p.d.: TG (monogram wiązany), MOB, nr inw. MOB/SR.171; *Głowa kobieca w profilu*, 1935, drewno, wym. 11,8 x 9,5 cm, sygn. na komp. l.d.: TG (monogram wiązany), wł. prywatna.

¹⁸⁵ Fotografia rzeźby *Faun*, wł. prywatna.

¹⁸⁶ Płaskorzeźba *Faun*, 1931, drewno, wym. 12 x 12,5 cm, sygn. na komp. p.d.: TG (monogram wiązany), na odwrociu odręczny napis: 1931, MOB, nr inw. MOB/SR/170.

¹⁸⁷ Rzeźba *Judasz*, 1935, gips polichromowany, wym. 51 x 30 x 30 cm, sygn. po prawej stronie torsu: T. Gajewski, MOB, nr inw. MOB/SR/57.

¹⁸⁸ Teodor Gajewski, *Pieta*, Z wystawy *Grupy Plastyków Bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 63 (15 III), s. 8, il.

¹⁸⁹ Fotografie rzeźby *Głowa żołnierza* w ujęciu profilowym i en trois quarts, ok. 1934, gips, wł. prywatna.

¹⁹⁰ *Głowa żołnierza*, z *Teki projektów rzeźb*, rysunek ołówkiem, wym. 20,4 x 18,5 cm, sygn. p.d. oł.: Teodor Gajewski, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/30.

¹⁹¹ Rzeźba *Portret Piotra Trieblera*, 1935 (?), gips patynowany, wym. 30 x 24 cm, sygn. na podstawie: TG (monogram wiązany), MOB, nr inw. MOB/SR/133.

¹⁹² Fotografia rzeźby *Portret Teodora Świerczyńskiego*, ok. 1939, gips, wł. prywatna; Fotografia rzeźby *Portret Józefa Kidonia*, ok. 1936, gips, wł. prywatna.

¹⁹³ Józef Kidoń, *Portret Teodora Gajewskiego*, 1935, węgiel, pastel, papier kremowy, wym. 67,5 x 47 cm, MOB, MOB/GW/1448.

- ¹⁹⁴ Fotografia *Figura husarza*, 1931 (?), wł. prywatna; Fotografia *Figura husarza i Teodor Gajewski*, 1931 (?), wł. prywatna; Fotografia *Figura Chrystusa Ukrzyżowanego i Teodor Gajewski*, wł. prywatna.
- ¹⁹⁵ Model pomnika zamieszczony w: *Pomnik bohaterstwa polskiego na polach Szampanii*, „Ilustracja Polska” 1931, nr 38, s. 22, il. Fotografia *Model pomnika Poległych Polaków w 1918 roku na polach Szampanii* (z figurą), wł. prywatna. W zbiorach MOB zachowany model pomnika bez figury, realizacja zostanie przedstawiona w dalszej części rozdziału. Według informacji ustnej Antoniego Muszyńskiego, bydgoskiego scenografa (2002) figura była wykonywana przez Gajewskiego w sali Teatru Miejskiego w Bydgoszczy.
- ¹⁹⁶ Informuje o tym napis na odwrociu fotografii.
- ¹⁹⁷ Fotografia *Grupa Ukrzyżowania*, lata 30. XX w., wł. prywatna; *Głowa Chrystusa*, 1933, drewno bejcowane, wym. 15,5 x 13,5, sygn. l.d.: TG/33 (monogram wiązany), wł. prywatna, Bydgoszcz.
- ¹⁹⁸ Rzeźba *Dziewczyzna z jabłkiem*, 1937, drewno, wys. 34 cm, wł. prywatna, Bydgoszcz.
- ¹⁹⁹ Karta z fotografiami: Prace Teodora Gajewskiego. Plakiety w drewnie i brązie, wł. prywatna.
- ²⁰⁰ Karta z fotografiami: Prace Teodora Gajewskiego. Plakiety w drewnie i brązie, wł. prywatna. Z uwagi na niewielkie wymiary trudno ustalić materiał, prawdopodobnie wszystkie plakiety wykonane zostały z drewna. Wymiary obiektów można określić na ok. 30 x 20 do 20 x 20 cm. Napisy na plakietach portretowych, np.: Wład. Polak, Erich Hauser.
- ²⁰¹ *Portret męski*, 1933, gips, wym. 17 x 13,5 cm, sygn. p.d.: T. Gajewski/33, MOB, nr inw. MOB/Me/873.
- ²⁰² Karta z fotografiami: Prace Teodora Gajewskiego. Plakiety w drewnie i brązie, wł. prywatna, Bydgoszcz. Płaskorzeźba *Amorek* prezentowana była na wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich w 1936 r. Wymiary plakiety o wys. ok. 20 cm.
- ²⁰³ Karta z fotografiami: Prace Teodora Gajewskiego. Plakiety w drewnie i brązie, wł. prywatna, Bydgoszcz. Na wystawie *Grupy Plastyków Pomorskich* w 1933 r. prezentowana była plakieta *Zaloty* (brąz). Wymiary plakiety ok. 20 x 30 cm. Do tej plakiety zachował się ołówkowy rysunek projektowy, nieco zmieniony w realizacji, zob. *Teka projektów rzeźb, płaskorzeźb i ornamentów*, wym. 24,4 x 32,8 cm, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/25.
- ²⁰⁴ Karta z fotografiami: Prace Teodora Gajewskiego. Plakiety w drewnie i brązie, wł. prywatna, Bydgoszcz. Inna wersja *Głowy Chińczyka* zachowana w formie rysunku koncepcyjnego, zob. *Teka projektów rzeźb, płaskorzeźb i ornamentów*, wym. 15,5 x 13 cm, sygn. p.d.: Teodor Gajewski, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/28.
- ²⁰⁵ Karta z fotografiami: Prace Teodora Gajewskiego. Plakiety w drewnie i brązie, wł. prywatna, Bydgoszcz. Trudno ustalić, czy plakieta można identyfikować z pracą *Rok 1918* (brąz), prezentowaną na wystawie *Żołnierz w sztuce* (1934).
- ²⁰⁶ Medalion *Maria Felicitas*, przed 1935, gips, wym. 14,5 x 14,5 cm, sygn. p.d.: TG (monogram wiązany), MOB, nr inw. MOB/Me/874 (odlew negatywowy: MOB/Me 892); Medalion *Maria Wiszniewska*, 1938, gips, wym. 19,3 x 19,3 cm, sygn. p.d.: TG 38 (monogram wiązany), MOB, nr inw. MOB/Me/887 (odlew negatywowy: MOB/Me 896). Medalion *Portret męski*, przed 1935, gips, śr. 23 cm, sygn. p.d.: TG (monogram wiązany), MOB, nr inw. MOB/Me/893.
- ²⁰⁷ Rysunki projektowe do przerysów, zob. *Teka projektów rzeźb, płaskorzeźb i ornamentów*, wym. 27,7 x 22, 29,6 x 22,3, 28 x 14 cm, wszystkie rysunki sygn. p.d.: Teodor Gajewski, MOB, nr inw. MOB/GW/24, 23, 17.
- ²⁰⁸ *Popiersie Japonki*, 1942, płaskorzeźba polichromowana, wym. 30 x 25 cm, sygn. l.g.: TG (monogram wiązany), na odwrociu kredką: Teodor Gajewski 46 r., MOB, nr inw. MOB/SR/167; *Popiersie Japończyka*, 1942, płaskorzeźba polichromowana, wym. 20 x 15,3 cm, sygn. p.g.: TG (monogram wiązany, na odwrociu oł.: Teodor Gajewski 46, MOB, nr inw. MOB/SR.168.
- ²⁰⁹ Płaskorzeźba *Kuglarze*, 1946, drewno polichromowane, wym. 11,8 x 15 cm, sygn. l.d.: TG (monogram wiązany), p.d.: 46, MOB, nr inw. MOB/SR/169.
- ²¹⁰ Bronisław Kłobucki, ur. w Bydgoszczy (1896-1944), w Bydgoszczy: 1896-1944. *Kłobucki Bronisław*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. IV, Warszawa 1986, s. 26; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 55; Rajmund Kuczma, *Bronisław Kłobucki, artysta rzeźbiarz*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1988, nr 3, s. 44-45; Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki – artysta rzeźbiarz. Przyczynek do dziejów bydgoskiej rzeźby w latach 1920-1939*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2002, z. 7, s. 90-113; Informacje Rajmunda Kuczmy z Bydgoszczy (2002), Wspomnienia Henryka Kłobuckiego z Bydgoszczy, bratanka artysty (2002); Informacje Wiesława Chwaliszewskiego z Łobżenicy (2002). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ²¹¹ *Z wystawy prac terminatorских I*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 179 (3 VIII), s. 15.
- ²¹² *Z wystawy prac terminatorских II*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 182 (7 VIII), s. 4.
- ²¹³ *Głowa starca*, 1923 (?), terakota, wym. 24 x 30 cm, sygn. l.d.: B. Kłobucki, MOB, nr inw. MOB/SR/52. Hipotezę o powstaniu rzeźby podczas zajęć w PSPA zdaje się potwierdzać fotografia z rzeźbami autorstwa

Piotra Trieblera wśród których znajduje się niemal analogiczna głowa starego mężczyzny, przedstawiająca tę samą osobę.

²¹⁴ *Popiersie Carla Augusta Frankego 1827-1927*, 1927, gips polichromowany, wym. 60 x 38,5 cm, sygn.: B. Kłobucki 1927, MOB, nr inw. MOB/SR.51.

²¹⁵ Notatka o rzeźbie określająca wysokość (60 cm) i właściciela (W. Franke), zob. MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 22.

²¹⁶ *Głowa ślepcy*, 1930, drewno polerowane, wym. 33 x 16,5 cm, sygn.: B. Kłobucki r. 1930, MOB, nr inw. MOB/SR/134.

²¹⁷ Zapewne te same portrety Piłsudskiego i Mościckiego prezentowane były na *Wystawie Cechu Rzeźbiarzy* (1936).

²¹⁸ Według informacji Rajmunda Kuczmy (2002) sportretowany został ks. Ignacy Geppert. Z listu Kłobuckiego do Zarządu Miejskiego, z dn. 5 XII 1936, wiadomo, że wysokość rzeźby wynosiła 50 cm, zob. MOB. Dokumentacja wystaw, teczka 75.

²¹⁹ Fotografia *Popiersie marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza*, wł. prywatna, Bydgoszcz. Z listu Kłobuckiego do Zarządu Miejskiego wiadomo, że wysokość rzeźby wynosiła 50 cm, zob. MOB. Dokumentacja wystaw, teczka 75.

²²⁰ Według informacji Rajmunda Kuczmy (2002). Nie wiadomo, czy prace te zachowały się, nie są znane także ich fotografie.

²²¹ Jest to jedyna plakieta znana ze spisów wystawowych, prezentowana na II *Salonie Bydgoskim* (1937).

²²² *Fryderyk Chopin*, ok. 1936, drewno polichromowane, śr. 30 cm, sygn. p.d.: BK, napis l.g.: Chopin, MOB,

nr inw. MOB/SR/270; *Franciszek Liszt*, ok. 1936, drewno polichromowane, śr. 30 cm, sygn. p.d.: B. Kłobucki, napis l.sr.: LISZT, MOB, nr inw. MOB/SR/271. Na I *Salonie Bydgoskim* prezentowana była praca zatytułowana *Chopin*, prawdopodobnie była to rzeźba pełna w drewnie, bowiem jej wysokość – 35 cm, nie odpowiada średnicy płaskorzeźby z wizerunkiem kompozytora.

²²³ Prezentowane na *Wystawie Grupy Plastyków Pomorskich* (1934), znany jest materiał i wymiary: dąb i lipa, wys. 100 cm oraz na II *Salonie Bydgoskim* (1937).

²²⁴ Jarosław Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 33. Podano błędnie datę śmierci i pominięto okres nauki w bydgoskiej PSPA.

²²⁵ Na krakowskiej ASP od 1920 r. istniały dwie samodzielnie funkcjonujące katedry rzeźby, prowadzone przez profesorów – Konstantego Laszczkę i Ksawerego Dunikowskiego, uznawanych już ówczesnie za wybitne indywidualności polskiej rzeźby, stosujących odrębne metody nauczania; zob. Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)*, Warszawa 2005, s. 202.

²²⁶ *Album Stefana Kiersnowskiego*, przygotowany po jego śmierci przez Mariana Kiersnowskiego, wł. Stefania Kledzik, Gdańsk. Album z wklejonymi fotografiami zawiera ponad osiemdziesiąt zdjęć, na których utrwalone zostały wizerunki artysty i jego wybrane – jak określił Marian Kiersnowski – „celniejsze prace w zakresie rzeźby, plakiet, medalierstwa i inne”.

²²⁷ Program rzeźby na krakowskiej ASP, w katedrze Laszczki i Dunikowskiego, obejmował zajęcia obowiązkowe, w tym: modelowanie w glinie aktu, studia portretów i ćwiczenia kompozycyjne. Do programu nauki rzeźby Laszczka wprowadził pracę w różnych materiałach (obróbka kamienia, marmuru i drewna), położył większy nacisk na rzeźbę ceramiczną oraz nawiązywał do tradycji snycerskich i sztuki ludowej; zob. *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. Józef L. Ząbkowski, Kraków 1994, s. 118; Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie...*, op. cit., s. 202.

²²⁸ Rysunek *Głowy tancerki* znajduje się w Muzeum Miejskim Wrocławia we Wrocławiu (Muzeum Sztuki Medalierskiej (dalej: MMW MSM). Projekt do rzeźby *Tancerka – Portret kobiety*, 1928, ołówek, papier, 27,3 x 19,4 cm, nie sygn., MMW, nr inw. MSM.DK.1881, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie*, katalog, T. I, Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 45, poz. 208.

²²⁹ Dwie z tych rzeźb znajdują się w zbiorach MOB: *Głowa kobieca*, 1928, gips, wym. 37 x 21 x 21 cm, sygn. na l. boku postumentu: KIERSNOWSKI 1928, poniżej szyi, po lewej: S. Kiersnowski 1928, dar autora (?), przed 1930, nr inw. MOB/SR/47; *Głowa kobieca*, 1928, gips, wym. 39 x 23 x 23 cm, nie sygn., dar autora (?), przed 1930, nr inw. MOB/SR/46.

²³⁰ Jacek Strzałkowski, *Słownik medalierów...*, op. cit., s. 63; Adam Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej...*, op. cit., s. 217.

²³¹ Plakieta *Głowa tygrysa*, ok. 1923, brąz, lany, wym. 4,5 x 3,9 cm, sygn. l.g.: SK, MOB, nr inw. MOB/Me/1211; Plakieta *Turniej*, 1923, brąz, lany, wym. 12,2 x 18,5 cm, sygn. l.d.: SK, wł. MOB, nr inw. MOB/Me/1220.

²³² *Album Stefana Kiersnowskiego...*, op. cit.

- ²³³ Medal *Sergij Litwinienko* (СЕРГІЙ ЛИТВИНЕНКО), 1926, brąz, lany, śr. 15 cm, sygn. p.d.: KIERSNOWSKI, p.śr.: 1926, MMW, MSM Mp.5745 (Jacek Strzałkowski, *Medale polskie 1901-1944*, Warszawa 1981, s. 63); Medal *Jadwiga Urbanowicz*, 1927, brąz, lany, śr. 13 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/Me 2328; Medal *Jadwiga Urbanowicz*, 1927, forma z wypalanej gliny polichromowanej, śr. 13,2 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/Me 1904 (Jacek Strzałkowski, *Medale polskie...*, op. cit., poz. 594a.); Medal *Henryk Waškowski*, sygn.: 1928/SK (monogram w kole); Plakieta *Jadwiga z Mickiewiczów Kiersnowska w 1903 r.*, 1928, brąz, lany, śr. 15,6 cm, sygn. śr.d.: S. KIERSNOWSKI 1928, wł. Stefania Kledzik, Gdańsk; Plakieta *Jadwiga z Mickiewiczów Kiersnowska*, b.r., brąz, lany, śr. 18,2 cm, nie sygn.; wł. S. Kledzik; Plakieta *Wacław Owerkowicz*, 1927, brąz, lany, wym. 10,6 x 8,8 cm, sygn. l.d.: S. KIERSNOWSKI, wł. MMW, MSM Mp.5746 (Jacek Strzałkowski, *Medale polskie...*, s. 63; Adam Więcek, *Dzieje sztuki medalierskiej...*, op. cit., s. 217, il. 369).
- ²³⁴ Fotografia *Medalion z głową Ateny*, wł. Stefania Kledzik, Gdańsk; Plakieta *Dziecko grające na skrzypcach*, b.r., brąz, lany, 11,5 x 8,3 cm, nie sygn., wł. Stefania Kledzik, Gdańsk.
- ²³⁵ Plakieta *Józef Piłsudski*, 1929, odlew gipsowy patynowany, wym. 35 x 26,5 cm, sygn. p.d.: S. KIERSNOWSKI 1929, MOB, nr inw. MOB/Me/765.
- ²³⁶ Tadeusz Kiersnowski, *Dane biograficzne artysty rzeźbiarza i medaliera Stefana Kiersnowskiego*, Gdynia 6 II 1974 r., MMW, MSM, rkps, Dok.185; Medale wymienione także w: *Słownik artystów polskich...*, T. III, Warszawa 1979, s. 408. Osiem z nich T. Kiersnowski w 1966 r. ofiarował swoim kolegom pułkowym, zamieszkałym w Kanadzie.
- ²³⁷ Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 38-46, poz. 167-213.
- ²³⁸ Ibidem, s. 38-39, poz. 167-170.
- ²³⁹ Projekt medalu – *Polska Izba Handlowa* (z parą aktów), 1927, ołówek, papier, 16,0 x 14,7 cm, nie sygn., MMW, MSM.DK.1319, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 42, poz. 190.
- ²⁴⁰ Plakieta *Św. Jerzy* stanowiła własność Tadeusza Kiersnowskiego, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 44, poz. 199; Plakieta *Diana* była w posiadaniu Klubu Myśliwskiego w Brześciu nad Bugiem, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 45, poz. 210.
- ²⁴¹ Zygmunt Kowalewski, ur. w Głęboczce (pow. Mińsk) (1893-1950), w Bydgoszczy: ok. 1920-1934, od 1927 r. związany był też z Łodzią, gdzie po opuszczeniu Bydgoszczy zamieszkał na stałe. Do 1934 r. był zameldowany w Bydgoszczy, zob. APB, Kartoteka meldunkowa miasta Bydgoszczy; w latach 1929-1934 mieszkał przy ulicy Żwirki i Wigury 13/1. Jacek Strzałkowski, *Kowalewski Zygmunt*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. IV, Warszawa 1986, s. 196-198; Uzupełnienia i sprostowania do T. IV, s. 5. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ²⁴² *Z wystawy prac terminatorów II*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 182 (7 VIII), s. 4.
- ²⁴³ Jacek Strzałkowski, *Kowalewski Zygmunt*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, op. cit., s. 196-198.
- ²⁴⁴ Dodatek niedzielny „Łódź w Ilustracji” do „Kurjera Łódzkiego” 1932, nr 6 (7 II), s. 6 (*figura św. Teresy dla kościoła św. Trójcy w Bydgoszczy*), nr 11 (13 III), s. 4 (*plaskorzeźba Ecce Homo*); nr 17 (24 IV) 1932, s. 5 (*ołtarz i drewniana figura św. Teresy dla kościoła św. Trójcy w Bydgoszczy*); nr 18 (1 V), s. 7 (*rzeźba Matki Boskiej*); nr 21 (22 V), s. 7 (*rzeźba Archanioła*); nr 39 (25 IX), s. 2 (*plaskorzeźba Franciszek Żwirko, plaskorzeźba Egipcjanka*); nr 30 (24 VII), s. 4-5 (reportaż z pracowni artysty przy ul. Cmentarnej 10).
- ²⁴⁵ Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.
- ²⁴⁶ Szafa z płycinami, drewno dębowe, fornir z orzecha, snycerka, płaskorzeźby, 1935, wym. szafy: 192 x 84 x 37 cm, wym. płycin: 36,5 x 41,0 cm, MOB, nr inw. MOB/H/1336.
- ²⁴⁷ Płaskorzeźba *Głowa wojownika*, 1932, drewno, śr. 20 cm, nie sygn., wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz. Na odwrociu fotografii opis z datą powstania.
- ²⁴⁸ Płaskorzeźba *Głowa Chrystusa*, 1945, drewno, wym. 40 x 30 cm, sygn. p.d.: 1945/K. LIPIŃSKI, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.
- ²⁴⁹ Rzeźba *Głowa Chrystusa*, 1933, gips polichromowany, wys. ok. 50 cm, nie sygn., wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.
- ²⁵⁰ Płaskorzeźba *Adam i Ewa*, 1934, marmur, wym. 13 x 26 cm, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.
- ²⁵¹ Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.
- ²⁵² Fotografia płaskorzeźby *Opowieści babuni*, ok. 1934, marmur, wym. nieznane, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.
- ²⁵³ Fotografie płaskorzeźby *Pastuszek grający na flecie*, lata 30. XX w., drewno, wym. nieznane, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.
- ²⁵⁴ Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy zniszczone przez okupanta*, „Prace Komisji Sztuki” I, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Seria D, nr 3, Bydgoszcz 1965, s. 47, poz. 5; Rajmund Kuczma, *Pomniki zniszczone przez okupanta niemieckiego na początku*

września 1939, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2004, z. 9, s. 22-23, il.; Barbara Chojnacka, *Niepodległej – rzeźbiarze bydgoscy*, [w:] *Miejsca pamięci w przestrzeni miasta w XIX i XX wieku*, z serii Architektura miast VI. Zbiór studiów, Bydgoszcz 2019, s. 66. Odslonięty w maju 1921 r. pomnik został zniszczony przez okupanta we wrześniu 1939 r. Pomnik zrekonstruowano w 2005 r.

²⁵⁵ Na obelisku i cokole umieszczone były trzy tablice z białego marmuru; na frontowej widniał napis: 16/2 Pułk Ułanów Wielkopolskich / swym poległym / Bohaterom / 1921, na bocznej wymieniono nazwiska poległych żołnierzy pułku.

²⁵⁶ Pomnik wymieniony w opracowaniach: Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 46, poz. 3; Rajmund Kuczma, *Bronisław Kłobucki, artysta rzeźbiarz*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1988, nr 3, s. 45; Idem, *Bronisław Kłobucki artysta rzeźbiarz*, „Szwederowo”, Dodatek „Dziennika Wieczornego” 1993, nr 17 (24 VI), s. 4; Idem, *Pomniki zniszczone...*, op. cit., s. 24-25; Barbara Chojnacka, *Niepodległej – rzeźbiarze...*, op. cit., s. 66-67. Borucki nie wymienił projektodawcy, w ówczesnych doniesieniach prasowych także nie wspomniano o autorze projektu pomnika. Pomnik uległ zniszczeniu w pierwszych dniach września 1939 r. R. Kuczma opinię o autorstwie oparł na relacji Ignacego Matuszaka, oficera pułku. O pomniku zob. *Program uroczystości 10-lecia 61 p.p. Włkp.*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 121 (28 V), s. 8; *Dziesięciolecie 61 pułku piechoty Wielkopolskiej 1919-1929*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 123 (30 V), s. 12; *10-lecie 61 pułku piechoty Włkp. Drugi dzień uroczystości (...)*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 124 (1 VI), s. 8 (w artykule zamieszczono cztery fotografie z przebiegu uroczystości odsłonięcia pomnika, na dwóch widoczny pomnik).

²⁵⁷ Na ścianie frontowej mieścił się wklęsły, pozłacany napis: POLEGŁYM / NA / POLU CHWAŁY / ZA / HONOR I WOLNOŚĆ / OJCZYZNY.

²⁵⁸ Odslonięcie pomnika nastąpiło w maju 1929 r. Pomnik uległ zniszczeniu na początku września 1939 r. Fotografie pomnika znajdują się w zbiorach Działu Historii MOB: fotografia pomnika z 1929 r. (MWB H/F 3656/Ż 830), fotografia pomnika z 1929 r. (MWB H/F 3657/Ż 831), fotografia z przebiegu montażu pomnika w maju 1929 r. (MWB H/F 3060/Ż 463), fotografia z odsłonięcia i poświęcenia pomnika 29 maja 1929 r. (MWB H/F 3115/Ż 518), fotografia pomnika przy ul. Północnej, dekoracja okolicznościowa związana ze śmiercią Marszałka J. Piłsudskiego (MWB H/F 3672/Ż 846).

²⁵⁹ Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 46, poz. 4; Rajmund Kuczma, *Pomniki zniszczone...*, op. cit., s. 27-29; Barbara Chojnacka, *Niepodległej – rzeźbiarze...*, op. cit., s. 67-68.

²⁶⁰ Tekst inskrypcji na ścianie frontowej: CIENIOM / BOHATERÓW / 62 / BYDGOSKIEGO / PUŁKU / PIECHOTY / 1918-1920, napis na ścianie od tyłu: Poległym / w walkach / za ojczyznę / żołnierzom / 62 PP Włkp. Ścianę cokołu po prawej stronie wypełniał spis nazw miejscowości – miejsc walk pułku. Na tylnej ścianie cokołu zamieszczono nazwiska żołnierzy poległych w czasie Powstania Wielkopolskiego 1918-1919 i podczas wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku. Przed pomnikiem znajdowały się dwa znicze. Fotografia, zob. *Pomnik ku czci poległych 62. Pułku Piechoty*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 148 (29 VI), s. 13. W artykule zamieszczona została fotografia makiety pomnika.

²⁶¹ W Bydgoszczy powstał Komitet Budowy Grobowca Powstańców prowadzący zbiórkę funduszy na budowę pomnika. Zob. *Na cześć bohaterów (Pomnik w Brzozie)*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 116 (24 V), s. 5; *Odslonięcie pomnika powstańców w Brzozie*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 120 (29 V), s. 4. Odslonięciu i poświęceniu pomnika w dniu 27 maja 1923 r. towarzyszył obszerny program, zob. *Poświęcenie pomnika powstańców w Brzozie*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 117 (25 V), s. 4.

²⁶² W *Księdze Adresowej na 1929 rok* w dziale „Rzeźbiarsko-kamieniarskie zakłady” występuje Rutkowski i spółka, z adresem: Gdańska 44.

²⁶³ Monument został zniszczony przez okupantów, a odbudowany w latach 2009-2011.

²⁶⁴ Barbara Chojnacka, *Niepodległej – rzeźbiarze...*, op. cit., s. 67-70, il. Odslonięcie pomnika nastąpiło w maju 1924 r., zob. *Wielkie święto narodowe w Szubinie. Uczczenie bohaterów powstania*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 117 (20 V), s. 5.

²⁶⁵ *Szubin*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 121 (24 V), s. 6. Fotografia pomnika zamieszczona w: *Pomnik Powstańca Wielkopolskiego w Szubinie*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 28 (2 II), s. 10, il. Fotografia także w: *Album XX Lecie Bohaterskich Walk Powstańców Wielkopolskich Frontu północnego w Szubinie 21-22 stycznia 1939 r.*, wł. MOB, nr inw. MOB/H/F-3564/A14.

²⁶⁶ *Odslonięcie pomnika powstańców w Wysokiej*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 206 (5 IX), s. 5; *Pomnik poległych powstańców w Wysokiej* (rysunek pomnika), „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 207 (6 IX), s. 5. Barbara Chojnacka, *Niepodległej – rzeźbiarze...*, op. cit., s. 70-71.

²⁶⁷ *Odslonięcie pomnika Królowej Korony Polskiej i poświęcenie grobów*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 182 (8 VIII), s. 9; *Pomnik Królowej Korony Polskiej, którego odsłonięcie odbędzie się w dniu „Cudu nad Wisłą”*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 188 (15 VIII), s. 9-10 il.

²⁶⁸ Wkład Jakuba Joba w powstanie pomnika podkreślono w relacji prasowej, zob. *Katolicka Bydgoszcz w hołdzie poległym żołnierzom*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 189 (17 VIII), s. 11.

²⁶⁹ Cokół pomnika zdobią trzy marmurowe tablice, na frontowej umieszczono napis: 15. VIII. 1920 – 15. VIII. 1930. / Cześć i hołd poległym i zmarłym / żołnierzom Polski / w dziesiątą rocznicę / Cudu Wisły. / Królowo Korony Polskiej / módl się nad nami!

²⁷⁰ *Wąbrzeźno* (Pomnik Adama Mickiewicza), „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 170 (5 VIII), s. 4.

²⁷¹ Poświęcenie figury odbyło się 7 października 1923 r. Figura uszkodzona w 1940 r., została zrekonstruowana przez Trieblera w 1946 r. *Uroczyste poświęcenie figury Najświętszej Marii Panny*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 232 (10 X), s. 6. Wymieniona w: Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 49, poz. 15; Rajmund Kuczma, *Sylwetki plastyków bydgoskich. Feliks Giecewicz...*, op. cit., s. 180.

²⁷² Rzeźba wymieniona w: Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 50, poz. 16; Rajmund Kuczma, *Sylwetki plastyków bydgoskich. Feliks Giecewicz...*, op. cit., s. 181. Rzeźba, ukrywana podczas wojny, została przeniesiona do Zielonki koło Bydgoszczy.

²⁷³ Rzeźba wymieniona w: Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 49, poz. 14; Rajmund Kuczma, *Sylwetki plastyków bydgoskich. Feliks Giecewicz...*, op. cit., s. 181. Rzeźba została zniszczona przez okupanta. Nie zachowała się fotografia tej rzeźby.

²⁷⁴ *Pomnik bohaterstwa polskiego na polach Szampanii*, „Ilustracja Polska” 1931, nr 38, s. 22, il.

²⁷⁵ Ali., *W pracowni znanych bydgoskich artystów rzeźbiarzy. Piękny dorobek artystyczny Teodora Gajewskiego i prof. Trieblera*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 250 (29 X), s. 15, il.

²⁷⁶ *Model Pomnika Poległych Polaków...*, drewno, wym. 54 x 15 x 14,8 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/SR/135.

²⁷⁷ Fotografia *Pomnik-figura Chrystusa w Osielsku*, MOB, Dokumentacja biograficzna.

²⁷⁸ Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 51, poz. 19. Pomnik został zniszczony w 1939 r., a odbudowany w 1945 r., zob. Rajmund Kuczma, *W rocznice niepodległości*, „Express Bydgoski” 2000 (24 VIII), il. Fundatorem pomnika było Koło Rolnicze pod przewodnictwem Jana Bnińskiego na Jachcicach.

²⁷⁹ Barbara Chojnacka, *Historia jednej rzeźby... Piotra Trieblera (rzeźba św. Barbary)*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 2010”, R. 43, Bydgoszcz 2009, s. 173-179. Wzmianka prasowa z 1937 r. o rzeźbie pomnikowej dla Kodnia może świadczyć, że dopiero po kilku latach zdecydowano o wykonaniu pomnika-figury według gipsowego modelu. *Album Plastyków Pomorskich...*, op. cit., il.

²⁸⁰ Barbara Chojnacka, *Historia jednej rzeźby...*, op. cit. W artykule przedstawiono także historię koncepcji pomnika św. Barbary dla Bydgoszczy.

²⁸¹ APB, Akta miasta Bydgoszczy z lat 1920-1939, Projekt zbudowania posągu św. Barbary na wysepce przy moście Gdańskim, sygn. 4331. Napłynęło kilka propozycji wraz ze wstępnymi projektami, kosztorysami

i rysunkami (niezachowane). Poza Trieblerem oferty przedstawili – Władysław Bukoń i Marian Skowroński, prowadzący Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski w Bydgoszczy, nie sprecyzowali oferty. Kolejny bydgoski rzeźbiarz – Jan Szymczak planował wykonanie figury o wysokości 2,5 metra z mąki marmurowej i cementu, umieszczonej na kolumnie lub na podstawie z obrobionych kamieni. Zakład rzeźbiarski św. Wojciecha

z Poznania przedstawił projekt realizacji figury o wysokości 2,5-3 metrów z masy kamiennej, malowanej w kolorze kości słoniowej ze złoceniami. Powstały dwa komitety budowy pomnika – główny i techniczny.

²⁸² *Projekt pomnika św. Barbary*, ok. 1935, tusz, piórko, kalka podklejona na karton, wym. 25,1 x 14 cm, nie sygn., MOB, MOB/GW/4888; Fotografia *Projektu pomnika św. Barbary dla Bydgoszczy*, rysunek tuszem, wym. 10,5 x 3,7 cm, MOB, Dokumentacja biograficzna.

²⁸³ Pomniki te były fundowane przez naród jako wyraz dziękczynienia za opatrznościową opiekę Serca Jezusowego nad naszym krajem w okresie zaborów i w cudowny sposób wrócona wolność ojczyźnie. Szczególny wydzźwięk, o zabarwieniu patriotycznym kult zyskał w odrodzonej Polsce, na co wpłynęło dwukrotne poświęcenie narodu Sercu Jezusowemu, m.in. w 1920 r. na Jasnej Górze wobec zagrożenia najazdem bolszewickim.

²⁸⁴ Wówczas podano do publicznej wiadomości ideę budowy, rozpoczęto zbiórkę funduszy, wydano uchwałę Magistratu Miasta Bydgoszczy przyznającą parafii skwer (skwer u zbiegu ulic Szubińskiej i Mazurskiej) oraz dokonano poświęcenia kamienia węgielnego. O pomniku zob. Barbara Chojnacka, *Najświętszemu Sercu Jezusa – Bydgoszcz wyzwolona. Pomnik Piotra Trieblera i Teodora Gajewskiego*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXI (2009), Bydgoszcz 2010, s. 205-250.

²⁸⁵ APB, Akta magistratu miasta Bydgoszczy, Pomniki 1931-1932, sygn. 189/4327. Rysunek projektowy pomnika NSPJ, załączony do pisma księdza Mieczysława Skoniecznego, zachował się w formie oryginalnej oraz w fotokopii. Dużoformatowy rysunek, z pomnikiem w skali 1:10, wykonany został tuszem i piórkiem na kalce, sygnowany: P. Triebler, oznaczony pieczęcią rzeźbiarza: P. TRIEBLER i T. GAJEWSKI / Artysci-Rzeźbiarze / Bydgoszcz, Królowej Jadwigi 13. Wzdłuż dolnej krawędzi znajduje się napis: Projekt

Pomnika na Placu Poznańskim w Bydgoszczy / „Serce Jezusa”. Na kopii zamieszczono pieczętkę: zbadano / Bydgoszcz, dnia 12/IX 1931/ Seidel / inspektor budowlany. Rysunek ten jest o tyle istotny, że stanowił pierwszy projekt przedstawiony do akceptacji. Fotografia *Model pomnika NSPJ, MOB, Dokumentacja biograficzna*.

²⁸⁶ Ali., *Bydgoszcz w hołdzie Najświętszemu Sercu Pana Jezusa. Podniosłe uroczystości poświęcenia pomnika na Placu Poznańskim*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 228 (4 X), s. 8; E.M., *Najświętszemu Sercu Jezusa – Bydgoszcz wyzwolona. Poświęcenie pomnika na pl. Poznańskim stało się olbrzymią manifestacją katolickiej Bydgoszczy*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 228 (4 X), s. 3. Monument został zniszczony przez okupanta w październiku 1939 r. W 2010 r. nastąpiło odsłonięcie zrekonstruowanego pomnika, ustawionego w innym miejscu – stok wzgórza przy ulicy Seminaryjnej na placu Poznańskim. Autorem figury jest bydgoski plastyk Marek Rona.

²⁸⁷ Fotografie *Montaż pomnika NSPJ, MOB, Dokumentacja biograficzna*.

²⁸⁸ Barbara Chojnacka, *Najświętszemu Sercu...*, op. cit., s. 242-243.

²⁸⁹ *Łabiszyn w hołdzie Królowej Korony Polskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 256 (6 XI), s. 8 (il.). Fotografie w zbiorach MOB, Dokumentacja biograficzna.

²⁹⁰ Barbara Chojnacka, *Najświętszemu Sercu...*, op. cit., s. 238-239.

²⁹¹ (ak), *Potężna manifestacja katolicka w Barcinie. Poświęcenie pomnika Serca Jezusowego, dzieła bydgoskich artystów-rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 175 (2 VIII), s. 8, il.

²⁹² Zachowały się dwie fotografie pomnika, zniszczonego na początku okupacji. Widoczny jest pomnik w ujęciu bocznym z figurą zwróconą w prawo, zob. MOB, Dokumentacja biograficzna. W 2012 r. przeprowadzono renowację Góry św. Wojciecha i odsłonięto replikę *Pomnika Serca Jezusa*.

²⁹³ Koncepcja wystawienia pomnika powstała już pod koniec lat dwudziestych, kiedy utworzony został Komitet Honorowy, Komitet Wykonawczy i Komitet Budowy Pomnika Poległym Powstańcom 1918-1919, pod protektoratem księdza biskupa Antoniego Laubitz. Koszt budowy pomnika, konserwacja mogił i otoczenia przewyższyły możliwości finansowe komitetu, który zwrócił się do społeczeństwa o nabywanie cegiełek na finansowanie, zob. *W 15-rocznicę Powstania Wielkopolskiego uczcijmy pamięć poległych Bohaterów*, wyd. 1933.

²⁹⁴ Zachowały się fotografie z widokiem pomnika od frontu oraz w ujęciach bocznych, zob. MOB, Dokumentacja biograficzna. W 1940 r. pomnik został zniszczony przez Niemców, jego rekonstrukcja nastąpiła w 1958 r., przy czym wykorzystano ocalałą płaskorzeźbę orła.

²⁹⁵ *Inowrocław. Pomnik dla ofiar wojny światowej i bolszewickiej*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 171 (26 VII), s. 6. Pomnik miał upamiętniać poległych na frontach I wojny światowej, powstania wielkopolskiego i wojny polsko-bolszewickiej. Zlokalizowany został na wydzielonej kwaterze, na której od 1914 r. chowano żołnierzy poległych na frontach I wojny światowej. Wystawieniem pomnika zajmował się oddział inowrocławski Polskiego Towarzystwa Opieki nad Grobami Bohaterów, którego prezesem był Dominik Wróblewski, architekt i budowniczy, zob. Piotr Strachanowski, *Na cześć i wieczną chwałę żołnierzy rodem z Kujaw*, inowroclaw.naszemiasto.pl/artukul/na-czesc-i-wieczna-chwale-zolnierzy-rodem-z-kujawhistoria,4217076,art.,t,id,tm,html, 18 VIII 2017 (dostęp: 25 X 2018).

²⁹⁶ Fotografia podczas prac wykończeniowych pomnika, z widocznymi osobami: Teodor Gajewski, Piotr Triebler, bracia Graczykowie i pomocnicy rzeźbiarscy, 1930, MOB, Dokumentacja biograficzna.

²⁹⁷ Pomnik został przebudowany na początku lat 50. XX w., usunięto wówczas kamienne orły i zmieniono treść jednego z napisów. Do stanu pierwotnego powrócono w 2001 r., rekonstruując sylwety orłów.

²⁹⁸ Ali., *W pracowni znanych bydgoskich artystów rzeźbiarzy. Piękny dorobek artystyczny Teodora Gajewskiego i prof. Trieblera*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 250 (29 X), s. 15.

²⁹⁹ Barbara Chojnacka, *Najświętszemu Sercu...*, op. cit., s. 240-242, il. Pomnik został zniszczony przez Niemców w 1939 r. Ocalała jedynie głowa Chrystusa, przechowywana podczas okupacji w fordońskim kościele. W 2011 r. w kręgu bydgoskiego Towarzystwa Miłośników Miasta Bydgoszczy powstała koncepcja odbudowy pomnika, dotychczas niezrealizowana.

³⁰⁰ *Projekt pomnika NSPJ w Fordonie*, ołówek, kalka, nie sygn., wym. 42 x 32 cm, napis l.g.: PROJEKT NA POMNIK / NAJŚ. SERCA P. JEZUSA / DLA FORDONU / PROJEKTOWAŁ / BYDGOSZCZ 9.8.1935 / SK. 1 :10, MOB, Dokumentacja biograficzna.

³⁰¹ *Pomnik Matki Bożej w Inowrocławiu*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 216 (19 IX), s. 12. W artykule podano „Program uroczystości poświęcenia pomnika Matki Bożej”. Poświęcenie i odsłonięcie nastąpiło 19 X 1937 r., zob. m.d., *Błogosław nam Matko Boża... Uroczyste poświęcenie pomnika Matki Bożej w Inowrocławiu (...)*, „Dziennik Kujawski” 1937, nr 217 (21 IX).

³⁰² Stanisław B. Wojewódzki, *Twórczość rzeźbiarska Piotra Trieblera*, „Piast. Dodatek niedzielny oświatowo-społeczny do Dziennika Kujawskiego” 1937, nr 38 (19 IX), s. 1.

³⁰³ Don Inigo, *Dobrzyń pięknie spełnił swój ślub (...)*, „Słowo Pomorskie” 1939, nr 149 (2 VII), s. 9, il.

- ³⁰⁴ Fotografia *Grób – pomnik* w Łabiszynie, MOB, Dokumentacja biograficzna. Barbara Chojnacka, *Niepodległej – rzeźbiarze...*, op. cit., s. 79-80.
- ³⁰⁵ Edmund Klessa, *W dwudziestolecie oswobodzenia. Wielkie uroczystości w Szubinie*, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 19 (24 I), s. 7, il. Fotografie pomnika (z montażu oraz po odsłonięciu) ze współczesnymi opisami zachowane w *Albumie XX Lecia Bohaterskich walk Powstańców Wielkopolskich Frontu północnego w Szubinie...* Barbara Chojnacka, *Niepodległej – rzeźbiarze...*, op. cit., s. 80, il. 11.
- ³⁰⁶ Pomnik wykonano z szarego sztucznego kamienia z ziarna marmurowego groszkowanego o krawędziach dłutowanych, a nie z betonu, jak podano w informacji prasowej, zob. „Kurier Bydgoski” 1939, nr 19 (24 I), s. 7. Pomnik został zniszczony na początku okupacji przez Niemców. W 2018 r. powstała koncepcja jego odbudowy.
- ³⁰⁷ *Projekt Pomnika Powstańca*, ok. 1930, tusz, piórko, kalka, wym. 14,8 x 24,8 cm, MOB, nr inw. MOB/GW/4889.
- ³⁰⁸ Fotografie *Pomnika Romualda Osiewacza, Pomnika-figury Chrystusa* w Ligocie, *Pomnika-figury Najświętszej Marii Panny Królowej Polski* w Jaksicach, MOB, Dokumentacja biograficzna. *Figura Matki Boskiej* w Pruszczu została odnowiona w 2011 r., zob. Aga, *Figurka Matki Boskiej wróciła do centrum Pruszcza*, pomorska.pl/figurka-matki-boskiej-wrocila-do-centrum-pruszcza/ar/7260598 (dostęp: 15 I 2020).
- ³⁰⁹ Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 51
- ³¹⁰ (ak), *Szwederowo poszczycić się może nowym, pięknym symbolem wiary. Wspaniały Krzyż artysty-rzeźbiarza Gajewskiego cennym zabytkiem artystycznym. Uroczystość poświęcenia krzyża zamieniła się w wielkie święto religijne*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 104 (5 V), s. 13, il.
- ³¹¹ Pomnik, zniszczony przez okupanta na początku września 1939 r. został odbudowany w 1992 r. zgodnie z pierwowzorem na wcześniejszym miejscu, z wykorzystaniem oryginalnego fragmentu – głowy Chrystusa, według projektu Z. Arciszewskiego i Marka Gucałskiego.
- ³¹² Projekt figury *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* w Kamienicy, przed 1939, kredka barwna, ołówek, karton, wym. 36 x 27,5 cm, z opisem, z *Teki projektów pomników*, MOB, nr inw. MOB/GW/1270/7. Balbina Świtycz-Widacka (1901-1972), absolwentka ASP w Krakowie, działająca na Polesiu i Pomorzu, od 1954 r. w Olsztynie.
- ³¹³ *Projekt pomnika Dobrego Pasterza*, 1935, kredka barwna, ołówek, kalka, wym. 73,3 x 45,5 cm, z opisem; *Projekt figury św. Antoniego w Lipnie*, przed 1939, ołówek na kalce, wym. 41,4 x 27,1 cm, z opisem; *Projekt figury anioła*, lata 30. XX w., ołówek, kalka kremowa, wym. 39,3 x 18,6 cm, z opisem; rysunki z *Teki projektów pomników*, MOB, nr inw. MOB/GW/1270/2, 4, 8.
- ³¹⁴ *Projekt Pomnika Najświętszego Serca Jezusa* (1939), ołówek, kalka, wym. 46,8 x 31,4 cm, z opisem, z *Teki projektów pomników*, MOB, nr inw. MOB/GW/1270/6.
- ³¹⁵ *Projekt pomnika Świętej Rozalii w Gostycynie*, 1947, ołówek, kalka, wym. 41 x 25,7 cm, z opisem, z *Teki projektów pomników*, MOB, nr inw. MOB/GW/1270/5.
- ³¹⁶ *Projekt Pomnika Matki Boskiej Królowej Pokoju dla Gogolinka*, 1948, ołówek, kalka, wym. 43,5 x 35,9 cm, z opisem, z *Teki projektów pomników*, MOB, nr inw. MOB/GW/1270/3.
- ³¹⁷ „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane” 1927, nr 36 (3 IX), s. 12, il.; Jerzy Wulfański, *Śladami dawnej Brodnicy*, Brodnica 1995; Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, s. 94. Odsłonięcie pomnika odbyło się w siódmą rocznicę bitwy – 18 sierpnia 1927 r.
- ³¹⁸ *Album Plastyków Pomorskich...*, op. cit., il. 7. O pomniku wspomniano w opracowaniach: Rajmund Kuczma, *Bronisław Kłobucki...* (1988), op. cit., s. 45; Idem, *Bronisław Kłobucki...* (1993), op. cit., s. 4; Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 97, il.
- ³¹⁹ Przebieg uroczystości został opisany w relacji dziennikarza, zob. *Wszystko dla dobra naszej Ojczyzny. Wśród kresowian zachodnich. Odsłonięcie pomnika Powstańca i otwarcie boiska sportowego w Łobżenicy*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 128 (4 VI), s. 5.
- ³²⁰ *Pomnik Powstańca w Łobżenicy*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 129 (5 VI), s. 7, il. Na fotografii widoczny jest pomnik w ujęciu frontalnym.
- ³²¹ Fotografia *Pomnika Powstańca*, lata 30. XX w., wł. Wiesław Chwaliszewski, Łobżenica.
- ³²² Pomnik powstał w celu uczczenia 10 rocznicy powrotu Pomorza do Polski i 100 rocznicy wybuchu Powstania Listopadowego, a odsłonięty został 30 XI 1930 r., zob. *Grudziądz po 10 latach wolności: ilustrowana jednodniówka na pamiątkę odsłonięcia Pomnika Niepodległości w Grudziądzu w dniu 30 XI 1930 r.*, Grudziądz 1930.
- ³²³ W odniesieniu do tej realizacji dotychczas istniały dwie koncepcje związane z atrybucją. W *Kronice parafialnej kościoła Świętej Trójcy* odnotowano bowiem, że autorem jest Bronisław Kłobucki, natomiast Rajmund Kuczma sądził, że jest nim Teodor Gajewski, twórca „podobnego” krzyża na Szwederowie. W relacji z poświęcenia cmentarza nie podano nazwisk projektanta i autora rzeźby, zob. Ks. Mieczysław Skonieczny, *Na poświęcenie cmentarza św. Trójcy*, „Tygodnik Kościelny Parafji Św. Trójcy” 1933, nr 45

(1 XI), s. 1. Informację o autorstwie Kłobuckiego potwierdziła natomiast wzmianka *Krzyż-dzieło art. Kłobuckiego na nowym cmentarzu parafii św. Trójcy*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 252 (1 XI), s. 11.

³²⁴ *Pomnik-Krzyż*, 1933, cmentarz parafii Świętej Trójcy, sztuczny kamień, wys. krzyża: 860 cm, wys. figury: ok. 180 cm.

³²⁵ *Projekt pomnika św. Barbary w Bydgoszczy*, węgiel, tusz lawowany, papier ciemnokremowy, wym. 154 x 130 cm, sygn. węglem p.d.: PROJEKT B. KŁOBUCKI skala 1:10, MOB, nr inw. MOB/GW/1691. Inicjatywa wybudowania *pomnika św. Barbary* na wysepce obok Fary została przedstawiona przy prezentacji projektów Trieblera.

³²⁶ Rysunek *Projekt na odbudowę pomnika Serca Jezusa w Wysokiej p. Wyrzysk*, po 1945, ołówek, kalka kremowa, wym. 54,0 x 30,8 cm, na odwrociu l.d. napis autorski oł.: Kazimierz Lipiński / projekt zrealizowany, MOB, nr inw. MOB/R/27/2. Informacja o realizacji pomnika została zamieszczona w *Kronice parafialnej* kościoła w Wysokiej.

³²⁷ Rysunek *Św. Rozalia*, 1955 r., ołówek, kredka (fioletowa, niebieska i czerwona), ciemnokremowy papier, wym. 27,1 x 12,3 cm, na odwrociu w dolnej partii napis autorski oł.: Kazimierz Lipiński / Projekt / św. Rozalia / realizacja 10 km od Koronowa / w kierunku Tucholi 1955, MOB, nr inw. MOB/R/27/6. Fotografie z *Pomnikiem-figurą św. Rozalii*, 1955 r., sztuczny kamień (?), wym. nieznane, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz. Nie udało się zlokalizować figury w terenie, prawdopodobnie nie zachowała się do naszych czasów lub została przeniesiona w inne miejsce.

³²⁸ Tadeusz Kiersnowski, *Dane biograficzne...*, op. cit.; Realizacja wymieniona także w: *Słownik artystów polskich...*, T. III, s. 408. W *Albumie Stefana Kiersnowskiego* zachowały się fotografie uwieczniające budowę tego ok. 3-metrowego pomnika, m.in. z autorem podczas pracy

³²⁹ O pomniku Henryka Sienkiewicza, zob. Agnieszka Wysocka, *Dwie epoki, dwa style – pomniki Henryka Sienkiewicza w Bydgoszczy*, [w:] *Miejsca pamięci w przestrzeni miasta w XIX i XX wieku*, z serii *Architektura miast VI. Zbiór studiów*, Bydgoszcz 2019, s. 87-100. Pomnik został zniszczony na początku okupacji.

³³⁰ Pomnik został zniszczony w 1939 r., a odbudowany w 2018 r., autorem popiersia jest Gracjan Kaja.

³³¹ *Pomorska Wystawa Ogrodniczo-Przemysłowa w Toruniu*, 28. VII – 4 X. 1928, 1928.

³³² Marian Güntzel, *Pomorska wystawa ogrodniczo-przemysłowa w Toruniu. Ogrody architektoniczne w świetle sztuki nowoczesnej*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 172 (28 VII), s. 5-6.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ Marian Güntzel, *Pomorska Wystawa Ogrodnicza w Toruniu*, 28 lipca – 4 X 1928 „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 185 (12 VIII), s. 11 (il. reklama wystawy, portrety Ulatowskiego i Güntzla).

³³⁷ Realizacje zostały zniszczone przez Niemców w 1939 roku. Rzeźby wymienione w opracowaniach: *Album Plastyków Pomorskich...*, il. 8 (*Oberek*, gips); Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 48; *Słownik artystów polskich...*, T. IV, s. 26; Rajmund Kuczma, *Bronisław Kłobucki...* (1988), op. cit., s. 45; Idem, *Bronisław Kłobucki...* (1993), op. cit., s. 4; Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 98. Niewykluczone, że trzy wymienione personifikacje tańców uzupełniały jeszcze dwa – Krakowiak i Kujawiak, tworząc serie tańców o charakterze narodowym.

³³⁸ *Album Plastyków Pomorskich...*, op. cit., il. 8. Fotografia rzeźby *Polonez* nie jest znana.

³³⁹ Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.

³⁴⁰ Rzeźby wymienione w opracowaniach: Kazimierz Borucki, *Plastyka bydgoska w latach 1920-1945*, [w:] *Bydgoszcz w latach 1920-1970. Materiały z sesji popularno-naukowej*, Bydgoszcz 1972, s. 254; Rajmund Kuczma, *Bronisław Kłobucki...* (1988), op. cit., s. 45; Idem, *Bronisław Kłobucki...* (1993), op. cit., s. 4; Idem, *Zieleń w dawnej Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1995, s. 41; Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 98-99; Hanka Sowińska, *Wybuch Polski*, „Gazeta Pomorska” 2000, (21 I), s. 8. W Dziale Historii MOB zachowane fotografie, wykonane w latach 60. XX w. przez J. Kiepuszewskiego, przedstawiające *Lato* i *Zimę*. Fotografie wykonane po 1995 r. w posiadaniu R. Kuczmy. Ogród, założony w sierpniu 1930 r., podzielony był na kilka wyodrębnionych działów. Naprzeciw wejścia znajdował się dział ozdobny, gdzie wśród kwiatów umieszczono rzeźby, zegar słoneczny, tarasy, trejaże i pergole.

³⁴¹ Rzeźby przetrwały okres okupacji, jednak w latach 90. XX wieku zostały usunięte z dawnego Ogrodu Botanicznego. Rekonstrukcja rzeźb nastąpiła w latach 2008-2015, jej autorem jest prof. Stanisław Radwański.

³⁴² Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 47; *Słownik artystów polskich...*, T. IV, s. 26; Rajmund Kuczma, *Bronisław Kłobucki...* (1988), op. cit., s. 45; Idem, *Bronisław Kłobucki...* (1993), op. cit., s. 4. Rzeźba została zniszczona przez okupanta w 1939 r.

- ³⁴³ Piotr Triebler, *Projekty fontanny, wazonów i zegara słonecznego*, tusz, kalka, ołówek, papier, skala 1:10; Fotografia Trieblera przy fontannie, Fotografie placu wystawowego Zakładu rzeźbiarsko-kamienniarstwa Trieblera przy ul. Dworcowej 71 z fontanną, MOB, Dokumentacja biograficzna
- ³⁴⁴ MOB, Dokumentacja biograficzna, Notatki Cecylii Triebler.
- ³⁴⁵ Niszczająca przez lata fontanna dzięki staraniom TMMB została poddana konserwacji i uruchomiona w 2017 r.
- ³⁴⁶ MOB, Dokumentacja biograficzna, Zaświadczenie Ludwika Frankowskiego, właściciela Fabryki wyrobów cementowych w Bydgoszczy, z dn. 10 II 1927 r.
- ³⁴⁷ W opracowaniu poświęconym architekturze banku w Brześciu nad Bugiem nie przedstawiono wystroju rzeźbiarskiego, nie wymieniono także autorów projektu i realizacji, zob. *Dziesięciolecie działalności budowlanej Banku Polskiego*, „Architektura i Budownictwo” 1930, nr 4-5, s. 145-150, il.
- ³⁴⁸ Krzysztof Stefański, *Atlas architektury dawnej Łodzi*, Łódź 2008, s. 70; *Dokumentacja konserwatorska elewacji frontowej kamienicy PKO przy ul. Narutowicza 45 w Łodzi*, web.archive.org/web/20170312143358/http://mikucy.pl/o-kancelarii/atlas (dostęp: 17 VII 2020).
- ³⁴⁹ *Poświęcenie obrazu Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w kościele na Szwederowie*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 250 (29 X), s. 8.
- ³⁵⁰ O realizacjach rzeźbiarskich zdobiących kamienicę Czabańskich wspomina Stanisław B. Wojewódzki, *Twórczość rzeźbiarska...*, op. cit., s. 1-2. Fotografie kamienicy Czabańskich w Inowrocławiu z dekoracją P. Trieblera, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ³⁵¹ Podpisy na tablicach od lewej strony: BOLESŁAW CHROBRY / 992 KRÓL POLSKI 1025; KAZIMIERZ WIELKI / KRÓL POLSKI; NN; JADWIGA / KRÓLOWA POLSKI; STEFAN BATORY (?); JAN III SOBIESKI (?)
- ³⁵² Stanisław B. Wojewódzki, *Twórczość rzeźbiarska...*, op. cit., s. 2. Ornamenty rzeźbiarskie i maski teatralne znajdowały się na fasadzie budynku prawdopodobnie do czasu remontu w 1956 r., zob. Łukasz Oliwkowski, *Punkty światłoczułe. Miejska kronika filmowa*, ki.24.info/pl/644_felietony/12529_oliwkowski-punkty-wiat-oczu-e-miejska-kronika-filmowa.html (dostęp: 6 VII 2020).
- ³⁵³ Informacja o rzeźbie zamieszczona w notatkach Cecylii Triebler, MOB, Dokumentacja biograficzna. Rzeźbę zamówił Andrzejewski, właściciel domu, członek Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”. Rzeźba przetrwała okupację.
- ³⁵⁴ Informacja o rzeźbie znajduje się w notatkach Cecylii Triebler, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ³⁵⁵ *Parafia Szwederowo w trosce o duszę dziecka wniosła wspólnymi siłami wzorową ochronkę*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 148 (27 VI), s. 11. Nie zachowały się fotografie tej rzeźby.
- ³⁵⁶ Obiekty te wymienione zostały w piśmie – zaświadczeniu księdza proboszcza kościoła w Łobżenicy o wykonaniu prac dla tej świątyni, zob. Zaświadczenie ks. Czesława Kałkowskiego, z dn. 10 XII 1932 r., wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.
- ³⁵⁷ Zachowały się dwie dawne fotografie tympanonu: fotografia portalu z tympanonem ze sceną *Pokłonu pasterzy* w ujęciu frontalnym, wł. MOB oraz zdjęcie portalu w ujęciu trzy czwarte od lewej strony, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz. Zob. Barbara Chojnacka, *Kazimierz Lipiński...* (cz. II), s. 418-419.
- ³⁵⁸ Tadeusz Kiersnowski, *Dane biograficzne...*, op. cit. Realizacje wymienione także w: *Kiersnowski Stefan*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 408. W materiałach dokumentacyjnych przechowywanych we wrocławskim Muzeum Sztuki Medalierskiej mieści się fotografia ukazująca autora podczas wykonywania godła na elewacji gmachu w Brześciu, zob. Fotografia, wł. MMW, MSM.
- ³⁵⁹ Kazimierz Borucki, *Tablice pamiątkowe Bydgoszczy*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, „Prace Wydziału Nauk Humanistycznych”, Seria D, nr 2, Bydgoszcz 1963, s. 21, poz. 22. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy zachowało się gipsowe popiersie Chołoniewskiego, przeznaczone do tablicy pamiątkowej z 1924 r. Tablica podczas okupacji przechowywana była w Muzeum, w 1958 r. umieszczona została na pierwotnym miejscu.
- ³⁶⁰ Borucki, *Tablice pamiątkowe...*, op. cit., poz. 26. Gipsowy model tablicy w zbiorach MOB, wym. 137 x 80 x 6 cm, nr inw. MOB/SR/43. Tablica była wmurowana w ścianę holu budynku Muzeum przy ul. Gdańskiej, zdjęta w 1997 r.
- ³⁶¹ Obecnie tablica znajduje się w zbiorach Muzeum Wojsk Lądowych w Bydgoszczy.
- ³⁶² *Tablica pamiątkowa dla uczczenia pobytu Piłsudskiego w Wyrzysku*, „Dziennik Bydgoski”, 30 V 1937, nr 121, s. 12; *Ku czci marszałka Piłsudskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 124 (3 VI), s. 10, il.
- ³⁶³ Notatki Cecylii Triebler, MOB, Dokumentacja biograficzna.
- ³⁶⁴ Kazimierz Borucki, *Tablice pamiątkowe...*, op. cit. Były to m.in. *Tablica pamiątkowa pomordowanych i poległych* (1945) na Jachcicach w Bydgoszczy, *Tablica pamiątkowa pomordowanych bydgoszczan* (1945) na Starym Rynku w Bydgoszczy, *Tablica pamiątkowa sześćsetlecia miasta Bydgoszczy* (1946) z wizerunkiem głowy Kazimierza Wielkiego, na ścianie ratusza przy ulicy Jezuickiej, *Tablica pamiątkowa*

pomordowanych Żydów (1948) na cmentarzu Bohaterów na Wzgórzu Wolności, *Tablica pamiątkowa piątej rocznicy wyzwolenia Bydgoszczy* (1950) na ścianie Ratusza

³⁶⁵ Kazimierz Borucki, *Tablice pamiątkowe...*, op. cit., s. 28, poz. 29. Autorem plakiety z wizerunkiem Batorego jest Triebler, odlew plakiety Sobieskiego wykonała Mennica Państwowa. Tablica została zniszczona przez Niemców w 1939 r., zachowały się jedynie plakiety o wym. 56 x 35 cm. *Bydgoska tablica pamiątkowa*, „Kurjer Poznański” 1933, nr 591 (24 XII), s. 9, il.

³⁶⁶ Tablica pamiątkowa *Władysława IV i Piusa XI, 1633-1933*, 1933, stop metalu, odlew, wym. 70 x 130 cm, sygn. p.d.: P. TRIEBLER T. GAJEWSKI. Tablica powstała z okazji 300-lecia ufundowania kościoła i ołtarza głównego w Solcu Kujawskim przez króla Władysława IV.

³⁶⁷ Kazimierz Borucki, *Tablice pamiątkowe...*, op. cit., s. 29, poz. 32. Tablica została zniszczona w 1939 r.

³⁶⁸ Ibidem, s. 29, poz. 33. Tablica uległa zniszczeniu w 1939 r. *Tablica pamiątkowa marszałka Piłsudskiego będzie wmurowana w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 53 (6 III), s. 11; *Gdy Marszałek Piłsudski był w Bydgoszczy... Przed wmurowaniem tablicy przy ul Gdańskiej 92*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 64 (19 III), s. 11; *Pamięć Marszałka Piłsudskiego pięknie uczciła Bydgoszcz*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 66 (21 III), s. 19, il.

³⁶⁹ Projekt tablicy pamiątkowej *Jana i Jędrzeja Śniadeckich*, 1938, z *Teki projektów tablic*, kredka barwna, kalka, wym. 11,9 x 14,3 cm, z opisem, MOB, nr inw. MOB/GW/1270/12.

³⁷⁰ Projekt tablicy pamiątkowej *Księdza dziekana Kazimierza Stepczyńskiego*, z *Teki projektów tablic*, b.r., kredka barwna, kalka, wym. 24,9 x 18,8 cm, z opisem, MOB, nr inw. MOB/GW/1270/2.

³⁷¹ *Tablica pamiątkowa papieża Piusa X*, 1962 r., marmur, nie sygn., wym. 90 x 50 x 12 cm. Tablica zachowana także na dawnych fotografiach, wł. Ingrid Wodecka oraz MOB.

³⁷² Pomnik został zniszczony w 1939 r., a odbudowany w 1978 r. przez R. Frejera.

³⁷³ M. Grzęska-Janiak, Karta ewidencyjna cmentarza Starofarnego w Bydgoszczy, Toruń 1983, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Toruniu, Delegatura w Bydgoszczy (dalej: WUOZ); Alojzy Janusz Markiewicz, *Nieśmiertelne nie umiera. Z dziejów cmentarza Starofarnego w Bydgoszczy. Zarys monograficzny*, Bydgoszcz 1992, s. 61S.

³⁷⁴ Cytowany czterowiersz jest parafrazą wiersza *Jakże zerwiesz* Zygmunta Krasieńskiego.

³⁷⁵ *Nekrolog Marty z Grajów Karaśkiewiczowej*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 18 (22 I), s. 6.

³⁷⁶ Piotr Triebler, *Album z projektami nagrobków i grobowców*, MOB, Dokumentacja biograficzna.

³⁷⁷ *Madonna z Dzieciątkiem na tronie*, 1930, gips polichromowany, wym. 50 x 28,5 cm, sygn.: P. Triebler 1930, wł. prywatna, Bydgoszcz.

³⁷⁸ *Matka Boska Wniebowzięta*, przed 1935, gips polichromowany, wym. 103 x 44 cm, sygn.: P. Triebler, zakup 1987, wł. MOB, nr inw. MOB/SR/207.

³⁷⁹ Fotografia *Grobowca Edmunda Fabianowskiego* i fotografia *Nagrobka Jadwigi Lewandowskiej*, MOB, Dokumentacja biograficzna. Nie ustalono na jakich cmentarzach znajdowały się nagrobki i czy nadal istnieją.

³⁸⁰ *Grobowiec Rola-Boruckich*, zob. Alojzy J. Markiewicz, *Nieśmiertelne nie umiera...*, op. cit., s. 59. Fotografie wymienionych pomników, zob. MOB, Dokumentacja biograficzna.

³⁸¹ Kilka fotografii z nagrobkami autorstwa Gajewskiego znajduje się w zbiorach MOB, zob. MOB/H/F 3337/PT 139, 3338/PT 140, 3339/PT 141, 3340/PT 142, 3341/PT 143.

³⁸² B. Sądecki, Karta cmentarza Nowofarnego, Bydgoszcz 1991, s. 17, WUOZ; Karta cmentarza parafii św. Jana Apostoła i Ewangelisty, WUOZ; Paweł B. Gąsiorowski, Zbigniew Zyglewski, *Cmentarze fordońskie*, [w:] *Dzieje Fordonu i okolic*, red. Z. Biegański, Bydgoszcz 1997, s. 213-214, il., 215-216, il.; Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 100-101.

³⁸³ Rysunek *Projekt rzeźby nagrobnej z figurą kobiety*, 1950, ołówek, kalka, wym. 25,7 x 9,5 cm, na odwrociu w dolnej partii napis autorski oł.: Kazimierz Lipiński / Projekt rzeźby nagrobnej / kamień / realizacja 1950, nr inw. MOB/R/27/7. Barbara Chojnacka, *Kazimierz Lipiński... (cz. I)*, op. cit., s. 480.

³⁸⁴ *Fotografie nagrobków i figur nagrobnych*, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz. Nagrobki nie wymieniane w literaturze, zidentyfikowane w oparciu o fotografie rodzinne z opisami, zob. Barbara Chojnacka, *Kazimierz Lipiński... (cz. II)*, op. cit., s. 429-431.

³⁸⁵ W odniesieniu do tej realizacji można przypuszczać, że płaskorzeźba jest o wiele wcześniejsza od samego nagrobka.

³⁸⁶ *Poświęcenie kościoła Klarysek*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 273 (6 XII), s. 2. W ambonie twórca miał wykorzystać wcześniejsze, XVIII-wieczne detale rzeźbiarskie.

³⁸⁷ Płaskorzeźby są sygnowane: R. Skręt 1923 r.

³⁸⁸ Leon Szpadrowski (1870-1950), od 1907 r. przebywał w Paryżu. Wystawiał pejzaże w salonie Niezależnych (1907). Był współzałożycielem, z pisarzem Wacławem Gąsiorowskim i malarzem Janem Chełmińskim Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego w Paryżu. Wykonywał kopie obrazów dawnych mistrzów, m.in. w 1932 r. kopiując *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny ze św. Sebastianem* wg

Antonio Correggio w muzeum w Luwrze. Obraz przed umieszczeniem w ołtarzu był prezentowany na wystawie w Muzeum Miejskim, w styczniu 1927 r. Tematyka zainspirowała księdza Tadeusza Zielińskiego, który napisał artykuł *Wniebowzięcie Najśw. Panny w sztuce* („Dziennik Bydgoski” 1927, nr 185, 14 VIII), s. 9), ilustrowany rysunkiem obrazu z podpisem: „Obraz w kościele Klarysek wg Pussina wykonany przez Szpondrowskiego”.

³⁸⁹ Ołtarz główny Skręta widoczny jest na widokówce – *Bydgoszcz, wnętrze kościoła Klarysek* (MOB/H/F-221) oraz na fotografii z kwietnia 1955 r. ukazującej demontaż ołtarza przed przeniesieniem do kościoła Narodzenia NMP w Sypniewie (pow. złotowski), skąd przywieziono pierwotny, późnorenesansowy ołtarz znajdujący się obecnie w kościele Klarysek, zob. fotografia *Ołtarz główny Romana Skręta* (MOB/H/F-112). Ołtarz Skręta do dziś znajduje się w Sypniewie.

³⁹⁰ Miejsce przechowywania ołtarzy bocznych nie jest znane.

³⁹¹ wk., *Kościół Klarysek*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 96 (27 IV), s. 10.

³⁹² *Poświęcenie obrazu św. Stanisława Kostki w kościele Klarysek*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 264 (16 XI), s. 9.

³⁹³ Stanisław Sokołowski, *Fara bydgoska*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 265 (15 XI), s. 7.

³⁹⁴ *Kompletne odrestaurowanie Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 62 (17 III), s. 7.

³⁹⁵ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: KZSP), T. XI, z. 20, 1980, s. 31, 60. Dwa antependia sygnowane, w ołtarzu głównym z datą: Roman Skręt 1928 r. Wymiary płaskorzeźb: ok. 60 x 150 cm. Niepotwierdzona pozostaje informacja, że płaskorzeźby pochodzą z kościoła Klarysek w Bydgoszczy.

³⁹⁶ Można przypuszczać, że dwie z tych rzeźb są pracami, które Skręt w 1930 r. zgłosił na *Wystawę Związku Plastyków Pomorskich – Matka Boska z Dzieciątkiem i Mickiewicz* (oraz rzeźbiona rama).

³⁹⁷ *Dar dla kościoła Księża Misjonarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 26 (2 II), s. 12, il.

³⁹⁸ Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.

³⁹⁹ Kazimierz Borucki, *Pomniki w Bydgoszczy...*, op. cit., s. 50, poz. 17. Kapliczka, ufundowana przez księdza prałata Tadeusza Malczewskiego w 1927 r., została zniszczona na początku okupacji. Nie jest znana fotografia tej rzeźby.

⁴⁰⁰ *Kaplica Matki Boskiej Częstochowskiej w kościele św. Trójcy*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 75 (1 IV), s. 5. Ołtarz został poświęcony w marcu 1923 r. Wzmianki o ołtarzu także w: *Kronika parafii Świętej Trójcy w Bydgoszczy*, op. cit., s. 2-3, 70, 71.

⁴⁰¹ Na fotografii rzeźby ze zbiorów rodzinnych znalazła się informacja o autorstwie Lipińskiego.

⁴⁰² *Państwowa Szkoła Przemysłowa*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 105 (6 V), s. 3.

⁴⁰³ *Ołtarz boczny pw. św. Antoniego*, 1924, drewno, polichromia, złocenie, kościół pw. NSPJ w Bydgoszczy.

⁴⁰⁴ Drewno, płaskorzeźba, rzeźba, złocenie, wym. 225 x 143 x 97 cm, nie sygn. Wymienione w opracowaniach: Piotr Winter, *Karta ewidencyjna zabytków ruchomych*, 1991, WUOZ; Ks. Roman Buliński, *Tobie Panie zaufalem. Historia i teraźniejszość kościoła i parafii p.w. św. Mikołaja w Bydgoszczy-Fordonie*, Bydgoszcz 1996, s. 21 (il.), s. 158, poz. 14; Informacja Rajmunda Kuczmy (2001). Datowanie na podstawie informacji w pracy Aleksandry Biernacik, *Dzieje parafii fordońskiej*, rkps, s. 7, 56; Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 94.

⁴⁰⁵ *Wielka manifestacja religijna z okazji poświęcenia Krzyża Jubileuszowego*, „Tygodnik Kościelny Parafii Św. Trójcy” 1934, R. V, nr 47 (25 XI), s. 1. Krzyż został ufundowany przez Bractwo Żywego Różańca Matek, poświęcony w niedzielę 18 XI 1934 r. Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 99-100.

⁴⁰⁶ Drewno, płaskorzeźba, polichromia, złocenie, 460 x 360 x 140 cm. Ołtarze umieszczone zostały w nawach bocznych świątyni, ołtarz w nawie północnej jest sygnowany na prawej krawędzi: RZEŻB/B. Kłobucki – STOLARKA W. Kłobucki – ROK 1935. Na podstawie dokumentacji, zachowanej fragmentarycznie w teczce dotyczącej budowy kościoła na Szwederowie, m.in. korespondencji ks. proboszcza Jana Konopczyńskiego oraz kosztorysów, wynika, że w latach 1931-1934 Marian Andrzejewski, inżynier dyplomowany z Poznania, wykonał projekty „wewnętrznego urządzenia kościoła”, na które złożyły się obramienia do obrazów w ołtarzu głównym, mensa ołtarza głównego, tabernakulum, stopnie przed ołtarz główny, balustrady, cztery konfesjonały, dwa ołtarze boczne i ambona. Zob. Archiwum parafii MBNP w Bydgoszczy, Budowa kościoła Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Szwederowo, 1926-1929, ul. Ugory 8/9. Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 102.

⁴⁰⁷ *Figura Ukrzyżowanego Chrystusa*, wys. 210 cm, sygn. na podstawie z boku p.d.: B. Kłobucki 1937 r.; *Figura Matki Boskiej*, wys. 195 cm, nie sygn.; *Figura św. Jana Ewangelisty*, wys. 205 cm, sygn. na podstawie z przodu p.d.: Br. Kłobucki 1937 r. Według informacji Henryka Kłobuckiego pierwotnie figury miały stanowić integralną część retabulum ołtarza, znajdującego się w bydgoskim kościele pw.

Najświętszego Serca Pana Jezusa; wiadomość ta nie znalazła jednak potwierdzenia w źródłach. Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 104-105.

⁴⁰⁸ Powstanie ołtarzy wiąże się z okresem działalności ks. proboszcza Leona Gawina-Gostomskiego, zob. Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 106-107.

⁴⁰⁹ Pierwotnie ołtarze znajdowały się w prezbiterium przy ukośnych ścianach, podobnie jak obecnie. W latach 50. XX w. ołtarze wraz z mensami zostały przesunięte do nawy, co prawdopodobnie związane to było z odnowieniem prezbiterium w 1958 r. Wówczas ołtarze zostały poddane pierwszej renowacji.

⁴¹⁰ Remont kościoła i przebudowa prezbiterium była wynikiem pożaru wieży kościelnej w 1980 r. Inicjatorem przedsięwzięcia był ks. proboszcz Stanisław Grunt.

⁴¹¹ Informację o przedstawieniach na predellach przekazała Krystyna Żydowicz, Bydgoszcz (2002).

⁴¹² Nastawy ołtarzowe o wym. ok. 300 x 240 cm. Piotr Winter, Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, Bydgoszcz 1991, WUOZ; Henryk Wilk, *Parafia pod wezwaniem świętego Mikołaja w Bydgoszczy, Matka parafii fordońskich* [w:] Ks. Roman Buliński, *Tobie Panie zaufalem...*, op. cit., s. 14, 25 (il.), 124 (il.), s. 158, poz. 13, 16; Krystyna M. Żydowicz, *Świątynie Fordonu*, [w:] *Dzieje Fordonu i okolic*, red. Zbigniew Biegański, Bydgoszcz 1997, s. 234.

⁴¹³ Obecna polichromia figury Chrystusa znacznie odbiega od założenia artysty; pierwotnie cała rzeźba utrzymana była w gamie brązów, z ciemną czerwienią płaszczą.

⁴¹⁴ Figura *Świętej Teresy*, wys. 183 cm, sygn. na podstawie po lewej: B. Kłobucki 1937 r. Piotr Winter, Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, Bydgoszcz 1991, WUOZ. Drewniana rzeźba, ponadnaturalnej wysokości pokryta została polichromią, utrzymaną w gamie monochromatycznej – brązu i ugru, z wyjątkiem czarnego welonu i złożonych róż, a następnie woskowana i polerowana. Analogiczne rozwiązania techniczne artysta zastosował w ambonie i ołtarzach bocznych.

⁴¹⁵ Informacja Krystyny Żydowicz z Fordonu (2002). Rzeźba zaginęła, nie zachowała się jej fotografia. Ta niewielka figura, o wysokości około 60 cm, była polichromowana w kolorze jasnego ugru i woskowana.

⁴¹⁶ Wymiary ambony: 330 (wys.), 158 (śr. czaszy). Piotr Winter, Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, Bydgoszcz 1991, WUOZ; Henryk Wilk, *Parafia pod wezwaniem świętego Mikołaja...*, op. cit., s. 19 (il.), s. 158, poz. 10; Krystyna M. Żydowicz, *Świątynie Fordonu...*, op. cit., s. 234. Ambona fundowana przez Irenę i Stefana Niewiteckich z Bydgoszczy. W kwaterze czaszy położonej najbliżej schodów wgłębny napis fundacyjny: FUNDATOR / STEPHANUS / IRENA / NIEWITECCY, poniżej sygnatura: WYKONAŁ / B. Kłobucki. / 939 r. Barbara Chojnacka, *Bronisław Kłobucki...*, op. cit., s. 108-109.

⁴¹⁷ Wym. 272 x 168 x 93,5. Ufundowany został przez ks. infułata Józefa Szydzika. Wymieniony w opracowaniach: Piotr Winter, Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, Bydgoszcz 1991, WUOZ; Henryk Wilk, *Parafia pod wezwaniem świętego Mikołaja...*, op. cit., s. 158, poz. 1.

⁴¹⁸ *Gniezno, Figura Najświętszego Serca Pana Jezusa*, Piotr Triebler, Teodor Gajewski, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 250 (28 X), s. 5, il. Figura została ofiarowana przez ks. biskupa Antoniego Laubitza z okazji poświęcenia seminarium, oddanego pod opiekę Najświętszego Serca Jezusowego. Poświęcenia dokonał ks. kardynał Prymas August Hlond, równocześnie nastąpiło poświęcenie samej rzeźby (przed 29 X 1930 r.).

⁴¹⁹ Fotografia *Modelu figury w gipsie*, fotografia *Figury w drewnie*, MOB, Dokumentacja biograficzna, zob. Barbara Chojnacka, *Najświętszemu Sercu...*, op. cit., s. 236.

⁴²⁰ *Projekt ławki dla ministrantów, z Teki projektów rzeźb, płaskorzeźb, mebli i ornamentów*, ok. 1933, czerwona kredka, kalka, wym. 22,0 x 38,3 cm, sygn. oł. l.d.: Teodor Gajewski, pieczętka: P. TRIEBLER i T. GAJEWSKI / Artyści-rzeźbiarze / Bydgoszcz, Król. Jadwigi 18, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/7.

⁴²¹ Piotr Strachanowski, *Jesienią 1939 r. Niemcy niszczyli w Inowrocławiu nasze symbole narodowe i religijne: znaki państwowe, pomniki i święte figury*, „Gazeta Pomorska” 2014, (25 IX), pomorska.pl/jesienia-1939-r-niemcy-niszczyl-w-inowroclawiu-nasze-symbole-narodowe-i-religijne-znaki-panstwowe-pomniki-i-swiete-figury/ar/6444040 (dostęp: 15 I 2020).

⁴²² Ks. Zbigniew Sroka, *Z dziejów parafii i kościoła św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy (1924-1975)*, [w:] *Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce*, 53, red. Alfons Schletz, Kraków 1980, s. 26

⁴²³ Stalle w prezbiterium kościoła NSPJ w Bydgoszczy, przed 1939, drewno, polichromia, złączenie, wym. ok. 200 x 250 x 100 cm.

⁴²⁴ Projekt stalli barokowej dla kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy, z *Teki projektów rzeźb, płaskorzeźb, mebli i ornamentów*, przed 1939, ołówek, kredka brązowa i żółta, kalka, wym. 31,8 x 42,0 cm, sygn. p.d. oł.: T Gajewski, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/3. W dolnej partii napisy aut. l.d. oł.: PROJEKT STALLI BAROKOWEJ / DLA KOŚC. N. ŚW. SERCA P. JEZUSA, pośrodku: SKALA 1:10, p.d.: PROJ. T. GAJEWSKI / ART. RZEŻBIARZ BYDGOSZCZ.

⁴²⁵ *Projekt szafy do zakrystii, z Teki projektów rzeźb, płaskorzeźb, mebli i ornamentów*, przed 1939, ołówek, kredka brązowa i niebieska, akwarela szara (lawowanie), karton kremowy, wym. 40,2 x 50,1 cm, sygn. p.d.

oł.: PROJ. T. GAJEWSKI ART. RZEŻB. BYDGOSZCZ, l.d.: SKALA 1:10, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/1; *Projekt fotela, z Teki projektów rzeźb, płaskorzeźb, mebli i ornamentów*, przed 1939, ołówek, kredka czerwona i brązowa, karton kremowy, wym. 20,5 x 36,4 cm, sygn. p.d. oł.: Teodor Gajewski, l.d.: 108, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/8.

⁴²⁶ Fotografie *Szafy bibliotecznej, ramy do lustra i podstawy lampy*, wł. prywatna.

⁴²⁷ *Projekt ołtarzyka wiszącego do zakrytych kościoła św. Trójcy w Bydgoszczy, z Teki projektów rzeźb, płaskorzeźb, mebli i ornamentów*, 1939, ołówek, kredka (czerwona, brązowa, zielona), akwarela brązowa, kalka wym. 28,2 x 28,2 cm, sygn. p.d. oł.: T. Gajewski 39, p.d. napis aut. oł.: PROJEKT OŁTARZYKA WISZĄCEGO / DO ZAKRYTYCH KOŚC. ŚW. TRÓJCY / SKALA 1:10 / PR. T. GAJEWSKI ART. RZEŻB., MOB, nr inw. MOB/GW/1273/19. Nie udało się ustalić, czy obiekt został zrealizowany.

⁴²⁸ *Figura Chrystusa Ukrzyżowanego, z Teki projektów rzeźb, płaskorzeźb, mebli i ornamentów*, 1939 (?), ołówek, kalka, wym. 28,8 x 22,2 cm, sygn. p.d. oł.: Teodor Gajewski, MOB, nr inw. MOB/GW/1273/14.

⁴²⁹ Ołtarz boczny pw. św. Antoniego, 1948, drewno, polichromia, złocenie, kościół pw. MBNP w Bydgoszczy.

⁴³⁰ Płaskorzeźba *Matka Boska Nieustającej Pomocy*, ok. 1929, drewno, polichromia, złocenie, wys. ok. 180 cm, kościół pw. MBNP w Bydgoszczy. Brak sygnatur i materiałów archiwalnych nie pozwala na pewne potwierdzenie atrybucji.

⁴³¹ *Figura Świętej Teresy*, 1930, drewno, polichromia (wtórna), wys. 180, sygn. na postumencie l.: ZKowalewski/1930, kościół pw. Świętej Trójcy, Bydgoszcz.

⁴³² Rzeźba (wys. 41 cm) wystawiona na aukcji Agra-Art 18 X 2015 r., zob. <https://sztuka.agraart.pl/autor/licytacje/3169/zygmunt-kowalewski> (dostęp: 11 VII 2020). Rzeźba należy do zespołu niewielkich figur w brązie (*Bokser, Kolarz, Motocyklista, Lotnik, Legionista* i *Antek Legionista z harmonią*), które stanowiły nagrody na zawodach sportowych w Dniu Legionistów.

⁴³³ Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.

⁴³⁴ Rzeźba *Głowa Chrystusa*, 1933, gips polichromowany, wys. ok. 50 cm, nie sygn., wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.

⁴³⁵ Zagadnienie wyposażenia wnętrza kościelnych w twórczości Lipińskiego po 1945 r. zob. Barbara Chojnacka, *Kazimierz Lipiński...* (cz. I), op. cit.; *Kazimierz Lipiński...* (cz. II), op. cit.

⁴³⁶ *Figura św. Józefa*, 1947-1950, drewno, wys. ok. 160 cm, sygn. p.d.: LIPINSKI.

⁴³⁷ Prace stolarskie wykonał Günter, rzeźbiarskie – Lipiński.

⁴³⁸ Zachowana fotografia ołtarza głównego, wykonana krótko po jego wystawieniu, pozwala na odtworzenie zmian dokonanych w 2. poł. XX w., kiedy usunięto zgeometryzowane elementy ornamentalne, stanowiące rodzaj uszaków, fot. wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.

⁴³⁹ Każda tablica z płaskorzeźbą, wym. ok. 70 x 50 cm, sygnowana odrębnie (drewno, snycerka, polichromia),

⁴⁴⁰ Chrzcielnica z płaskorzeźbą *Chrzest Chrystusa*, 1954, drewno, snycerka, polichromia, wym. ok. 200 x 160 cm, sygn. na płycinie p.d.: K. Lipiński/1954. Rzeźba *Immaculata*, 1961, drewno, snycerka, polichromia, wys. ok. 200 cm. Pierwotna struktura ołtarza widoczna na zachowanej fotografii, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.

⁴⁴¹ *Księga pamiątkowa*, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz; Fotografie ołtarza głównego i bocznych, 1954, wł. parafia pw. Narodzenia NMP w Lnianie. Realizacje przedstawione w: Barbara Chojnacka, *Kazimierz Lipiński...*, (cz. II), op. cit., s. 423-427.

⁴⁴² Obecnie figura *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (wys. ok. 200 cm) umieszczona jest na tylnej elewacji kościoła, a dwie pozostałe na dziedzińcu przed kościołem (wys. 155 cm).

⁴⁴³ Z zapisu archiwalnego wynika, że Lipiński wykonał dla kościoła także inne prace „w drzewie”, zob. *Księga pamiątkowa*, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz. Rysunek projektowy do *Figury Świętego Antoniego z Dzieciątkiem w kościele w Górze koło Żnina*, ołówek, kredka zielona, kalka, sygn. na odwrociu, wym. 25 x 14,6 cm, MOB, nr inw. MOB/R/27/4. Fotografia rzeźby w pracowni artysty, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz.

⁴⁴⁴ Figura w ołtarzu głównym kościoła pw. św. Antoniego z Padwy w Bydgoszczy (Czyżkówko) oraz figura w ołtarzu bocznym prawym w kościele pw. Miłosierdzia Bożego w Bydgoszczy (Wilczak). Schemat ten widoczny jest także w rysunku projektowym rzeźby świętego dla kościoła w Górze koło Żnina.

⁴⁴⁵ Informacja Jana Kuberskiego z Bydgoszczy (2002).

⁴⁴⁶ Barbara Chojnacka, Karty ewidencyjne zabytków w kościele pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Bydgoszczy, 2005-2006, WUOZ. Nie można wykluczyć, że niektóre z tych prac wykonywał syn Sylwestra Kryski – Jerzy, który rozpoczął działalność jako rzeźbiarz – snycerz przed 1939 r.

⁴⁴⁷ Aleksander Mikulski, ur. w Volmarstein (Niemcy) (1910-?), w Bydgoszczy: 1928-lata 60. XX w. Rzeźbiarz, snycerz. W 1928 r. przeprowadził się z Torunia do Bydgoszczy. Wymieniony w *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937): rzeźbiarz, Kujawska 49/2. Klemens Mrowiński, ur. w Bydgoszczy (1909-?), bydgoszczanin. Rzeźbiarz, snycerz. Wymieniony m.in. w *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937): rzeźbiarz, Śląska 16/6. Noty biograficzne, zob. *Aneks I*.

⁴⁴⁸ Archiwum Kodeń, *Codex Historicus Kodeń 1927*, tom I, spisany przez ks. Franciszka Bronisława Kowalskiego Omi w 1940 i 1950 roku, rkps (dalej: *Codex Historicus Kodeń I*), s. 108: List Mariana Kiersnowskiego z Bydgoszczy do Klasztoru Ojców Oblatów w Kodniu, z dn. 13 VIII 1928 r.

⁴⁴⁹ *Projekt chrzcielnicy*, skala 1:10, 1929, ołówek, akwarela barwna, karton jasnokremowy, wym. 62,0 x 29,5 cm, sygn. p.g.: PROJEKT CHRZCIELNICY / SKALA 1:10 / St. Kiersnowski, Archiwum Kodeń.

⁴⁵⁰ *Projekt ambony*, 1929, ołówek, akwarela barwna, karton jasnokremowy, wym. 67,0 x 29,5 cm, sygn. l.g. oł.: PROJEKT AMBONY / St Kiersnowski 29 r., Archiwum Kodeń.

⁴⁵¹ *Chrzcielnica neogotycka*, 1930, tusz, biały gwasz, karton zielonkawy, wym. 32,1 x 19,9 cm, sygn. p.d. tusz.: proj. St. Kiersnowski / 930., wzdłuż p. kraw. napis: ze zbiorów Tad. Kiersnowskiego / Stefan Kiersnowski 1930 / projekt do wykonania w drzewie, MMW, MSM; *Chrzcielnica neobarokowa*, 1930, tusz, akwarela barwna, gwasz, karton jasnobrązowy, wym. 25,7 x 15,9 cm, sygn. p.d. tusz.: proj. St. Kiersnowski 930., wzdłuż p. kraw. napis: ze zbiorów Tad. Kiersnowskiego / Stefan Kiersnowski 1930 / projekt do wykonania w drzewie, MMW, MSM; *Chrzcielnica gotycka*, skala 1:5, 1930, tusz, karton jasnokremowy, wym. 39,5 x 32,3 cm, sygn. p.d.: proj. St. Kiersnowski/930. Napis aut. l.g.: CHRZCIELNICA/GOTYCKA SK. 1:5, Archiwum Kodeń; *Chrzcielnica barokowa*, skala 1:5, 1930, tusz, piórko, karton jasnokremowy, wym. 47,8 x 32,3 cm, sygn. p.d. tusz.: proj. St. Kiersnowski/930., Archiwum Kodeń. Prace ze zbiorów MMW wymienione w katalogu, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 46, poz. 211, 212.

⁴⁵² *Projekt ambony*, 1930, tusz, gwasz biały, żółta akwarela, karton zielonkawy, wym. 25,7 x 16,2 cm, sygn. p.d. tusz.: St. Kiersnowski/930., wzdłuż p. kraw. napis: ze zbiorów Tad. Kiersnowskiego / Stefan Kiersnowski 1930 / projekt do wykonania w drzewie, MMW, MSM, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 46, poz. 213.

⁴⁵³ Informacja o realizacji ambony, zob. Ali., *W pracowni znanych...*, op. cit., „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 250 (29 X), s. 15. Fotografia *Modelu figury Boga Ojca w gipsie*, MOB, Dokumentacja biograficzna. Ambona została ustawiona we wnętrzu we wrześniu 1931 r.

⁴⁵⁴ *Album Stefana Kiersnowskiego...*, op. cit. Prawdopodobnie ten sam krucyfiks został udokumentowany na fotografii ze zbiorów MSM we Wrocławiu. Umieszczona obok krucyfiks tablica informuje, że odlew rzeźby Stefana Kiersnowskiego w brązie wykonał Jerzy Wankiewicz.

⁴⁵⁵ *Stacja Drogi Krzyżowej*, ołówek, akwarela barwna, karton kremowy, wym. 33 x 26 cm, sygn. p.g. oł.: PROJEKT RAM DO STACJI / St. Kiersnowski; *Grupa Ukrzyżowania*, 1929-1930, gwasz barwny, karton brązowy, wym. 34 x 25 cm, sygn. p.d.: St Kiers.; *Projekt ołtarza Ukrzyżowania z aniołami*, 1929-1930, tempera błękitna, kalka, wym. 37,5 x 30 cm, nie sygn.; wszystkie prace – Archiwum Kodeń.

⁴⁵⁶ <https://www.facebook.com/MuzeumRegionalneImHieronimaLawniczakaWKrotoszynie/posts/804030036413547:0> (dostęp: 15 V 2020).

⁴⁵⁷ Dr M. Win. [Winiarski], *Arcyzajmująca wystawa uczniowska...*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 146 (26 VI), s. 2.

⁴⁵⁸ *Z okazji wystawy rysunków i robót ręcznych*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 82 (10 IV), s. 7.

⁴⁵⁹ Twórcy ci nie występują w literaturze, a ich nazwiska rzadko pojawiają się w materiałach archiwalnych, dlatego wobec wspomnianych braków w materiałach źródłowych do działalności PSPA i PSP trudno opracować ich biogramy.

⁴⁶⁰ Stanisław Teodor Wachowicz (?-1972), w Bydgoszczy: ?-1972. Nazwisko rzeźbiarza występuje w *Księgach Adresowych* z lat 1923-1936/1937, z podaniem profesji, np. rzeźbiarz, mistrz rzeźbiarski, starszy mistrz rzeźbiarski, wymieniany w dziale „Rzeźbiarze artyści” (1933). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁴⁶¹ *Z wystawy prac terminatorskich II*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 182 (7 VIII), s. 4.

⁴⁶² *Nowi mistrzowie rzemieślnicy* (w zawodzie rzeźbiarskim), „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 172 (29 VII), s. 12.

⁴⁶³ *Sztuka dla życia, nie sztuka dla sztuki. Z bydgoskiego cechu rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 13 (18 I), s. 10.

⁴⁶⁴ *Ogłoszenie o sprzedaży męskiego pokoju*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 245 (22 X), s. 11; *Ogłoszenie o sprzedaży wyrobów*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 286 (11 XII), s. 11; 1930, nr 289 (14 XII), s. 23.

⁴⁶⁵ Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.

- ⁴⁶⁶ Stanisław Duda, ur. w Woli Przemyskiej, pow. Brzesko (1890-?), w Bydgoszczy: 1920-lata 40. XX w. Rzeźbiarz. Wymieniany w *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937): rzeźbiarz, Średnia 47/1. *Nowi mistrzowie rzemieślnicy* (w zawodzie rzeźbiarskim), „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 172 (29 VII), s. 12. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁶⁷ Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy...*, op. cit.
- ⁴⁶⁸ Aleksy Gajewski, ur. w Berlinie (1904-?), w Bydgoszczy: 1926-1934; 1935-? Nazwisko Gajewskiego pojawia się w *Księgach Adresowych* w latach 1926-1936/1937, z podaniem zawodu: rzeźbiarz i adresem: ul. Ułańska 31 (Ułańska 14/3). Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁶⁹ *Towarzystwo Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 24 (29 I), s. 7; *Adepci sztuki rzeźbiarskiej organizują się*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 255 (5 XI), s. 19; *Młodzi rzeźbiarze organizują się*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 46 (26 II), s. 10.
- ⁴⁷⁰ Piotr Janicki, ur. w Mroczu (1908-1935), w Bydgoszczy: 1929-1935. Nazwisko rzeźbiarza wymienione w *Księdze Adresowej* (1933): rzeźbiarz, Chołoniewskiego 30/4. *Adepci sztuki rzeźbiarskiej organizują się*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 255 (5 XI), s. 19; *Walne zebranie „Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich” w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 25 (30 I), s. 8. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁷¹ (hak) [H. Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ⁴⁷² *Zgon utalentowanego rzeźbiarza bydgoskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 110 (12 V), s. 6.
- ⁴⁷³ Bernhard Kretschmer (?-?), w Bydgoszczy: lata 20.-30. XX w. Rzeźbiarz, rzeźbiarz-kamieniarz. Wymieniany w *Księgach Adresowych* (1925, 1926, 1928) w dziale „Rzeźbiarze”: rzeźbiarz, Bydgoszcz, Terasy 8. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*. *Z wystawy prac terminatorskich II*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 182 (7 VIII), s. 4.
- ⁴⁷⁴ Wymieniany w *Księgach Adresowych* na 1925, 1926, 1928 i 1929 rok.
- ⁴⁷⁵ Edwin Kortas (?-?), w Bydgoszczy: lata 20. XX w. W *Księdze Adresowej* (1923, 1926) podano: rzeźbiarz, Sienkiewicza 52. Kortas (bez podania imienia) występuje na fotografii zbiorowej profesorów i uczniów PSPA, 1923. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁷⁶ Brunon Dembek, ur. w Bydgoszczy (1890-?), bydgoszczanin. Rzeźbiarz, architekt. Czesław Kaczmarek, ur. w Kcyni (1907-1982), w Bydgoszczy: lata 20. XX w.-1982. Rzeźbiarz. Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1933): rzeźbiarz, Nowy Rynek 6/11. Był uczniem Szkoły Przemysłowej Doksztalczącej w Bydgoszczy, gdzie uczył się pod kierunkiem Romana Skręta (1926). Noty biograficzne, zob. *Aneks I*. *Walne zebranie „Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich” w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 25 (30 I), s. 8.
- ⁴⁷⁷ *Tulaczka artystów bydgoskich. Wystawa dzieł sztuki poza oknami magazynów kupieckich* (F. Sieński, Semrau), „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 299 (25 XII), s. 7. Bronisław Semrau (?-?), w Bydgoszczy: lata 20. XX w. Rzeźbiarz wymieniony został w *Księdze Adresowej* (1925), jego pracownia mieściła się przy ul. Zduny 6.
- ⁴⁷⁸ Michał Swół (1870-1928), w Bydgoszczy: lata 20. XX w. Wymieniany w *Księgach Adresowych* (1923-1928): rzeźbiarz, Podolska 20 i Dworcowa 11-12. *Reklama działalności*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 20 (26 I), s. 6. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁷⁹ Maksymilian Mączyński, ur. w Poznaniu (1892-?), w Bydgoszczy: 1924-1936. Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1933): mistrz rzeźbiarski, Grunwaldzka 81/2. *Ogłoszenie o warsztacie rzeźbiarskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 178 (4 VIII), s. 24. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁸⁰ Józef Grajner (?-?), w Bydgoszczy: lata 30. XX w. *Pokaz prac rzeźbiarskich chlubą bydgoskiego rzemiosła*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 150 (1 VII), s. 10. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁸¹ *Ofiarność naszego rzemiosła. Kościół w Brzozie*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 116 (21 V), s. 11, il.
- ⁴⁸² Stefan Szalla ur. w Berlinie (Blu-Lichtenberg) (1907-1963), w Bydgoszczy: 1918-1963. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁸³ Ankieta personalna z 1951 r. (ZPAP?), wł. Stefan Szalla, Bydgoszcz. Georg Rohrbeck, rzeźbiarz pracujący w drewnie, wymieniony w *Księdze Adresowej na 1912 rok* (Rinkauer Strasse 10).
- ⁴⁸⁴ Rych. Dorr wymieniony w *Księdze Adresowej na 1933 rok* w dziale „Rzeźbiarze artyści” z adresem: Na Wzgórzu 10.
- ⁴⁸⁵ *Towarzystwo Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 24 (29 I), s. 7.
- ⁴⁸⁶ Gustaw Wodsack (1874-1928), w Bydgoszczy: lata 20. XX w. Rzeźbiarz, mistrz kamieniarsko-rzeźbiarski. Właściciel firmy założonej w 1894 r. (lub 1897) w Bydgoszczy. Nazwisko Wodsacka występuje w *Księgach Adresowych* na lata 1922-1928, a po jego śmierci funkcjonuje w nazwie zakładu. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*. *Egzaminy majsterskie*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 61 (16 III).
- ⁴⁸⁷ *Poświęcenie cmentarza i figury*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 171 (27 VII), s. 8; *Poświęcenie nowego cmentarza*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 176 (2 VIII), s. 9.

-
- ⁴⁸⁸ Teofil Strehlau (?-?), w Bydgoszczy: lata 20.-30. XX w. Rzeźbiarz, kamieniarz, właściciel zakładu kamieniarsko-rzeźbiarskiego, założonego w 1902 r. (lub 1905). Wymieniany w *Księgach Adresowych* w latach 1922-1936/1937. Reklama „*Pomniki – nagrobki w różnych stylach i gatunkach (...)*”, „*Dziennik Bydgoski*” 1930, nr 72 (27 III), s. 14. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁸⁹ Roman Strehlau (?-?); w Bydgoszczy: lata 30. XX w. Rzeźbiarz, kamieniarz, właściciel zakładu kamieniarsko-rzeźbiarskiego, założonego w 1902 r. (lub 1905). Wymieniany w *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937). *Reklama działalności*, „*Dziennik Bydgoski*” 1935, nr 116 (19 V), s. 24. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁹⁰ Juliusz Vali Grysila (?-?), w Bydgoszczy: lata 20.-30. XX w. Rzeźbiarz, kamieniarz, odnotowany w *Księgach Adresowych* w latach 1923-1929. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁹¹ Franciszek Raczkowski, ur. w Bydgoszczy (1889-?), w Bydgoszczy: 1914-lata 30. XX w. Rzeźbiarz wymieniany w *Księgach Adresowych* na lata 1925-1936/1937. *Reklama działalności Franciszek Raczkowski, Nagrobki, kamieniarstwo – rzeźbiarstwo*, „*Dziennik Bydgoski*” 1927, nr 92 (22 IV), s. 12. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁹² *Sztuka dla życia, nie sztuka dla sztuki. Z bydgoskiego cechu rzeźbiarzy*, „*Dziennik Bydgoski*” 1934, nr 13 (18 I), s. 10.
- ⁴⁹³ Jan Wollmann (1908-?), w Bydgoszczy: lata 20.-30. XX w. Wymieniany w *Księgach Adresowych*, m.in. na 1933 rok, gdzie podano profesję i adres: rzeźbiarz kamieniarz, Długosza 3/6. *Adepci sztuki rzeźbiarskiej organizują się*, „*Dziennik Bydgoski*” 1933, nr 255 (5 XI), s. 19. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁹⁴ *Reklama działalności Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski Jan Wollmann*, „*Dziennik Bydgoski*” 1937, nr 89 (18 IV), s. 20; *Reklama działalności Jana Wollmanna*, „*Dziennik Bydgoski*” 1938, nr 111 (15 V), s. 20.
- ⁴⁹⁵ Jan Szymczak (?-?), w Bydgoszczy: lata 20.-30. XX w. Rzeźbiarz wymieniany jest w bydgoskich *Księgach Adresowych* w latach 1928-1936/1937, m.in. w 1928 r. podano profesję: artysta rzeźbiarz, w kolejnych: rzeźbiarz. Kilkukrotnie zmieniał adres zamieszkania, prawdopodobnie od 1936 r. posiadał pracownię przy ul. Konopnickiej 14. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ⁴⁹⁶ APB, Akta miasta Bydgoszczy z lat 1920-1939, Projekt zbudowania posągu św. Barbary na wysepce przy moście Gdańskim, sygn. 4331, Pismo Jana Szymczaka do Komitetu budowy pomnika św. Barbary na ręce pana radcy Zajdera w Bydgoszczy, z dn. 2 VIII 1935 r.
- ⁴⁹⁷ APB, Akta miasta Bydgoszczy z lat 1920-1939, Projekt zbudowania posągu św. Barbary na wysepce przy moście Gdańskim, sygn. 4331, Pismo W. Bukolta, Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski do radnego inż. Tychoniewicza, z dn. 23 V 1935 r. W ofercie określił, że są młodzi, zależy im na pracy i dalszej egzystencji, a nie są jeszcze „tak mocno znani”.
- ⁴⁹⁸ Władysław Bukolt, ur. w Bydgoszczy (1914-?), rzeźbiarz i kamieniarz działający w Bydgoszczy w latach 30. XX w. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

III. GRAFIKA I RYSUNEK

1. Grafik z Paryża w Bydgoszczy

W dziedzinie malarstwa i rzeźby twórczość artystów – pedagogów, a następnie absolwentów Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego i Państwowej Szkoły Przemysłowej niewątpliwie wpłynęła na rozwój tych dyscyplin sztuki w Bydgoszczy. Czy tak samo było w odniesieniu do grafiki artystycznej? Powstanie w 1920 roku szkoły artystycznej wiązało się z zakładaniem kolejnych wydziałów i pozyskiwaniem specjalistycznej kadry. W sprowadzeniu Karola Mondrała (il. 1) – twórcy Wydziału Grafiki – z Paryża do Bydgoszczy pośredniczył Konstanty Brandel, znakomity polski grafik tworzący nad Sekwaną. Mondral – grafik i malarz, dotychczas działający indywidualnie nie posiadał wykształcenia pedagogicznego i doświadczenia w nauczaniu. Dla twórcy podjęcie pracy w bydgoskiej szkole artystycznej, a następnie jej kontynuacja w szkole przemysłowej, było niewątpliwie wielkim wyzwaniem, tym bardziej, że rozbudowujący się program wymagał fachowej wiedzy nie tylko w zakresie grafiki artystycznej, ale także z dyscyplin pokrewnych¹.

Z jakimi umiejętnościami przyjechał więc Mondral do Bydgoszczy? Tajniki sztuki graficznej zgłębiał samodzielnie w Paryżu, poznając sztychy dawnych mistrzów w Cabinet des Estampes de la Bibliothèque d'Art et d'Archeologie. W pracowni – mieszkaniu na Montparnasse (La Ruche) uczył się z podręczników graficznych Roreta, Karla Roberta (*Traite de la Gravure a l'Eau-Forte*, Paris 1891) i Maxime'a Lalanne'a (*Traite de la Gravure a l'Eau-Forte*, Paris 1866), poświęconych technice akwaforty. Z perspektywy ocenił: „Tam samodzielnie zgłębiwszy tajniki miedziorytnictwa, drzeworytu, akwaforty, akwatinty, vernis mou i litografii, pracowałem z zapalem i powodzeniem”².

W twórczości graficznej Mondrała w „okresie paryskim” wyodrębnić można dwa etapy, różniące się podejmowanymi tematami, stosowanymi technikami, odmienne od strony formalno-stylistycznej³. Etap pierwszy (1910-1915) cechuje mistrzowskie opanowanie technik metalowych (akwaforta, akwatinta, sucha igła, miękki werniks), stosowanych najczęściej w postaci czystej, rzadziej łączonych. W technikach tych Mondral wykonywał widoki architektoniczne Paryża, ukazując malownicze zaułki miasta – *Dzwonnicę kościoła St. Étienne du Mont* (1911), jak i zabytkowe budowle, np. *Pantheon* (1911) i *St. Pierre et Sacré Coeur* (1912)⁴. Ryciny te ujawniają różnorodność w operowaniu akwafortową kreską, zmierzając ku osiągnięciu intensywności graficznej

faktury. Nieco późniejsze akwaforty, np. *Stare domy w St. Brieuc* (1913) i *Stare domy w Concarneau* (1915) (il. 2) są przykładem uchwycenia klimatu malowniczych miasteczek, urozmaiconego scenami rodzajowymi⁵. Wyróżnia się zespół niewielkich rycin wykonanych w technice suchej igły w 1912 roku, ukazujących widoki Paryża, m.in. *Pont Neuf*, *St. Etienne du Mont* i *St. Germain l'Auxerrois*, a także inspirowanych wyjazdami – *Cluny*, *Bazylika w Lourdes II* (il. 3) *St. Jean de Luz* (il. 4)⁶. Właśnie te prace najlepiej wpisują się w impresjonistyczny nurt grafiki Mondrala.

Równocześnie z widokami architektonicznymi w twórczości artysty pojawiły się zapowiedzi krajobrazów, np. *Domy w ogrodzie* (1911) i samodzielne przedstawienia drzew – *Studium drzew* (1911), wykonywane w miękkim werniksie⁷. Jednak do najciekawszych rycin poświęconych drzewom należą prace w technice suchej igły – dwa warianty *Jabłonek* oraz *Jodła* i *Jodły* (1912), w których fragmentarycznie ukazane drzewa wypełniają pierwszy plan kompozycji osłaniając odległy pejzaż⁸. Realistycznie odtworzone widoki nie są tylko kadrami natury, ale przede wszystkim poetyckim zapisem klimatu. Nadmorski krajobraz z Biarritz, zatytułowany *Nad morzem* (1912, akwaforta), jest zapowiedzią późniejszych widoków morza, realizowanych podczas pobytu w Bydgoszczy⁹.

W pierwszym paryskim okresie twórczości Mondrala powstało najwięcej portretów. Interesujący zespół tworzą wczesne wizerunki żony – *Głowa w chryzantemach* (1910, sucha igła) i *Kobieta z kwiatem* (1910, akwaforta), które podobnie jak powstające równocześnie autoportrety, wpisują się w stylistykę secesji¹⁰. Kolejny zespół portretów żony (1913-1915) to niewielkie ryciny, wykonane w akwafortcie lub suchej igle, posiadające cechy dojrzałego stylu. Mondral przedstawiał żonę w ujęciach popiersiowych lub w półpostaci, koncentrując się na obliczu i oddaniu nastrojów. Odmienny jest *Portret żony* (1915) (il. 5) w bretońskim czepcu, stanowiący swoisty popis mistrzostwa w operowaniu akwafortą połączoną z suchą igłą¹¹. Artysta zestawiał subtelny modelunek twarzy z delikatnymi tiulami i koronkami białego czepca, z ciemnymi koronkami i haftami ubioru wtopionego w pulsującą fakturę tła. W grafice portretowej Mondrala szczególne miejsce zajmuje autoportret, zarówno samodzielny, jak i wkomponowany w kameralne sceny rodzajowe we wnętrzach, np. *Przy stole – Rodzina* (1912, akwaforta)¹². Dopełnieniem tego nurtu są dwa akwafortowe autoportrety ukazujące grafika podczas pracy – *W pracowni* i *Przy pracy* (1913)¹³. Wśród portretów wyróżnia się grupa okazałych wizerunków, które łączy duży format, realistyczny sposób obrazowania oraz charakter graficznego opracowania, niewątpliwie zrealizowanych na

zamówienie portretowanych, np. *Portret Marii Mickiewicz* (1913, akwaforta) i *Portret Władysława Mickiewicza* (1914, miękki werniks z akwafortą)¹⁴. Portrety na zamówienie z czasem ustąpiły miejsca charakterystycznym portretom-typom, najpełniej odzwierciedlonym w wizerunkach rybaków i wieśniaków, mieszkańców Bretanii, Prowansji i Baskonii. Właśnie w nich artysta skupił się na analizie wyrazistych osobowości, ludzi o specyficznej fizjonomii, których twarze naznaczone zostały ciężką pracą. Zapowiedzią tej tematyki są całopostaciowe sylwetki starej i młodej handlarki ryb z Marsylii (1912, sucha igła) oraz *Woźnicy z Prowansji* (1912, sucha igła), a swoistą galerię portretów rybaków rozpoczynają wizerunki powstałe w 1913 roku, np. *Rybak z Concarneau (Rybak I, akwaforta)*, *Głowa rybaka z Portrieux* (1914) (il. 6), a kończy *Portret starego rybaka z Concarneau* (1915, sucha igła)¹⁵. Przejawem zainteresowania artysty folklorem nadmorskich regionów Francji jest zespół portretów kobiecych i męskich w strojach bretońskich (1914, akwaforta, sucha igła)¹⁶.

Samodzielne przedstawienia rodzajowe w twórczości Mondrala poświęcone są najczęściej wydarzeniom z rybackich miejscowości i pracy rybaków, a realizowane w akwafortcie, jak np. *Powrót z połowu (Portrieux)* i *Przed połowem* (obie z 1913), *Concarneau – Rybacy nad brzegiem* i *Wieczór w Concarneau* (obie z 1914), *Konie na popasie, Concarneau* (1915)¹⁷. Z pierwszego etapu paryskiej twórczości pochodzi kilka scen o wymowie symbolicznej – *W węzach* i *W cierniach* (obie z 1910, akwaforta), *Szewc* (1911, sucha igła), *Tryptyk – Orka* (1911, akwaforta), *Nokturn* (1911, akwaforta), *Topielec* (1914, akwaforta, akwatinta, sucha igła), a także starotestamentowa *Zuzanna* (1913, sucha igła), z pierwszoplanowym aktem wśród kwiatów¹⁸.

Data przełomową w twórczości Mondrala, a równocześnie początkiem drugiego etapu paryskiego jest 1916 rok, kiedy artysta do swojego warsztatu graficznego wprowadził drzeworyt. Ponownie podjął samodzielną naukę, poznając tajniki nowej techniki, w ciągu kilku lat osiągając w niej ciekawe, często nowatorskie rozwiązania. Drzeworyt i głębsze zainteresowanie technikami trawionymi (barwna akwaforta i czysta akwatinta) wpłynęło na niemal całkowite porzucenie suchej igły. W odniesieniu do wcześniejszej twórczości w grafice Mondrala nastąpiło przewartościowanie tematyki. Miejsce dominujących dotychczas widoków architektonicznych zajął pejzaż, a obok portretów i scen rodzajowych pojawiły się sceny staro- i nowotestamentowe.

Fascynacja drzeworytem i odkrywanie możliwości techniki wpłynęły na wypracowanie kilku rodzajów drzeworytu, które znalazły kontynuację w późniejszej twórczości. Obok rycin czarno-białych pojawiały się drzeworyty dwubarwne,

realizowane w dwóch wariantach – czarny rysunek na barwnej tincie i dwubarwny rysunek z wykorzystaniem koloru papieru oraz drzeworyty wielobarwne odbijane z kilku klocków. Powstały wówczas krajobrazy charakteryzujące się zdecydowanym kontrastem czerni i bieli oraz ekspresją ujęcia, np. *Las* (1917) lub dekoracyjnością i subtelnością barwy – *Pejzaż z jeziorem i drzewami* (1918)¹⁹. Nowa technika wpłynęła na poszukiwanie form i czerpanie inspiracji tematycznych, jak i stylistycznych w drzeworycie japońskim, czego wyrazem są kompozycje z przedstawieniami kwiatów *Goździk* i *Goździki* (1917)²⁰. Szeroka rozpiętość formalna cechuje zespół drzeworytniczych portretów, wśród których znajdują się czarno-białe i dwubarwne, ekspresyjnie cięte portrety męskie (1917-1918) i profilowy *Portret żony* wykreślony secesyjną linią (1917)²¹. Pewną syntezą ówczesnych poszukiwań artysty są trójbarwne wizerunki – *Portret wieśniaka* i *Portret starego rybaka*, gdzie przekładając płaszczyzny szrafowanych w akwaforcie kresek na drzeworyt i wykorzystując barwę papieru dochodzi do indywidualnych rozwiązań²². Wcześniejsze doświadczenia z wielobarwnymi wizerunkami znalazły kontynuację w *Portrecie żony z hiacyntami* i *Krakowiance na tle słoneczników* oraz w scenie rodzajowej – *Z okolic Biarritz* (1918)²³. Drzeworytniczą twórczość Mondrala wzbogaciły nowe, sakralne wątki tematyczne, w dwubarwnym drzeworycie wykonał m.in. *Aniola ukazującego się pasterzom* oraz *Madonnę* (1917)²⁴. Powracając po latach do tematyki symbolicznej, silniej zaangażowanej społecznie, zrealizował *Kowala* (1917) i *Drogę przez wieś* (1918)²⁵.

W 1921 roku Mondral do swojego warsztatu graficznego wprowadził jeszcze jedną technikę – litografię. W „okresie paryskim” zrealizował w niej kilka prac, przedstawiając widoki Paryża, Concarneau i Samois-sur-Seine oraz wyróżniające się subtelnością *Brzozy*²⁶.

W Bydgoszczy – pomiędzy Paryżem, a Poznaniem, gdzie Mondral przeprowadził się w 1931 roku, artysta kontynuował twórczość graficzną, angażując się w życie kulturalno-artystyczne miasta. Aktywnie uczestniczył w wystawach środowiskowych, biorąc udział także w licznych ekspozycjach organizowanych w innych ośrodkach, m.in. w Poznaniu, Warszawie, Toruniu oraz we Lwowie, wszędzie prezentując plansze graficzne powstałe zarówno w Paryżu, jak i w Bydgoszczy. Na bydgoskich wystawach eksponował wyłącznie prace graficzne lub równocześnie ryciny i obrazy. Grafiki po raz pierwszy przedstawił na *Wystawie artystów bydgoskich* (kwiecień 1922), zorganizowanej przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Obszerny zespół obejmował 87 rycin, powstałych w „okresie paryskim”, prezentujących przekrój tematyczny dotychczasowej

twórczości, jak i różnorodność stosowanych technik graficznych²⁷. W zapowiedzi prasowej podkreślono: „Nowoprzybyły z Paryża do Szkoły Przemysłu Artystycznego prof. Mondral w celu zapoznania publiczności z działem grafiki, wystawia akwaforty, suchoryty, drzeworyty czarne i kolorowe”²⁸. W 1922 roku Mondral jeszcze dwukrotnie prezentował ryciny na wystawach przygotowywanych przez Zachętę. Zestaw dwunastu prac eksponowanych na *Pierwszej Okrężnej wystawie grafików polskich* (listopad 1922) obejmował akwaforty o tematyce wojennej, np. *Ofiary wojny* i *Epizod z wojny*, jak i „drzeworyty światłocieniowe” – *Skraj lasu w Clamart* i *Madonna* oraz barwne, np. *Głowa dziewczyny wiejskiej*²⁹. Na *Wystawie gwiazdkowej artystów bydgoskich* (grudzień 1922) twórca przedstawił większy zestaw prac graficznych i dwa obrazy, eksponowane w osobnej sali³⁰.

Pierwsza indywidualna wystawa prac graficznych Mondrala po powrocie do Polski odbyła się w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych już w styczniu 1923 roku. Autorem recenzji tego pokazu był Władysław Skoczyła podkreślający, że Mondral należy do tej nielicznej grupy polskich malarzy, którzy zapoznawszy się z technikami graficznymi, niemal całkowicie poświęcili się tej dziedzinie sztuki³¹. Podsumowując paryski, zamknięty etap twórczości artysty napisał: „Różnorodność używanych przez siebie technik graficznych cechuje w Mondralu zrozumienie tej kardynalnej zasady, że pokonanie trudności technicznych jest podstawą osiągnięcia w grafice poważnych rezultatów. (...) Tematem dzieł Mondrala jest przeważnie architektura, portret, kompozycja fantastyczna, wreszcie pejzaż. Tematy te dawały zawsze artystom grafikom świetne pole do popisu, jest to bowiem domena, w której niejednokrotnie grafika mogła daleko silniej się wypowiedzieć niż malarstwo. (...) Akwafortą, litografią, drzeworytem ze wszystkimi odmianami technicznymi tych trzech działów sztuki graficznej Mondral posługuje się z najzupełniejszą swobodą i wielką umiejętnością. Pomaga mu w tym znakomicie zupełne opanowanie formy, która tylko czasem w kompozycjach figuralnych szwankuje. Pod względem stylu nie spotykamy się tu z oryginalną indywidualnością, ale na każdym kroku widzimy tęgą kulturę francuską, która nie od dziś jest mistrzynią sztuki polskiej. Zrobił to przede wszystkim kilkunastoletni pobyt w Paryżu, który, o ile pomaga naszej kolonii artystycznej w tej stolicy sztuki do bliższego kontaktu ze współczesnymi prądami w sztuce, o tyle przeszkadza jej w tworzeniu własnej kultury artystycznej i własnego stylu. Ten poważny podkład kultury francuskiej stanowi jednak gwarancję, że Karol Mondral obecnie po

powrocie na stałe do kraju, zetknąwszy się z rodzimą ziemią, znajdzie z nią właściwy kontakt, który wyrazi się w jego sztuce w bardziej swojskiej i rodzimej formie”³².

Jednak do tej „swojskiej i rodzimej formy” Mondral dochodził stopniowo. Pierwsza wystawa indywidualna artysty w Bydgoszczy, zatytułowana *Wystawa graficzna. Karol Mondral*, odbyła się w Muzeum Miejskim (1924), a obejmowała sto rycin, z których większość powstała w „okresie paryskim”³³. Wartości dydaktyczne i popularyzatorskie ekspozycji w odniesieniu do technik graficznych podkreślił ksiądz Jan Klein, równocześnie akcentując pozycję artysty: „W prof. Mondralu mamy jednego z najlepszych polskich przedstawicieli techniki rytowniczej. Szkołą jego był Paryż, dlatego zobaczymy przeważnie pejzaże i typy francuskie, mianowicie z Paryża i Bretanii (...)”³⁴. Walory wystawy graficznej akcentowane przez Kleina w szerszym kontekście zaistniały w artykule Kazimierza Ulatowskiego, który po wnikliwej analizie rycin Mondrala, wskazał dzieła najlepsze, niektóre prace oceniając nieco krytyczniej³⁵. Pisał: „Jako technik Mondral prezentuje się doskonale. Akwaforty i suchoryty najwięcej zdaje się odpowiadać usposobieniu artysty i one też wykonane są najlepiej i najprecyzyjniej. Jeśli zaś z tych dwóch dziedzin wybrać tę, w której artysta najlepsze osiągnął rezultaty, to należałoby wymienić suchoryty. Świadczą o tem dwie ryciny, przedstawiające *Jodły*, gdzie rysunek dobry i efekt kontrastowy w zupełności osiągnięty; świadczy mała rycina *Główka w poduszce*, tudzież druga o podobnym temacie: *Przy piersi*. Obie te ryciny odznaczają się wdzięcznym, lekkim rysunkiem. Niemniej na wzmiankę zasługuje *Zaprzęg prowansalski*, w którym artysta wydobył dużo miękkości w tonie całości, wreszcie *Szewe*, suchoryt, skomponowany konsekwentnie, z logicznym rozłożeniem światłocienia. Z akwafort najlepsze są autoportrety artysty, tudzież portrety żony, wreszcie cztery małe widoczki ruin zamków w Chęcinach i Olsztynie, w końcu dobre typy rybaków i wieśniaków bretońskich. Natomiast akwaforta większa *Chęciny*, zanadto wypracowana, nie ma skutkiem tego dość kontrastów na pierwszym planie. Widoki architektoniczne przeważnie są opracowane zbyt drobiazgowo, i ta drobiazgowość, a właściwie powiedziałbym, przesadna sumienność w wykonywaniu szczegółów rysunkowych wychodzą na złe całości, ponieważ zamazują się kontrasty (...). Zauważyć to można dokładniej na dwóch rycinach, zatytułowanych *Obrazek z Paryża*”³⁶. Doskonały w rysunku i opracowaniu technicznym – zdaniem Ulatowskiego – portret miedziorytniczy Brandla traci przez przeładowanie szczegółami. „Drzeworyty i litografje Mondrala, aczkolwiek na ogół bez zarzutu, artystycznie nie osiągają poziomu suchorytów jego i akwafort. *Port w Concarneau*, akwatinta odznaczająca się miękkością tonu, podobnie

jak akwafortowe widoki architektoniczne, nie ma dostatecznej głębi perspektywicznej; mimo to stanowi całość wdzięczną. Dużych rozmiarów akwaforta, przedstawiająca łodzie rybackie na morzu, subtelnie i umiejętnie barwiona, należy może do najlepszych prac Mondrała. Wśród zwiedzającej publiczności na ogół dało się odczuwać pragnienie ujrzenia jak najprędzej widoków bydgoskich prof. Mondrała (...)”³⁷. W oparciu o prezentowaną wystawę Mondral planował wygłoszenie odczytu o sztuce graficznej. Poetycką relację z monograficznej wystawy Mondrała, odwołującą się jednocześnie do bogatej, nieraz wieloznacznej tematyki i „tajemniczych” technik graficznych, zamieścił Zygmunt Malewski na łamach „Dziennika Bydgoskiego”. Jego przemyślane i trafne odniesienia do twórczości Holbeina, Klingiera, Płońskiego, Brandla i Rembowskiiego przybliżyły ówczesnemu widzowi świat Mondrała – grafika i człowieka³⁸.

W pierwszej połowie lat dwudziestych Mondral był w Bydgoszczy niekwestionowanym autorytetem w dziedzinie sztuki graficznej. Kiedy w styczniu 1924 roku, z inicjatywy prezesa Rady Miejskiej inżyniera Tadeusza Janickiego, powstał projekt „zobrazowania Bydgoszczy w cyklu akwafort”, Mondral znalazł się wśród członków komisji, którą tworzyli – inżynier Tadeusz Janicki, ksiądz Jan Klein i redaktor Konrad Fiedler³⁹.

W kolejnych latach artysta uczestniczył niemal we wszystkich wystawach środowiskowych, często obok prac graficznych prezentując także obrazy. Przykładem takiej ekspozycji jest *Wystawa artystów-malarzy bydgoskich* (1926), a wzmianka o eksponowanych wówczas rycinach Mondrała znalazła się na łamach „Warszawianki”. Jej autor – Mieczysław Treter tak ocenił twórczość artysty: „wystawił cykl akwafort o subtelnej fakturze, czasem jednak o niezbyt korzystnym tzw. fotograficznym tonie użytym do odbicia farby”⁴⁰. Prace powstałe w Bydgoszczy – obrazy i grafiki pojawiły się na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), na której Mondral był jedynym artystą prezentującym grafikę. Wystawił wówczas dziewięć prac, wśród których były cztery grafiki: *Kościół św. Piotra w Genewie*, *Kościół Klarysek w Bydgoszczy*, *Plac Zygmunta w Warszawie* i *Rybak z Concarneau* oraz ekslibris wraz z miedzianą matrycą⁴¹. Ważną ekspozycją, na której Mondral przedstawił duży zespół 20 prac graficznych była *Wystawa jesienna artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929). Nieliczne w Bydgoszczy środowisko graficzne reprezentowali wówczas jedynie Karol Mondral i Piotr Chmura, których grafiki zostały eksponowane w oddzielnej sali. Większość rycin Mondrała stanowiły widoki architektoniczne Bydgoszczy, m.in. przedstawienia kościołów i bydgoskiej Wenecji: *Kościół Serca*

*Jezusowego, Widok na Farę z grobli, Las pod Bydgoszczą, Wejście do Fary, Motyw z grobli, Kościółek w Kapuściskach, Wenecja Bydgoska (il. 7), Kościół Klarysek I – II, Państwowa Szkoła Przemysłowa I – II (il. 8), Widok z Bielawek, Widok na Farę, Kościół Serca Jezusowego II, Kościół pobernardyński (il. 9), Widok na Brdę, Rybak z Karwi, Kościół Bożego Ciała w Poznaniu I – II*⁴². Podobny zestaw prac twórca przygotował na wystawę Związku, zorganizowaną w toruńskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1929). Eugeniusz Przybył, toruński artysta, napisał wówczas: „Znamy artystę jako świetnego majstra wielu cennych, subtelných i bardzo wnikliwych kwasorytów. Technikę tej trudnej, a rzeczywiście pięknej sztuki posunął Mondral daleko”⁴³.

Mieszkając w Bydgoszczy Mondral nawiązał kontakty z rozwijającym się dynamicznie w dwudziestoleciu międzywojennym poznańskim środowiskiem artystycznym. W 1929 roku uczestniczył w *Powszechnej Wystawie Krajowej*, zorganizowanej w Poznaniu, prezentując w Dziale Sztuki dziewięć akwafort, w większości powstałych w Bydgoszczy – *Widok z grobli bydgoskiej, Bajka, Wenecja Bydgoska, Kościół Serca Jezusowego I – II, Fara nad Brdą i Rybak z Karwi* oraz wcześniejsze – *Stare jodły i Kościół w Lantic – Bretania*⁴⁴.

Retrospektywny charakter posiadała druga indywidualna ekspozycja w Bydgoszczy – *Wystawa obrazów i grafiki prof. Karola Mondrala* (1930), w obrębie której artysta przedstawił prace graficzne i malarskie wykonane w dwóch minionych dekadach⁴⁵. W zespole 65 rycin tytułem wyeksponowany został *Cykl widoków Bydgoszczy* (po raz pierwszy określony jako cykl) złożony z dwunastu grafik: *Widok z Grobli, Nad Brdą, Państwowa Szkoła Przemysłowa I – II, Wejście do Fary, Kościół Serca Jezusowego I – II, Kościół Klarysek* (mała płyta), *Kościół Klarysek* (duża płyta), *Kościół pobernardyński, Kościółek w Kapuściskach*. W dziale, zatytułowanym *Różne*, mieściły się prace z „okresu paryskiego” oraz plansze powstałe w Bydgoszczy, ukazujące widoki z Warszawy, Poznania, Sandomierza, z Samociążka i Karwi, portrety *Rybaka z Karwi* (mała i duża płyta) oraz ujęcia morza. Do zespołu tego włączony został także *Portret Prezydenta* – wizerunek Ignacego Mościckiego. Bydgoska edycja wystawy rozszerzona została o zespół dziesięciu grafik⁴⁶. Zestawienie malarstwa i grafiki Mondrala w obrębie jednej ekspozycji umożliwiło recenzentom porównanie, co najpełniej wykorzystał Zygmunt Malewski, autor artykułu *Świat malarski i białoczarne na wystawie prof. Mondrala czyli duet palety i rylca*⁴⁷.

W 1930 roku miała miejsce jeszcze jedna ekspozycja – *Wystawa zbiorowa prac Karola Mondrala* w warszawskiej Zachęcie⁴⁸. Artysta zaprezentował na niej 49 prac

graficznych, wśród których przeważały akwafortowe widoki Bydgoszczy (*Kościół Klarysek I – II*, *Kościół Serca Jezusowego I – II*) i podbydgoskich miejscowości (*Las pod Bydgoszczą*, *Widok z Samociążka*), zabytki architektoniczne Poznania (*Katedra w Poznaniu I – II*), cykl portretów i widoków z nadmorskiej Karwi (*Rybak z Karwi I – III*) oraz niewielki zespół prac z „okresu paryskiego”. Kolejne prace graficzne powstające w Bydgoszczy ujawniła wystawa Związku Plastyków Pomorskich (1930), na której Mondral eksponował 12 grafik. W zakresie tematyki pojawiły się ryciny inspirowane pobytem nad morzem, np.: *Las w Karwi*, *Sosny w Karwi*, *Morze podczas wiatru w Karwi*, *Powrót z polowu w Karwi*, *Sosny nad morzem* i *Wyciąganie łodzi na piasek*, pozamiejskie widoki, np.: *Jezioro Jezuickie w Brzozie*, *Snopy* oraz zabytkowe budowle Poznania, np. *Widok na katedrę w Poznaniu* i *Widok na katedrę i kościół NP. Marii w Poznaniu*⁴⁹.

W 1931 roku Mondral uczestniczył w *Wystawie grafików polskich*, zorganizowanej w bydgoskim Muzeum Miejskim. Była to największa wystawa graficzna zorganizowana w międzywojennej Bydgoszczy⁵⁰. Artysta wystawił osiem akwafortowych widoków Bydgoszczy, znanych z poprzednich pokazów⁵¹. Ekspozycja ta po raz kolejny ujawniła skromne bydgoskie środowisko graficzne; drugim reprezentantem grafiki był Stefan Szmaj, który w 1929 roku zamieszkał w Bydgoszczy. Obecny był także Stanisław Brzęczkowski, wówczas jeszcze tworzący w Gdańsku. Wystawa *Związku Plastyków Pomorskich* (1931) stała się okazją do prezentacji dziesięciu akwafort, wśród których dominowały przedstawienia zabytków Gniezna i Poznania, pojawiły się także dwa widoki nadmorskie⁵². Architekturę Gniezna obrazowały najnowsze realizacje artysty – *Kościół katedralny*, *Katedra i pałac biskupi*, *Pomnik Bolesława Chrobrego*, *Widok na katedrę z sadu biskupiego*, *Seminarium Duchowne* oraz *Kościół św. Jerzego i stare Kolegiaty*, a Poznania – *Kościół Franciszkanów*. Tematyka nadmorska obejmowała *Widok na plażę* i *Sosnę nad morzem*. Ostatnią z rycin – *Oczekiwanie* trudno zidentyfikować z określoną pracą graficzną⁵³. O skromnym zespole grafiki na tej ekspozycji Henryk Kuminek napisał: „Grafikę reprezentują dwaj wybitni artyści: znany u nas dobrze prof. Karol Mondral i Stanisław Brzęczkowski z Gdańska”⁵⁴.

Analiza eksponowanych na wystawach prac ujawnia rozwój twórczości Mondrała w Bydgoszczy, pozwala dostrzec podobieństwa i różnice w odniesieniu do etapu paryskiego. W pierwszych latach „okresu bydgoskiego” powstał niewielki zespół nowych rycin, dopiero od 1925 roku w twórczości artysty następuje głębsze zainteresowanie pewnymi tematami, problemami formalnymi i technicznymi. Początkowo krąg

podejmowanych wątków skupił się na widokach architektonicznych miast, do których artysta wyjeżdżał. Powstała wówczas m.in. akwaforta *Kościół Bernardynów w Sandomierzu* (1922) oraz litografia *Brama w Toruniu* (1922), a samo zestawienie tytułów i technik świadczy o kontynuacji architektonicznych motywów z „okresu paryskiego”⁵⁵. Jednocześnie ujawnia charakterystyczną dla sztuki Mondrala potrzebę obrazowania wrażeń wpływających z otoczenia. Architektura i klimat miasta nad Brdą nie od razu zainspirowały twórcę, pierwsze akwaforty poświęcone widokom Bydgoszczy to *Państwowa Szkoła Przemysłowa* (1923) i *Kościół Klarysek* (1925)⁵⁶. W latach 1926-1930 wykonał serię kilkunastu akwafort, głównie widoków bydgoskiej Wenecji i kościołów, tak często prezentowanych na wymienionych ekspozycjach. Podobnie, jak w „okresie paryskim”, zazwyczaj architekturę wkomponowywał w ujęcia pejzażowe, a budowle osłaniał drzewami, np. w akwafortach *Nad Brdą w Bydgoszczy II* (1928) lub *Wejście do Fary* (1928)⁵⁷. Bryły kościoła pobernardyńskiego nie ukazał od reprezentacyjnej fasady, a od strony absydy, zza pierwszoplanowych drzew. Rzadko, analogicznie do widoków paryskich budowli, architektura znajdowała się w centrum zainteresowania twórcy; wyjątek stanowi *Kościółek w Sierniechuku* (1928)⁵⁸.

Mondral, zanim przedstawił w grafice bydgoskie zabytki i malownicze miejsca, zwłaszcza te zlokalizowane nad Brdą, źródło inspiracji odnalazł w podbydgoskich miejscowościach, skupiając się na leśnych pejzażach i studiach drzew. W latach 1925-1928 wykonał kilkanaście akwafort poświęconych tej tematyce. Natura, od początku twórczości pobudzająca wyobraźnię artysty, przybrała jednak inne formy. We wcześniejszych pracach dominowały walory dekoracyjne określone kompozycją, sposobem kadrowania i charakterem graficznego opracowania. W „okresie bydgoskim” scenom towarzyszyła głębsza refleksja. We fragmentach lasów z drogami, kępach wyizolowanych drzew, czy też drzew na skraju wyczuwalna jest zaduma i niepokój. Rzadko w tych ujęciach pojawiała się architektura, np. chata w scenie *Drzewa VI* (1925) lub człowiek – *Skraj lasu 3* (1927)⁵⁹. W akwafortowych „portretach” drzew artysta wykorzystywał bogaty repertuar możliwości techniki wprowadzając krótką, ekspresyjną kreskę oddającą strukturę zróżnicowanej materii, stosując kilkukrotne trawienie płyty.

Wyjazdy w okolice Bydgoszczy, m.in. do Samociążka odkrywały przed twórcą życie wsi i jej mieszkańców. Prace z tego kręgu tematycznego, m.in. *Żniwa* (1926) i *Pejzaż z kapliczką* (1928) nie są pozbawione wątków rodzajowych⁶⁰. Nowe miejsca przywoływały wspomnienia, a nawiązaniem do tematyki z paryskiego etapu twórczości są ryciny z nadmorskiej Karwi, do której artysta wyjeżdżał wielokrotnie w okresie letnim.

W grafice Mondrała pojawił się nowy motyw krajobrazowy – przedstawienia morza. *Skąły nadmorskie I – II* (1926, akwaforta, akwatinta) niewątpliwie obrazowały skaliste wybrzeża Bretanii, ale już kolejne ujęcia – akwaforta *Morze w Karwi* i akwatinta *Morze* (1927) były inspirowane polskim wybrzeżem⁶¹. Nadmorska przyroda znalazła odbicie jeszcze w kilku rycinach, m.in. w *Motywie z Karwi* (1927)⁶². W nawiązaniu do portretów-typów rybaków bretońskich Mondrał wykonał akwafortowe wizerunki *Rybaka z Karwi* (mała i duża płyta) i *Głowę rybaka*⁶³ (il. 10). Z tą rybacką miejscowością związane są także sceny rodzajowe z życia mieszkańców – *Powrót z połowu* i *wczasowiczów – Kobieta na plaży* (obie z 1928, akwaforty)⁶⁴. W „okresie bydgoskim” powstały też ryciny bezpośrednio nawiązujące do motywów francuskich, m.in. *Głowa Bretończyka* (1925), *Port Concarneau* (1927) i *Morze w Biarritz* (1928, 1930), stanowiące zapewne odbicie wspomnień za zamkniętym już rozdziałem twórczości⁶⁵.

Podczas pobytu w Bydgoszczy Mondrał wykonał niewiele portretów. W dwubarwnym drzeworycie zrealizował *Portret żony z naparstnicami* (1925), a w akwafortcie *Portret mężczyzny* (1927)⁶⁶. Niewątpliwie na zamówienia, związane z określonym wydarzeniem powstały reprezentacyjne, dużoforformatowe wizerunki *Ignacego Mościckiego Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej* (1928) oraz *Edwarda R. E. Taylora* (ok. 1930) w akwafortcie⁶⁷. W odniesieniu do tematów z „okresu paryskiego” w niewielkiej rycinie artysta zrealizował *Akt żony we wnętrzu* (1927), sceny symboliczne, np. *Pawica* (ok. 1926) i *Matka* (1929) (il. 11), a także *Bajka* (1926); wszystkie prace w technice akwaforty⁶⁸.

W 1931 roku powstał cykl sześciu dużoforformatowych akwafort z widokami architektonicznymi gnieźnieńskich budowli, głównie sakralnych, którego geneza związana była z wcześniejszymi wyjazdami artysty do Gniezna i powstałymi wówczas rysunkami⁶⁹. Wyróżnia się ujęcie *Katedry w Gnieźnie*, przypominające schematy kompozycyjne stosowane w obrazowaniu paryskiej architektury oraz podobnym wprowadzeniem sztafażu w formie miniaturowych sylwetek ludzi⁷⁰.

Po opuszczeniu Bydgoszczy Mondrał nie zerwał całkowicie kontaktów z tutejszym środowiskiem artystycznym, a pamięć o artyście-pedagogu podtrzymywały prace eksponowane na kilku wystawach w latach trzydziestych. Jednym z trwałych śladów współpracy Mondrała z bydgoskimi instytucjami jest *Ex libris Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy 1903-1928*, wykonany na zlecenie dr. Witolda Bełzy, dyrektora Biblioteki Miejskiej. W zachowanym rękopisie *Ex libris Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy* Mondrał

zamieścił kilkustronicową charakterystykę specyfiki księgoznaku i przedstawił okoliczności powstania ekslibrisu swego autorstwa⁷¹.

Podsumowanie „okresu bydgoskiego” w twórczości Karola Mondrała w oparciu o znany dotychczas zespół rycin skłania do stwierdzenia, że praca pedagogiczna, związana z ciągłym doksztalcaniem się w związku ze zmianami programowymi szkoły artystyczno-przemysłowej, wpłynęła na pewne ograniczenie własnej twórczości. Jednak nie stłumiła aktywności w zakresie uczestnictwa w życiu artystycznym, a wręcz przeciwnie – twórca prezentował częściej swoje prace na prestiżowych pokazach ogólnopolskich. Nie zaniedbywał przy tym lokalnych, bydgoskich inicjatyw, włączając się w kształtowanie miejscowego środowiska. Wcześniejsze prezentacje grafik z „okresu paryskiego” zaczął wzbogacać aktualnie wykonywanymi rycinami i obrazami. Podczas pobytu w Bydgoszczy zrealizował około 80 prac graficznych. Spuścizna graficzna Mondrała, w odróżnieniu od jego malarstwa, jest bardzo bogata, pozwalająca na objęcie całokształtu twórczości, chociaż nadal nie są znane wszystkie prace graficzne, o czym świadczą ryciny pojawiające się na rynku antykwarycznym⁷².

Piotr Chmura, zdobywający już od wczesnych lat dwudziestych uznanie na bydgoskich wystawach jako malarz, był także grafikiem. Podobnie jak Mondrał, pracował w charakterze pedagoga w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, a następnie u jego boku na Wydziale Grafiki Przemysłowej w Państwowej Szkole Przemysłowej. Pracę pedagogiczną kontynuował w dwuletniej Szkole Graficznej, utworzonej na miejscu tego wydziału. W latach dwudziestych na bydgoskich ekspozycjach wystawiał wyłącznie malarstwo, można więc przypuszczać, że tajniki sztuki graficznej zgłębiał pod kierunkiem Mondrała. Potwierdza to wzmianka w artykule Zygmunta Malewskiego, przybliżającego grafikę Mondrała i pracownię w szkole: „Bo czy to w jego dziale graficznym [Mondrała], czy w pomocniczej pracowni fotochemji, gdzie znowu p. Chmura, niby średniowieczny Sędziwój, wspomaga sztukę graficzną swojego kolegi metamorfozą kwasów i proszków, poszukując kamienia filozoficznego w tej dziedzinie, tam wśród splątanej siatki krzyżujących się linii i rysunkowych arabesek, snuje się tęczowa nić piękna, nad która czuwa artysta”⁷³.

W roli autora prac graficznych Chmura zadebiutował na *Wystawie jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929), obok dużego zespołu prac malarskich prezentując akwaforty: *Pejzaż wołyński*, *Pejzaż A*, *Toruń* i *Sosna*⁷⁴. Tytuły prac świadczą, że podobnie jak w malarstwie, tak i w grafice tematyka pejzażowa, drzewa i widoki architektoniczne, odgrywały rolę pierwszoplanową. Na tej ekspozycji grafikę

reprezentowało jedynie dwóch twórców – Mondral i Chmura. Podobny zestaw prac graficznych artysta przedstawił na wystawie Związku Plastyków Pomorskich w toruńskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1929)⁷⁵.

Po raz kolejny swoją twórczość graficzną Chmura eksponował na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich, zorganizowanej w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1933). Jan Mroziński napisał: „Chmura zmienia sposób malowania w każdej ze swych trzech prac – wystawia pozatem kilkanaście plansz graficznych”⁷⁶. Inny z recenzentów – dr Witold Dalbor ocenił: „Ciekawe drzeworyty, odznaczające się prostotą, zdecydowaną formą nadesłał Piotr Chmura. Artysta ten próbuje swych sił także w malarstwie, zdaje się jednak, że lepsze warunki ma grafika, gdyż ze stroną kolorystyczną ma pewne trudności, poza udatnym zresztą i pod tym względem obrazem *Bydgoszcz*”⁷⁷.

Twórczość graficzna Chmury znana jest w niewielkim stopniu, obok cytowanych skromnych wzmianek, przybliży ją zaledwie kilka zachowanych grafik. W zbiorach bydgoskiego muzeum mieszczą się trzy ryciny – akwaforta *Sosna* (1929) oraz drzeworyty *Modlitwa* (ok. 1932) i *Oracz* (*Przy pługu*, przed 1933), natomiast w kolekcji toruńskiego muzeum drzeworyt *Dębno* (ok. 1932). *Sosna* (il. 12) jest jedną z czterech rycin prezentowanych przez artystę na wspomnianej już wystawie w 1929 roku⁷⁸. W zakresie tematyki grafikę można włączyć do zespołu motywów pejzażowych z drzewami, tak popularnych w malarstwie Chmury⁷⁹. Na planszy przedstawiona została rozłożysta sosna, wypełniająca całe pole obrazowe, ukazana na tle rozległego pejzażu zamkniętego nisko położoną linią horyzontu. Ta jedyna znana grafika, wykonana w technice metalowej, świadczy o opanowaniu środków technicznych i umiejętnym wydobywaniu walorów wypływających z jej stosowania. *Modlitwa* (il. 13) prawdopodobnie należy do grupy kilkunastu drzeworytów prezentowanych na wymienionej wystawie poznańskiej (1933)⁸⁰. Spośród zaledwie trzech znanych drzeworytów Chmury ten wyróżnia się symboliczną treścią i uproszczeniem środków formalnych. Z czerni tła, za pomocą krótkiej kreski, artysta wydobywa sylwetki stojących naprzeciw siebie – dziewczyny i mężczyzny – z dłońmi złożonymi w modlitewnym geście. Metaforyczny wydzźwięk sceny potęguje partia tła, postacie zostały ukazane na tle kolistego zarysu ziemi i nieba roziskrzonego gwiazdami, podzielonego gęstymi liniami promieni. Na wystawie poznańskiej prawdopodobnie prezentowany był także *Oracz* (il. 14) – scena rodzajowa o podobnej wymowie metaforycznej z sylwetką mężczyzny idącego za pługiem, umieszczonego na tle nieba z obłokami i słońcem⁸¹. Wszystkie formy zostały silnie uproszczone,

a jednocześnie stylizowane, sprawiając wrażenie dekoracyjnej wycinanki. Sugestię ekspresji wzmacnia zróżnicowanie trzech głównych płaszczyzn – partii podłoża, obłoków i okręgu słońca. Silne walory dekoracyjne ujawnia *Dębno* – widok drewnianego kościółka otoczonego stylizowanymi drzewami i obłokami⁸² (il. 15). W porównaniu z realistycznym ujęciem świątyni fragmentarycznie ukazane, wystrzępione płaszczyzny czarnych drzew i partie linearnie ukształtowanych obłoków sprawiają wrażenie fantastycznych zjaw otaczających kościół.

Czy artyści – pedagodzy PSPA w dziedzinie grafiki wywarli wpływ na uczniów, czy wykształcili następne pokolenie grafików? Jednym z nielicznych sygnałów jest twórczość Franciszka Gajewskiego – malarza, który podczas studiów podjął grafikę. Znane są jego dwie akwaforty *Pejzaż wiejski z chatą w ruinie* (1924) (il. 16) i *Nowy Rynek w Bydgoszczy* (1925)⁸³. Jednak twórca w dojrzałym okresie twórczości nie kontynuował grafiki, całkowicie poświęcając się malarstwu. Dwuletni okres nauki Macieja Nehringa w PSPA niewątpliwie wpłynął na podjęcie przez młodego twórcę decyzji o dalszym kształceniu w dziedzinie grafiki⁸⁴. Nehring ukończył bowiem kurs grafiki w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1923-1924), a następnie podjął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, uzyskując absolutorium z grafiki artystycznej u Władysława Skoczylasa (1930). Nie zachowały się wczesne prace Nehringa, które można wiązać z krótkim „okresem bydgoskim”. Podczas pobytu w Bydgoszczy artysta współpracował z Towarzystwem Akcyjnym Reklama Polska w Bydgoszczy. Znane realizacje z tego czasu to ogłoszenia-reklamówki, zamieszczane na łamach „Dziennika Bydgoskiego” od grudnia 1921 do 1923 roku, wpisujące się w nurt grafiki użytkowej⁸⁵ (il. 17).

Nie są znani absolwenci szkoły artystycznej i przemysłowej, którzy pozostali w Bydgoszczy i podjęli grafikę warsztatową. Względy ekonomiczne powodowały, że wychowankowie – szczególnie Państwowej Szkoły Przemysłowej – wiązali swoją przyszłość z zawodami praktycznymi, np. projektantów grafiki użytkowej i rysowników, znajdując zatrudnienie w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy, w redakcjach bydgoskich gazet i firmach reklamowych. W tym gronie znaleźli się m.in. absolwenci Państwowej Szkoły Przemysłowej – Paweł A. Skrzypczak i Zygmunt Sowa-Sowiński. Skrzypczak był projektantem grafiki użytkowej, rysownikiem i ilustratorem „Dziennika Bydgoskiego”⁸⁶. W dziedzinie grafiki projektowej wykonywał plakaty, projekty okładek i druków okolicznościowych. Do jego nielicznych znanych prac należą m.in. *Dyplom i List pochwalny za udział w konkursie*

okien wystawowych urządzonym przez wydawnictwo „Dziennika Bydgoskiego” (1935) oraz plakat *Wystawy Elektrotechnicznej S.E.P. w Bydgoszczy* (1935)⁸⁷ (il. 18). Skrzypczak zatrudniony był jako rysownik w redakcji „Dziennika Bydgoskiego”, dla którego wykonywał projekty okładek kalendarzy (il. 19), rysunki ilustracyjne, winiety tytułowe i druki reklamowe. Sowa-Sowiński w drugiej połowie lat trzydziestych uznanie zdobył jako autor miniatur portretowych, jednak wcześniej – w Bydgoszczy, zajmował się grafiką projektową, m.in. plakatem⁸⁸. W zespole kilku plakatów jego autorstwa, jeden – *Dom żołnierza to twój dom* (ok. 1935) (il. 20) powstał w Bydgoszczy⁸⁹. Można przypuszczać, że artysta zatrudniony był w bydgoskich Zakładach Graficznych.

2. Samodzielni graficy – inspiracje pomorskie i krakowskie

Osiedlenie się Franciszka Konitzera – malarza, grafika i rysownika – w Bydgoszczy, w 1928 roku wyznacza pewną ciągłość w bydgoskiej grafice artystycznej. Jest to jednak ciągłość między wybitnymi graficznymi indywidualnościami – Karolem Mondralem (Bydgoszcz: 1921-1931) i Stanisławem Brzęczkowskim (Bydgoszcz: 1935-1939), w mniejszym stopniu wpływająca na rozwój sztuki graficznej w Bydgoszczy. Konitzer, podobnie jak Mondral, do Bydgoszczy przybył z bagażem doświadczeń zawodowych i znacznym dorobkiem artystycznym, a ponadto z wieloletnią praktyką pedagogiczną. Jednak, gdy kolebką sztuki Mondrała był Paryż, dla Konitzera było nią Pomorze⁹⁰. Grafiką artystyczną twórca zajmował się równoległe z malarstwem, z tą różnicą, że wystawiał przede wszystkim obrazy, a tylko sporadycznie grafikę. Z pobytem artysty w Chojnicach, a więc wczesnym etapem twórczości, związane są dwie znane dotychczas, niedatowane grafiki, przedstawiające widoki miasta – *Brama Człuchowska w Chojnicach* oraz *Konwikt poaugustiański*, zrealizowane w technice akwaforty z akwatintą⁹¹. W tym kręgu tematycznym mieści się późniejsza *Fara w Chojnicach* (1930)⁹² (il. 21). Franciszek Pabich odnotował, że artysta wykonał wiele prac graficznych, których tematem były Chojnice, a także ich okolice⁹³. Przedstawienia zabytkowej architektury będą często powracały w późniejszej twórczości graficznej artysty.

Z grudziądzkim etapem twórczości Konitzera można związać nieco więcej prac, zarówno rysunkowych, jak i graficznych. W latach dwudziestych w obu tych dziedzinach nadal dominowała dawna architektura i widoki miasta. W 1922 roku artysta wykonał cykl rysunkowy, zatytułowany *Stary Grudziądz* (piórko, tusz). Trzy rysunki z tego cyklu opublikowała poznańska „Ilustracja Polska” (1922) w artykule *Grudziądz – przeszłość*

*i terażniejszość*⁹⁴. Reprodukowane rysunki noszą tytuły: *Stary Grudziądz. Część Starego Rynku z fragmentem ul. Zamkowej*, *Stary Grudziądz. Schody wiodące z ul. Szkolnej nad Wisłę* oraz *Widok Grudziądza z tzw. mostu wojennego, dziś już nie istniejącego*⁹⁵. Dwie pierwsze prace stanowią fragmentaryczne ujęcia dawnej miejskiej zabudowy. Od strony formalnej cechuje je kompozycja otwarta, wieloplanowość i silny kontrast światłocieniowy podkreślający iluzję przestrzeni. Swobodna, zróżnicowana kreska modeluje realistyczne bryły budowli, pozbawione jednak zbędnej drobiazgowości i detalu. *Widok Grudziądza z tzw. mostu wojennego*, stanowiący ujęcie panoramiczne miasta od strony Wisły, różni się od rysunków z cyklu dynamiczną kompozycją oraz silną ekspresją rozedrganej kreski, tworzącej odmiennie ukształtowane powierzchnie, znakomicie oddając piętrzącą się zabudowę⁹⁶.

Motyw panoramicznego widoku Grudziądza artysta podejmował jeszcze dwukrotnie, zarówno w rysunku, jak i w grafice. Rysunek *Widok na Górę Zamkową* (1922), wykonany został tuszem, natomiast drugą wersję tematu, zatytułowaną *Grudziądz*, zobrazował w technice suchej igły (1922?)⁹⁷. Przy porównaniu z rysunkami rycinę, na której widok został zakomponowany w szerszym ujęciu, cechuje większa dbałość o realizm, silniej zróżnicowany modelunek walorowo-światłocieniowy i precyzja umiejętnie stopniowanej kreski. Do cyklu rysunków o tematyce grudziądzkiej nawiązuje akwaforta *Podmiejski widok architektoniczny* (1929)⁹⁸. Z miastem związana jest jeszcze jedna rycina, nosząca autorski tytuł *Grudziądz – zaulek* (akwaforta z akwatintą) (il. 22), powstała prawdopodobnie podczas pobytu w tym mieście⁹⁹. W odróżnieniu od wcześniejszych prac posiada walory malarskie, osiągnięte wprowadzeniem dużych płaszczyzn pierwszoplanowej, ciemnej szarości, silnie zróżnicowanej walorowo z jasnoszarą, świetlistą plamą ściany w głębi.

W tym miejscu należy wspomnieć o rycinie *Giewont* (1930) o tyle istotnej, że informującej o pozaregionalnej tematyce; jest to druga praca, obok akwareli *Morskie Oko* (1926), związana z motywami tatrzańskimi¹⁰⁰.

Przedstawiając twórczość malarską Konitzera wspomniano już, że artysta dość rzadko prezentował swoje prace na wystawach środowiskowych, przy czym najczęściej były to obrazy. Grafikę eksponował tylko raz, na pokazie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936), wystawiając dwa obrazy i cztery akwaforty: *Elektrownia Żur – Pomorze*, *Widok z Grudziądza*, *Szachista* oraz *Widok z Bydgoszczy*¹⁰¹. Teodor Brandowski napisał: „Konitzer, doskonały specjalista w akwafortach, może się pochwalić przede wszystkim *Elektrownią Żur na Pomorzu*, jest

to jedna z jego najlepszych prac. Poza tem jednak widoki z Bydgoszczy i Grudziądza oraz w gorącym tonie utrzymany *Szachista* należą również do bardzo dobrych rzeczy¹⁰². Dwie z wymienionych prac: *Elektrownia Żur – Pomorze* i *Szachista* nie są obecnie znane, dwie pozostałe można z prawdopodobieństwem włączyć w krąg zachowanych widoków Grudziądza i Bydgoszczy¹⁰³.

W twórczości graficznej Konitzera ważną pozycję stanowi zespół widoków Bydgoszczy, obejmujący jedenaście plansz, rozproszonych w zbiorach państwowych i prywatnych, a wyodrębnionych spośród ponad trzydziestu znanych prac. Ryciny zostały zrealizowane w dominującej u artysty technice akwaforty z akwatintą. W odniesieniu do większości z tych grafik czas powstania nie jest znany, a spośród datowanych najwcześniejsza powstała w 1929 roku. Zespół ten prawdopodobnie nigdy nie stanowił zamkniętego cyklu, chociaż zbliżone wymiary niektórych plansz oraz analogie formalne wskazują, że artysta planował i mógł stworzyć samodzielną tekę¹⁰⁴. Można przypuszczać, że istnieją jeszcze ryciny, których ujawnienie wpłynie na uzupełnienie wątku bydgoskiego w twórczości Konitzera. W obrębie tematyki zespół ten obrazuje motywy charakterystyczne dla miasta, chętnie przedstawiane przez bydgoskich twórców już od początku XX stulecia. Jednak w sposobie ujęcia większości miejskich widoków zauważalna jest indywidualna koncepcja w zakresie kompozycji, środków formalnych jak i graficznego warsztatu.

W oparciu o trzy plansze datowane w zespole tym można wydzielić grupy grafik o zbliżonych cechach formalnych i wymiarach co sugeruje, że powstały w krótkim przedziale czasowym, w latach 1929-1934; tylko jedna z nich została wykonana po 1940 roku. Najwcześniejszą jest *Stara Bydgoszcz. Fragment nad Brdą* (1929) (il. 23), ukazująca malowniczy widok Wenecji bydgoskiej w rzadkim dla ikonografii tematu ujęciu – w stronę mostku łączącego Wyspę Młyńską z ulicą Ku Młynom z punktu widzenia usytuowanego nad Brdą Młynówką, w pobliżu tzw. Białego Spichlerza¹⁰⁵. W przedstawieniu tym występują cechy, które pojawiają się w kilku kolejnych grafikach – wieloplanowa kompozycja, głębia przestrzeni osiągnięta silnym zróżnicowaniem akwafortowej kreski, rozbudowany modelunek walorowo-światłocieniowy, a dodatkowo – kontrastowy światłocień. Kolejne trzy ryciny, tworzące spójną grupę, zbliżone pod względem formalnym i wymiarami do pierwszej planszy, mogły powstać mniej więcej w tym samym czasie – od 1929 roku do wykonania planszy *Fragment starej Bydgoszczy* (ok. 1933). *Fara w Bydgoszczy* (il. 24), ukazuje kościół w ujęciu zza Brdy, od strony północno-zachodniej, częściowo osłonięty wysokimi drzewami¹⁰⁶. Następną pracą

o podobnym tytule – *Fragment starej Bydgoszczy* prezentuje wycinek Wenecji bydgoskiej w ujęciu z Wyspy Młyńskiej w stronę ulicy Przyrzecze z wieżami kościoła Jezuitów w głębi¹⁰⁷. Rycina *Bydgoszcz, Stara śluza* (il. 25) przedstawia widok na nieistniejący jaz farny i kościół farny w głębi, w ujęciu od strony północnej¹⁰⁸. Do omówionej grupy rycin, z uwagi na pewne analogie, szczególnie w operowaniu płaszczyznami akwatinty, zaliczyć można *Klaryski Bydgoszcz*¹⁰⁹. Na planszy ukazano kościół w najbardziej typowym ujęciu, mianowicie od strony południowo-zachodniej, z widoczną zabudową ulicy Gdańskiej w głębi.

Kolejna rycina – *Bydgoszcz, Kościół Św. Trójcy* (il. 26) wyróżnia się wyjątkowo naturalistyczną interpretacją motywu, dużym formatem i wprowadzeniem na większą skalę akwatinty. Widok na świątynię od strony fasady jest niemal architektonicznym studium kościoła, urozmaiconym swobodniejszym potraktowaniem otoczenia i partii nieba opracowanego miękko w akwatincie¹¹⁰.

Następne trzy plansze z zespołu bydgoskich widoków posiadają znacznie mniejsze formaty, odmienna jest także ich stylistyka. W rycinie *Kościół pobernardyński w Bydgoszczy*, prezentującej budowlę od strony południowo-wschodniej wraz z otoczeniem, uwagę zwraca uproszczenie pierwszoplanowej, niemal płaskiej partii podłoża, silnie skonstrastowanej z bryłą kościoła i partią obłoków¹¹¹. Dwie kolejne ryciny wyróżniają się zdecydowanie z omawianego zespołu cechami formalnymi, a data podana na jednej z plansz pozwala określić powstanie na około 1933 rok. Grafika, zatytułowana *Fragment starej Bydgoszczy*, obrazuje widok Wenecji bydgoskiej w ujęciu z mostku w stronę ulicy Przyrzecze i kościoła farnego¹¹². W wieloplanowej, rozległej scenie nie odczuwa się, jak wcześniej, sugestywnej głębi przestrzennej. Krótka, ekspresyjna kreska jest mniej zróżnicowana pod względem duktu i natężenia, a zgeometryzowane formy budynków modelowane są silnym światłocieniem. Kolejny motyw bydgoskiej Wenecji prezentuje plansza o tym samym tytule *Fragment starej Bydgoszczy*¹¹³. Na niewielkiej rycinie ukazana została spiętrzona zabudowa ulicy Przyrzecze z pierwszoplanową partią wody i szczytem Fary w głębi. Plansza ta stanowi najbardziej schematyczną, linearną grafikę w znanym dotychczas dorobku artysty. Zgeometryzowane, uproszczone budowle kształtuje wyraźna kreska, w niektórych partiach ekspresyjna, o znacznie zróżnicowanym układzie oraz kontrastowy światłocien.

Wyjątkową pozycją na tle przedstawionych grafik jest malarskie, nokturnowe ujęcie *Spichrzy i Starego Miasta* (ok. 1934)¹¹⁴. Ciemną, rozświetloną blikami płaszczyznę Brdy i ciemniejszą płaską partię nieba dzieli prawobrzeżna zabudowa – zespół spichlerzy,

a w głębi narożne kamienice przy ulicy Mostowej. Scena opracowana została miękko zlewającymi się plamami akwatinty, które na dalszym planie ogólnie modelują formy budowli. Tylko nieliczne fragmenty – fasady spichlerzy i refleksy na wodzie podkreślono wyraźną, akwafortową kreską. Ostatnia rycina z zespołu – *Bydgoszcz Spichlerze* (po 1940) (il. 27), obrazuje widok z ulicy Stary Port w stronę Starego Miasta, z pięcioma spichlerzami, z widoczną w głębi zabudową ulicy Mostowej i wschodnim szczytem kościoła farnego¹¹⁵. Obok cech formalnych występujących we wcześniej omawianych grafikach, tutaj uwagę zwraca różnorodność fakturalna sugestywnie oddająca strukturę szachulcowych ścian, dachówkowe pokrycia, kamienne nadbrzeże, lśniąca płaszczyznę wody i zasnute obłokami niebo. Reprodukcje widoków miasta nad Brdą autorstwa Konitzera dwukrotnie zamieszczono na łamach „Dziennika Bydgoskiego”¹¹⁶.

Grafiki Konitzera niezwykle rzadko pojawiają się na rynku antykwarycznym, a dwie prace, niedawno pozyskane przez bydgoskie muzeum, świadczą o jeszcze jednym nurcie w jego grafice. Niewielkie akwaforty – *Widok na Brdę, tzw. Wenecja Bydgoska* i *Bydgoszcz, Widok na Brdę z farą* (obie z 1930) ujawniają odmienny sposób opracowania i nieznane dotychczas ujęcia motywów. Pierwszą z nich cechuje linearny modelunek, natomiast drugą, pejzażowe ujęcie rzeki¹¹⁷. Grafiki Konitzera z widokami miasta znajdowały się w zbiorach Muzeum Miejskiego, a następnie także w Stadtmuseum Bromberg¹¹⁸.

Konitzer, jako grafik cieszył się uznaniem i popularnością, o czym świadczy realizacja związana tematycznie z miastem. W 1932 roku Deputacja muzealna Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy zleciła artyście wykonanie „odbitek akwafortowych widoków bydgoskich [Józefa Pieniążka] z 10 płyt w ilości 6 sztuk z każdej”¹¹⁹. Z zapisów inwentarzowych wynika, że wówczas w muzeum podjęto zamiar opracowania albumów *Widoki Bydgoszczy* Pieniążka w oprawy skórzane i płócienne oraz włączenia do nich akwafortowego *Herbu miasta Bydgoszczy*, zrealizowanego przez Konitzera.

Z latami 1929-1934, kiedy powstały ryciny o tematyce bydgoskiej, należy powiązać pracę *Koronowo* (il. 28), ukazującą podmiejski pejzaż z odległym widokiem na usytuowane w dolinie miasto; zasadniczym tematem jest jednak pierwszoplanowa przyroda¹²⁰. Nie tylko interesująca kompozycja wyróżnia tę grafikę, ale także opracowanie na zasadzie kontrastu partii drzew i architektury, wykonanych akwafortową kreską, a fragmentami podłoża i nieba modelowanymi miękko plamami akwatinty.

W czerwcu 1933 roku, na łamach „Dziennika Bydgoskiego” zamieszczono informację o aktualnie wykonywanych przez Konitzera pracach graficznych: „Z pracowni

rytowniczej prof. Konitzera. Syn borów tucholskich, Franciszek Konitzer, pojętny uczeń van der Weekena w akademii sztuk pięknych w Amsterdamie, twórca znanych sztychów przedstawiających widoki starej Bydgoszczy i dawnego Grudziądza, przygotowuje w swej pracowni artystycznej w Bydgoszczy (ul. Wesoła 11) nową tekę miedziorytów: *Wisła pomorska i jej grody*. Znakomity artysta włożył całą duszę w to nowe dzieło, które nie ma sobie równych na Pomorzu¹²¹. Z cyklem tym można powiązać jedyną znaną rycinę, zatytułowaną *Wisła na Pomorzu* (akwaforta z akwatintą)¹²² (il. 29). W znanym dotychczas, niepełnym oeuvre graficznym Konitzera, zdominowanym przez widoki architektoniczne Chojnic, Grudziądza i Bydgoszczy, grafika ta wyróżnia się przede wszystkim tematyką, nawiązującą do znanych realizacji malarskich. Ukazuje pozamiejski, rozległy pejzaż z rzeką i rodzajowym sztafażem¹²³.

W zbiorach graficznych Muzeum Okręgowego w Toruniu znajdują się dwie datowane (1929) akwaforty Konitzera, interesujące z uwagi na odrębne potraktowanie motywu architektonicznego, a w drugim przypadku na tematykę, dość wyjątkową w zespole dotychczas znanych grafik. Niewielka rycina *Zaulek* przedstawia starą zabudowę usytuowaną przy biegnącej w głąb uliczce niezidentyfikowanego miasta¹²⁴. Uproszczone, zgeometryzowane formy budynków, kształtowane swobodną kreską zdają się świadczyć, że nie jest to motyw architektoniczny określonego miejsca, a wytwór wyobraźni. Druga, nieukończona grafika, stanowi wydruk próbny i ukazuje parę łosi w pejzażu¹²⁵. W pracy tej uwagę przyciąga ciekawa kompozycja, doskonały rysunek zwierząt przedstawionych w naturalistycznych pozach oraz finezja delikatnej kreski. Z 1929 roku pochodzi jeszcze jedna rycina obrazująca podmiejski widok architektoniczny z nieznanej miejscowości, z interesującym kompozycyjne zestawieniem fragmentarycznie ujętej, zrujnowanej budowli z zabudową mieszkalną przedstawioną w mniejszej skali¹²⁶.

W 1935 roku powstała jedna z nielicznych portretowych rycin Konitzera ukazująca popiersie nieznanego mężczyzny¹²⁷. W technice akwaforty artysta wykonał jeszcze jeden portret – biskupa Stanisława W. Okoniewskiego, znany tylko z relacji ustnej¹²⁸. Trudno ustalić jednoznacznie datę powstania akwafortowego, dużego formatu *Ex librisu Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy*, o silnie rozbudowanej warstwie narracyjnej z pierwszoplanową sylwetką mężczyzny w bibliotecznym wnętrzu z oknem, za którym rozciąga się panoramiczny widok Bydgoszczy¹²⁹. Do tematyki miejskich widoków artysta powrócił w latach czterdziestych wykonując cykl dwunastu dwubarwnych rysunków wydanych w formie widokówek po 1945 roku¹³⁰. Niektóre z tych widoków miasta nawiązują do motywów z przedwojennych grafik¹³¹.

Graficzna spuścizna Konitzera, obecnie obejmująca ponad 30 prac, nadal nie jest w pełni rozpoznana¹³². Pojawiające się na rynku antykwarycznym i w ofertach pojedyncze grafiki świadczą, że wykonywane w niewielkich nakładach trafiały głównie do odbiorców prywatnych.

Prezentując bydgoskie środowisko graficzne lat trzydziestych nie sposób nie wspomnieć o Stefanie Szmaju (il. 30), który przecież uznanie współczesnych zdobył jako grafik – ekspresjonista. Pamięć o wcześniejszej twórczości Szmaja była żywa w bydgoskich kręgach artystycznych, a jej odbicie stanowił publikowany wywiad przeprowadzony z artystą przez Mariana Turwida w 1931 roku¹³³. Wspomniano już, że podczas pobytu w Bydgoszczy twórca poświęcił się przede wszystkim malarstwu i rysunkowi. Nie zachowały się prace graficzne i materiały archiwalne, na podstawie których można stwierdzić, że artysta kontynuował twórczość graficzną. Kilka rycin z tzw. *Teki Zielińskiego*, których stylistyka różni się od prac z okresu ekspresjonizmu, ze znacznym prawdopodobieństwem należy określić jako powstałe przed 1936 rokiem. Są to linoryty: *Głowa kobiety*, *Akt* i dwa wizerunki *Siedzącej kobiety*¹³⁴ (il. 31).

Nie rozstrzygając kwestii kontynuacji pracy graficznej Szmaja w Bydgoszczy konieczne jest przybliżenie działań artysty w obrębie grafiki i rysunku. Już jako mieszkaniec Bydgoszczy uczestniczył w *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu (1929), gdzie w Dziale Sztuki zaprezentował dziesięć samodzielnych prac i trzy wczesne teki graficzne – litograficzną *Morgue* (12 plansz) oraz linorytnicze – *Topole* (12 plansz) i *Bożki* (6 plansz)¹³⁵. Wśród pojedynczych rycin były znane i wystawiane wcześniej – *Portret Wiktora Łazarkiewicza* (miedzioryt), *Portret Stanisława Przybyszewskiego* (linoryt), *Św. Sebastian* (linoryt) (il. 32) i *Autoportret* (drzeworyt) oraz mniej popularne, które trudno przypisać do znanych prac graficznych – *Portret żony* (miedzioryt), *Amenophis IV* (linoryt) i cykl zatytułowany *Linoryt I – IV*. Na *Wystawie grafików polskich* (1931) w Muzeum Miejskim Szmaj eksponował dziewięć grafik, w technice „miedziorytu”, z których kilka prezentowanych było na wystawie poznańskiej: *Portret żony*, *Nocturne*, *Portret Wiktora Ł.* oraz linoryty: *Autoportret*, *Gryfja*, *Św. Sebastian*, *Walka o kobietę*, *Portret Przybyszewskiego* i *Kompozycja*¹³⁶. Ponadto przedstawił dwie wspomniane już teki graficzne – *Morgue* i *Bożki*. Większość wymienionych rycin powstała przed „okresem bydgoskim”.

Czyżby Szmaj grafikę zastąpił rysunkiem? Zdaje się o tym świadczyć *Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich* (1931), na której zaprezentował zespół piętnastu prac – obrazów i rysunków¹³⁷. Sześć rysunków węglem stanowiło

widoki, głównie związane z miastem i regionem: *Klaryski*, *Pod Orłowem*, *Na Bałtyku*, *Świecie n. Wisłą*, *Nieszawa* i *Pejzaż włoski*. Henryk Kuminek w recenzji podkreślił: „Dr Szmaj to przede wszystkim śmiałość i rozmach w rysunku. Wyróżniamy *Głowę I* i węglowy rysunek *Klaryski*”¹³⁸. Znamienne są głosy bydgoskiej krytyki towarzyszące wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1932), kiedy zarówno Józef Dobrostański, jak i Marian Turwid prezentując malarstwo Szmaja odwoływali się do jego wcześniejszych graficznych dokonań. Na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) artysta wystawił dziesięć obrazów i nieznaną obecnie, nawet z tytułów zespół rysunków tuszem. Kuminek ocenił, że „S. Szmaj najlepiej się wyraża w swoich rysunkach czarno-białych. Na jego rozwiązania kolorystyczne nie zawsze można się zgodzić”¹³⁹. Z bogatej spuścizny rysunkowej Szmaja, obejmującej prace od okresu ekspresjonistycznego do czasów powojennych znane są jedynie dwa rysunki kredką powstałe w „okresie bydgoskim” – *Katedra gnieźnieńska* (1932) (il. 33) i *Na plaży* (1935)¹⁴⁰. Walory rysunku Szmaja odzwierciedla jeszcze jedna praca bydgoska. W *Tece XIV Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich* zamieszczona została barwna litografia kredką, autorstwa Szmaja, zatytułowana *Ratusz w Toruniu* (1933), odbita sposobem offsetowym jako przedruk z rysunku¹⁴¹. Utrzymany w konwencji realistycznej widok wpisuje się w zespół dzieł o tematyce regionalnej. Odosobnionym przykładem twórczości graficznej jest linoryt *Sylwety Gniezna*, zamieszczony na okładce „Wici Wielkopolskich”¹⁴² (il. 34).

Na początku lat trzydziestych w bydgoskie życie artystyczne włączył się Józef Stawowski-Kluska, wówczas mieszkający w Czarnkowie nad Notecią, następnie w Wąbrzeźnie. Studiował historię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, kontynuując kształcenie na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie otrzymał dyplom u Ignacego Pieńkowskiego (1930)¹⁴³. Wykształcenie graficzne uzyskał w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie. Będąc stypendystą Funduszu Kultury Narodowej przez kilka lat mieszkał na Pomorzu i Kujawach. Twórca został wymieniony wśród członków założycieli Grupy Plastyków Pomorskich (1932), uczestnicząc w jej dwóch ekspozycjach. Na wystawie Grupy w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1933) zaprezentował grafiki z tek *Toruń* i *Pomorze*, ocenione przez Jana Mrozińskiego: „Subtelnym grafikiem jest Kluska. Jego drzeworyty z Torunia, Krakowa i Podhala cechuje wykwiłtna, maestrii pełna technika, nastrój, oryginalna kompozycja i szczęśliwie utrzymany stosunek plam jasnych do ciemnych”¹⁴⁴. Spójny zespół siedmiu drzeworytów, zatytułowanych *Motywy gdańskie*, artysta ekspozycjonował na bydgoskiej wystawie Grupy (1933)¹⁴⁵. Kuminek

dostrzegł „wartościową grafikę” Stanisława Brzeczowskiego i Stawowskiego-Kluski, pisząc: „Drzeworyty Józefa Kluski z Czarnkowa cechuje subtelność i doskonałe opanowanie materiału”¹⁴⁶. Natomiast Turwid podkreślił odmienną, interesującą interpretację motywów gdańskich w drzeworytach obu grafików¹⁴⁷. Związki z regionem odzwierciedlała tematyka prac artysty, a sygnałem doceniania jego twórczości było zamieszczenie reprodukcji drzeworytu *Kościół św. Jana – z Teki Toruń* w *Albumie Plastyków Pomorskich*¹⁴⁸. Stawowski-Kluska pracował w drzeworycie sztorcowym, a stosując rytec wielorzędowy uzyskiwał miękki światłocieniowy walor. W grafice przedstawiał motywy architektoniczne i pejzaże, utrzymane w konwencji realistycznej, podlegające silnym wpływom stylistyki kubizującej.

Sytuacji w bydgoskiej grafice w pierwszej połowie lat trzydziestych nie zmieniło pojawienie się dwóch młodych, dobrze zapowiadających się grafików, absolwentów warszawskiej i krakowskiej Akademii – Kazimierza Zenona Rafińskiego i Aleksandra Winnickiego-Radziejewicza, uczestniczących zresztą wspólnie tylko w jednej wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934). Na wspomnianej ekspozycji Rafiński – znany już jako malarz – zaprezentował równocześnie obrazy i grafiki. Pięć eksponowanych rycin, zrealizowanych w różnych technikach świadczyło o dobrym, specjalistycznym przygotowaniu warsztatowym – *Akt I* (litografia), *Akt II* (drzeworyt), *Norbertanki* (drzeworyt), *Brama* (akwaforta), *Zima* (akwatinta)¹⁴⁹. Znajomość technik malarskich i graficznych podkreślono w recenzji: „Opanował też doskonale techniki graficzne, jak litografię, drzeworyt, akwafortę i akwatintę”¹⁵⁰. Grafiki Rafińskiego, podobnie jak jego obrazy – nie są znane.

Winnicki-Radziejewicz, częściej w Bydgoszczy wystawiający malarstwo, w wymienionej wystawie uczestniczył w roli gościa, prezentując pięć grafik o zróżnicowanej technice wykonania i tematyce¹⁵¹. Niemal wszystkie ryciny związane były z człowiekiem i pracą: *Dziewczyzna przy lampie* (mezzotinta), *Robotnicy przy budowie* (akwatinta), *Portret mężczyzny* (wg Hansa Holbeina) (miedzioryt) (il. 35), *Po pracy* (drzeworyt) i *Bezrobotni* (akwatinta). W recenzji twórcę zaliczono do artystów, którzy „najwięcej mają do powiedzenia”, akcentując jego obecność słowami: „nieznany dotąd Bydgoszczy przekonujący grafik”¹⁵². Henryk Kuminek stwierdził: „spośród nich [gości] wybija się na czoło utalentowany grafik A. Winnicki. Jego prace zdradzają obok całkowitego opanowania rozmaitych technik graficznych ciekawe rozwiązania plastyczne”¹⁵³. Jeszcze inny recenzent ocenił: „Winnicki A. – grafik dał prac kilka. Ale te, które wystawił dosadnie stwierdzają znakomicie opanowaną technikę graficzną, jak

sztych, drzeworyt, mezo i akwatinę”¹⁵⁴. Na kolejnych bydgoskich wystawach – Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936) i II *Salonie Bydgoskim* (1937) malarz nie wystawiał już prac graficznych, a obrazy o tematyce rodzajowo-społecznej, zbliżonej do wcześniejszych grafik, np. *Szwaczka* (il. 36), *Za kratami*, *Dziecko i Pijacy*.

W dwudziestoleciu międzywojennym Winnicki-Radziejewicz uprawiał równolegle grafikę artystyczną i malarstwo, a jego wczesna twórczość wpisuje się w nurt problematyki podejmowanej przez Grupę Krakowską (1932-1937), której członkiem został jeszcze podczas krakowskich studiów. Charakterystyczne dla tego kręgu zainteresowanie europejską awangardą, zaangażowanie społeczne i polityczne oraz konwencja ekspresjonistyczna, znalazły odbicie także w rycinach artysty – przedstawieniowych, ale niepozbawionych indywidualnej stylizacji. Najwięcej prac graficznych Winnickiego-Radziejewicza powstało podczas studiów w Krakowie i pobytu w Bydgoszczy. Artysta stosował różne techniki graficzne, najchętniej metalowe (akwafortę, akwatinę, suchą igłę i mezzotintę oraz miedzioryt), rzadziej drzeworyt i linoryt. Bohaterem płócien i plansz graficznych często staje się współczesny człowiek i jego praca, jak np. motyw szwaczki, zrealizowany w wersji malarskiej i graficznej¹⁵⁵.

Przedwojenną twórczość artysty uzupełniają szkicowe rysunki satyryczne, powstałe podczas pobytu w Bydgoszczy, przedstawiające sceny rodzajowe ze świata artystycznego: *Scena z wystawy*, *Siedzący artysta*, *Artysta przed sztalugą*, *Mężczyzna przed obrazem* (il. 37), *Artysta z paletą* (il. 38), *Całująca się para*, *Artysta przed obrazem*¹⁵⁶. Spuścizna artystyczna Winnickiego-Radziejewicza z dwudziestolecia międzywojennego jest bardzo skromna, znaczna część dorobku pozostawiona we Lwowie uległa zniszczeniu i rozproszeniu. W kolekcji Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajduje się sześć grafik, powstałych w latach 1933-1936, są to: *Dziewczynka ze słonecznikami* (1933), *Macierzyństwo* (1933), *Szwaczka* (1933), *Portret męski według Holbeina* (1933/1934), *Wieś* (1934) oraz *Portret Marszałka Józefa Piłsudskiego* (1936)¹⁵⁷.

W połowie lat trzydziestych XX wieku, kiedy skromne bydgoskie środowisko graficzne prawie nie istniało, poza sporadycznymi przejawami twórczości w postaci nielicznych prac eksponowanych na wystawach (Szmaj, Brzęczkowski, Kluska-Stawowski, Rafiński, Winnicki-Radziejewicz), czy też informacjach prasowych o powstających grafikach (Konitzer), w Bydgoszczy osiedlił się Stanisław Brzęczkowski¹⁵⁸ (il. 39). Właściwie powrócił do Bydgoszczy, bo urodzony w pobliskim Koronowie, tutaj ukończył niemiecką Miejską Szkołę Realną (1914), w której ujawniły się jego zainteresowania rysunkiem. Pracował w zawodzie dekoratora w Tucholi, Berlinie

i Chojnicach, już wówczas wykonując liczne prace rysunkowe, zdradzające zmysł wnikliwego obserwatora. W Berlinie uczęszczał na kursy w Szkole Reklamy Dickmanna (1916). Po I wojnie światowej zamieszkał w Wolnym Mieście Gdańsku, gdzie objął posadę urzędnika w Dyrekcji Polskich Kolei Państwowych. Wówczas poznał pracującego tam Stanisława Przybyszewskiego – „Meteora Młodej Polski”, który wywarł ogromny wpływ na wczesną twórczość artysty, wpisującą się w nurt ekspresjonizmu¹⁵⁹. Właśnie w Gdańsku rozpoczęła się działalność Brzęczkowskiego na dwóch płaszczyznach – artysty i współorganizatora życia społeczno-kulturalnego, kontynuowana w „okresie bydgoskim”.

W latach 1921-1923 Brzęczkowski studiował w gdańskiej Szkole Przemysłu Artystycznego (Danzige Kunstgewerbeschule). Podczas pobytu w Gdańsku swobodnie poruszał się w środowisku polskim i niemieckim. Krąg jego polonijnych kontaktów określała praca urzędnika, działalność w Towarzystwie Przyjaciół Nauki i Sztuki oraz w organizacjach społecznych, zawodowych i sportowych, m.in. w Związku Polaków. W tym kręgu poznał Aleksandra Majkowskiego, czołowego działacza i poetę kaszubskiego, który pogłębił zainteresowania grafika problematyką pomorską, a zwłaszcza kaszubską¹⁶⁰. Kolejną osobowością inspirującą twórczość Brzęczkowskiego w Gdańsku był Władysław Pniewski – publicysta i działacz oświatowy na Pomorzu Gdańskim i Kaszubach¹⁶¹. Twórców zbliżyły wspólne zainteresowania oraz praca w Towarzystwie i redakcji czasopisma artystyczno-kulturalnego „Gryf”. Brzęczkowski był członkiem komitetu redakcyjnego „Gryfa” (1931-1934), zajmował się działem plastyki pomorskiej i projektował szatę graficzną pisma, ponadto sam pisał artykuły związane z tematyką kaszubską. Codzienne życie artystyczne kilkusobowego grona twórców polskich w Gdańsku – Brzęczkowskiego, Stanisława Chlebowskiego i Mariana Mokwy, skupiało się przede wszystkim w kręgu niemieckich instytucji i związków. Brzęczkowski należąc do kilku związków artystycznych od wczesnych lat dwudziestych zaczął prezentować swoje pierwsze grafiki i rysunki na wystawach w Grudziądzu, Gdańsku i Sopocie, uczestnicząc m.in. w *Wystawie Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich* w Grudziądzu (1921), *Kunstaussstellung Zoppot* (1923), *Ausstellung Danziger Künstler* (1924) i *Zoppoter Kunstaussstellung 1928*¹⁶².

Twórczość Brzęczkowskiego dzieli się na dwie wyraźne fazy uzależnione od miejsca zamieszkania, różniące się intensywnością realizowanych prac z zakresu grafiki artystycznej i użytkowej. Równoczesne uprawianie przez artystę obu dyscyplin podyktowane było niewątpliwie indywidualnymi zainteresowaniami, a ponadto łączyło

się z miejscem zatrudnienia i aktualnymi zamówieniami. W „okresie gdańskim” przeważała samodzielna grafika artystyczna, nieraz ujmowana w teki, pojawiały się liczne opracowania szaty graficznej czasopism, a następnie książek. W dwudziestoleciu międzywojennym Brzęczkowski wykonał 250 rycin, z których większość związana jest z pobytem w Gdańsku.

Pierwsze prace graficzne Brzęczkowskiego powstały w 1921 roku i od samego początku wykonywane były w różnych technikach graficznych; linoryty pojawiły się równocześnie z akwafortami, a obok drzeworytów zaistniały litografie. Drzeworyt, w którym twórca osiągnął mistrzostwo, zaczął stopniowo dominować od lat trzydziestych. W zakresie podejmowanej tematyki wyróżnia się obszerny zespół prac, który można określić wspólnym tytułem „ziemia pomorska”, obrazujący pejzaże, widoki różnych miejscowości i zabytki, głównie z rejonu Kaszub i Kociewia. Powstawały liczne krajobrazy, np. *Droga do miasta* (1926, drzeworyt), fragmenty pejzażu z drzewami, np. *Sosna nad morzem* (1923, drzeworyt), czy też ujęcia z określonego miejsca, np. *Rzeczka Kicz, motyw z Borów Tucholskich* (1922, litografia)¹⁶³. Jedną z ciekawszych realizacji tego nurtu tematycznego jest autorska teka graficzna *Przy kościele. 8 drzeworytów z Pomorza* (1923), odzwierciedlająca budowle sakralne w Gdańsku, Kościerzynie, Kartuzach, Chojnicach, Wejherowie i Oliwie¹⁶⁴. Grafiki te ujawniają charakterystyczne cechy ówczesnego stylu artysty, wyrażające się w silnym kontraście płaszczyzn bieli i czerni, zestawionych z fragmentami kształtowanymi swobodniej, podkreślonymi dekoracyjną fakturą z widocznymi śladami dłuta. Ekspresjonistyczny charakter tych rycin różni się od późniejszych, stylizowanych linorytów z cyklu *Cztery pory roku na Kaszubach* (1934), stanowiącego podsumowanie pewnego etapu twórczości w obrębie tematyki i stylu – pejzaż ziemi pomorskiej połączony został z pracą i życiem mieszkańców, a ustępująca ekspresja zmienia się w stylizowaną, nieco dekoracyjną kreskę¹⁶⁵.

Kolejny, znaczny zespół prac graficznych Brzęczkowskiego, który można zatytułować „Gdańsk i morze”, obejmuje widoki miasta, sceny nadmorskie i życie portowe. Pejzażowe sceny nadmorskie przybliżają dwie ryciny *Skalisty brzeg I – II* (1923), wykonane w technice akwatinty z akwafortą, w których autor operuje zróżnicowaną fakturą¹⁶⁶. Zupełnie inny jest barwny drzeworyt *Plaża* (1925), stanowiący przykład podjęcia przez twórcę problemu płaszczyzny i koloru w technice wypukłodruku, w której inspiracji poszukiwał w drzeworycie japońskim¹⁶⁷. W 1927 roku artysta przygotował autorską tekę – *Akwaforty morskie*, obejmującą siedem rycin, m.in. *Zła*

*pogoda, Z portu, Żaglowiec i Okręt na morzu*¹⁶⁸. Życie portowe z częstym motywem pracy, podkreślającym trud człowieka, pojawiło się w kilku wczesnych linorytach, m.in. *Ladowanie podkładów i Nierówne siły* (1921)¹⁶⁹. W tych pracach zanikają walory dekoracyjności, a do głosu dochodzi synteza i silniejsza ekspresja. Linoryty odbijane w różnych tonacjach lub wariantach dwubarwnych są przykładem często podejmowanych przez artystę eksperymentów technicznych. Zmieniający się warsztat graficzny sygnalizują niewielkie drzeworytnicze ryciny do albumu *Miniatury gdańskie* (1933-1934) ukazujące m.in. stary ratusz, gdańską starówkę, kościół Świętej Trójcy¹⁷⁰.

W dorobku graficznym Brzęczkowskiego wyróżnia się znaczny zespół rycin, które należy ująć tytułem „symbol i metafora”, inspirowanych filozofią i literaturą. Większość z tych prac mieści się w nurcie ekspresjonizmu z uwagi na stosowane środki formalne i podejmowane motywy. Tradycja pogańska stanowiła punkt wyjścia dla drzeworytu *Koń Swarożycza* (1922), do którego koncepcję podsunął artyście Aleksander Majkowski¹⁷¹. Aluzją do trudów codziennego życia, zmagania się z rzeczywistością jest osobista scena *Atleta. To nasze całe życie – moja setna praca* (1924)¹⁷². W tym nurcie mieści się teka *Marionetki życia* (1923), zawierająca pięć drzeworytniczych plansz figuralnych o wymowie symboliczno-moralizatorskiej¹⁷³. Wpływ modernistycznej literatury Przybyszewskiego wyraził się w pracach o charakterze ilustracyjnym, stanowiących najpełniejszą odstonę ekspresjonizmu w twórczości Brzęczkowskiego. W 1923 roku powstał drzeworyt *Krzyk* (il. 40) nawiązujący do wydanej sześć lat wcześniej powieści Przybyszewskiego, w którym artysta w symbolicznej, syntetycznej formie – sylwetce krzyczącego na moście mężczyzny – oddał klimat i przesłanie literackiego pierwowzoru¹⁷⁴. Zespół ilustracji do *Tyrteusza* (1924), inspirowany opowiadaniem Przybyszewskiego, planowany jako teka sześciu drzeworytów, zachował się w wersji czarno-białych rysunków w tuszu¹⁷⁵. Wielofiguralne, dynamiczne sceny w miejskim pejzażu – manifestacje i wiece zdradzają cechy ekspresjonistycznego stylu artysty i charakter opracowywania drzeworytu. W tematycznym nurcie „symbol i metafora” mieszczą się także widoki fantastyczno-architektoniczne, wykonane w drzeworycie: *Śpiące miasto* (1923), *Plakaty na mieście* i *W studni domów* (1924) (il. 41), w których pojawił się problem osamotnienia człowieka¹⁷⁶. Wymowne treści patriotyczne zawiera *Macierz* (1926), gdzie Ojczyzna – Polska z otwartą księgą, ukazana została jako Madonna na tle wschodzącego słońca, a wyciągnięte ku niej dłonie symbolizują polską ludność Gdańska¹⁷⁷. W latach trzydziestych nurt symboliczno-metaforyczny powoli wygasł.

Kolejny wątek tematyczny w twórczości Brzęczkowskiego stanowi „wiara”, obejmująca zarówno sceny sakralne z motywami chrześcijańskimi, jak i wierzenia pogańskie. Niewielki zespół graficznych przedstawień jest istotny z uwagi na indywidualną interpretację ikonografii chrześcijańskiej oraz wyraźne inspiracje sztuką ludową. W nurcie tym mieszczą się linoryty i drzeworyty, m.in. *Królowa Korony Polskiej* i *Madonna pod laskiem* (1922), narracyjny, dwubarwny drzeworyt *Kto się w opiekę...* (1923) oraz niezwykle ekspresyjny, czarno-biały drzeworyt *Święty Sebastian* (1928)¹⁷⁸ (il. 42). Równocześnie w twórczości Brzęczkowskiego zaistniały motywy związane z wierzeniami pogańskimi Słowian, wypływające z zainteresowania historią i kulturą Pomorza. W rycinach *Pomorze* (1923, sucha igła), *Czernobóg* (1925, akwaforta) i *Świątynia słowiańska* (1927, akwaforta) pojawiają się posągi słowiańskich bóstw i świętyń, a jednocześnie sylwetki ludzi¹⁷⁹. Wszystkie te sceny, pomimo określonego starożytnego rodowodu, zdają się odnosić do czasów współczesnych artyście. Znacznie mniejszą grupę tematyczną w grafice Brzęczkowskiego „okresu gdańskiego” stanowią sceny rodzajowe, portrety, akty i martwe natury, np. czarno-biały drzeworyt *Z szopką* (1921) i barwny linoryt *Kobiety na Kaszubach* (1921)¹⁸⁰. Tematyka ta na większą skalę zaistniała w licznych rysunkach.

Od początku lat trzydziestych w twórczości Brzęczkowskiego coraz częściej pojawiała się ilustracja książkowa. W 1931 roku staraniem i nakładem Towarzystwa Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku ukazała się antologia poezji pomorskiej zatytułowana *Morze polskie i Pomorze w pieśni. Zebrał, ułożył oraz słowem wstępnym i objaśnieniami zaopatrzył dr Władysław Pniewski*¹⁸¹. Zespół ośmiu drzeworytów tematycznie nawiązuje do zawartości rozdziałów, stanowiąc uogólnienie głównej idei, prace nie są bowiem ilustracjami określonych utworów. Pogodny klimat rycin antologii wynika z odmiennej tematyki, jak i zmiany środków formalnych. Drzeworyty nadal cechuje ekspresyjny kontrast płaszczyzn czerni i bieli, przy jednoczesnym wzbogaceniu fakturalnym uzyskanym pozostawieniem śladów dłuta, pojawia się jednak dekoracyjna stylizacja.

W 1935 roku artysta przeniósł się do Bydgoszczy, gdzie podjął pracę w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” na stanowisku kierownika graficznego, a następnie kierownika technicznego drukarni (il. 43). Kilkuletni pobyt w Bydgoszczy wypełniony był – podobnie jak w Gdańsku – intensywną pracą zawodową i twórczą oraz współtworzeniem środowiska kulturalno-artystycznego. W 1938 roku Brzęczkowski, uzupełniając wykształcenie specjalistyczne, przez semestr studiował

w Wyższej Szkole Grafiki i Sztuki Książki (Hochschule für Graphik und Buchkunst) w Lipsku, uczelni o rozbudowanym profilu graficznym. Po powrocie do kraju, wiosną 1939 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie pracował w centrali Instytutu Wydawniczego „Biblioteki Polskiej” na stanowisku redaktora graficznego.

Zmiana miejsca zamieszkania w 1935 roku, podjęcie nowej pracy i wniknięcie w nowe środowisko artystyczne, wyznaczyły kolejny etap w twórczości plastycznej Brzęczkowskiego. Samodzielna praca artystyczna w dziedzinie grafiki warsztatowej coraz silniej przeplatała się z pracą zawodową w zakresie projektowania graficznego i poligrafii (il. 44, 45). Jednak w 1935 roku Brzęczkowski w Bydgoszczy nie był twórcą nieznanym. Od początku lat trzydziestych wcześniejsze kontakty z bydgoskim środowiskiem artystycznym przerodziły się w regularne uczestnictwo gdańskiego grafika w życiu kulturalnym. Brzęczkowski już w 1931 roku został członkiem Związku Plastyków Pomorskich, a rok później znalazł się w grupie członków założycieli Grupy Plastyków Pomorskich. Mieszkając w Gdańsku prezentował ryciny na kilku ekspozycjach zorganizowanych w Muzeum Miejskim. W 1931 roku dwukrotnie przybliżył swoją twórczość na *Wystawie grafików polskich* oraz *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*¹⁸². W kolejnych latach uczestniczył w dorocznych wystawach Związku Plastyków Pomorskich (1932) i Grupy Plastyków Pomorskich (1933, 1934)¹⁸³. Na bydgoskich wystawach eksponował wykonywane na bieżąco prace graficzne i rysunki, umożliwiając ówczesnym odbiorcom kontakt ze sztuką graficzną, tak skromnie reprezentowaną w Bydgoszczy. Już wówczas prace gdańskiego grafika były zauważalne przez recenzentów. Marian Turwid w recenzji wystawy z 1932 roku napisał: „Brzęczkowski wystąpił tylko z jednym wartościowym drzeworytem i kilkoma rysunkami, świadczącymi o próbie poszukiwania nowych dróg”, a ks. Bronisław Müller dodał „wystawił drzeworyt oraz kilka rysunków. Trzeba jednak przyznać, że już lepsze widzieliśmy w *Gryfie*”¹⁸⁴. Józef Dobrostański stwierdził: „Rysunki p. Brzęczkowskiego (z Gdańska), jakkolwiek stoją na wysokim poziomie to jednak nie reprezentują jego typowej twórczości i nie dorównują jego drzeworytom, z których zaledwie jeden znalazł się na obecnej wystawie, podczas gdy w ubiegłym roku większa ich ilość była prawdziwym ewenementem w dziale grafiki”¹⁸⁵. Recenzent nawiązał do wystawy Związku Plastyków Pomorskich, na której Brzęczkowski zaprezentował spójny zestaw dziesięciu drzeworytów, m.in. *Kto się w opiekę*, *Przedwiośnie*, *Autoportret*, *Don Quichote*, *Deszcz* i *Krzyk*, prace aktualne uzupełniając wcześniejszymi rycinami. Henryk Kuminek w recenzji wystawy Grupy Plastyków Pomorskich (1933) ocenił: „Grafika jest

nieliczna, ale bardzo wartościowa. Wśród prac S. Brzęczkowskiego z Gdańska zwraca uwagę fragment portu w Gdyni i kilka ciekawych i w wykonaniu kompozycji raczej poetyckich”¹⁸⁶. Udział grafika w kolejnej ekspozycji Grupy (1934) skomentowano: „W drzeworytach swoich doskonale wywiązuje się z założeń eurytmiki. Na tych plamach czarno-białych mile spoczywa oko. Drzeworyty czyste i starannie rżnięte”, a Kuminek dodał: „Grafika Stanisława Brzęczkowskiego – jak zwykle dobra”¹⁸⁷.

W 1933 roku Brzęczkowski uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich, zorganizowanej w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Jan Mroziński ocenił wówczas: „Brzęczkowski w drzeworytach daje przewagę plamie, rzadziej interesuje go linia; do wyjątków należy najbardziej może interesujący *św. Sebastian*”¹⁸⁸. Kolejny recenzent – dr Witold Dalbor napisał: „wykazuje w swych drzeworytach zmysł konstruktywny, duże opanowanie techniczne, połączone ze zrozumieniem właściwości drzeworytu. Pozatem posiadają jego prace duży wyraz związany z myślową treścią utworu. Pod tym względem nasuwają się tu pewne analogie ze sztuką grafika niemieckiego Klingera”¹⁸⁹.

O artyście, który z Bydgoszczy wyszedł w świat – taki tytuł nosi artykuł napisany w oparciu o wywiad przeprowadzony z Brzęczkowskim przez Kuminka, krótko po przybyciu twórcy do Bydgoszczy¹⁹⁰. Bydgoski krytyk, dobrze znający twórczość grafika zaprezentował jego dotychczasowe osiągnięcia w odniesieniu do rozwoju sztuki w odrodzonej Polsce, a zwłaszcza do dynamicznej ekspansji grafiki i jej funkcji społecznej. Rok 1936 był dla Brzęczkowskiego wypełniony wystawami i sukcesami. Pierwszą ekspozycją, w której uczestniczył już jako mieszkaniec Bydgoszczy, była *Wystawa Grupy Plastyków Bydgoskich*, na której zaprezentował dziesięć grafik w technice drzeworytu i linorytu, m.in. wykonane jeszcze w Gdańsku ryciny z teki *Miniatury gdańskie* i *Kościół w Wejherowie* oraz prace powstałe prawdopodobnie już w Bydgoszczy, linoryty i drzeworyty – *Grób Agamemnona* (1935?, linoryt), *Martwa natura* (1935?) i *Fikus* (1936?), a także metaloryt *Dziecko się modli* (1936?)¹⁹¹. Na tej ekspozycji grafice artystycznej autorstwa Brzęczkowskiego towarzyszyła grafika książkowa, ilustracje i grafika użytkowa, dziedziny dotychczas bardzo rzadko prezentowane na bydgoskich wystawach. W recenzji Kuminek podkreślił uznaną, wysoką wartość grafiki Brzęczkowskiego, akcentując „doskonałość techniczną” i wyróżniając dwie prace – *Fikus* i *Martwą naturę*¹⁹².

W tym samym roku grafik uczestniczył w ekspozycji *Artyści bydgoscy*, zorganizowanej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie wystawił

podobny zestaw prac graficznych, rozszerzony o cykl linorytów *Cztery pory roku na Kaszubach*, powstały jeszcze w „okresie gdańskim”. Dokonując takiego wyboru podkreślił różnorodność opracowywania drzeworytu oraz zmiany formalne zachodzące w swojej twórczości. Kuminek w katalogu wystawy ocenił: „warsztat rytowniczy opanował całkowicie i doszedł do bardzo ciekawych rezultatów technicznych, które pozwalają mu na subtelne i oryginalne ujmowanie treści”¹⁹³.

Włączając się w bydgoskie życie artystyczne Brzęczkowski dwukrotnie, w 1936 i 1937 roku, uczestniczył w *Salonach Bydgoskich*. Na I *Salonie* zaprezentował pięć grafik powstałych w Bydgoszczy, były to drzeworyty: *Wisła*, *Maciuś*, *Macierzyństwo* i *Fikus* oraz litografie z *Teki miast pomorskich*¹⁹⁴. Kuminek skomentował: „Grafikę reprezentuje jedynie S. Brzęczkowski. Reprezentuje oczywiście jak najlepiej. Technicznie doskonały, wprowadza do drzeworytu nowe zdobycze. Świetny jest w kompozycji i w operowaniu plamami *Fikus*”¹⁹⁵. Uczestnikom wystawy przyznano nagrody, przeznaczone dla młodych twórców i wyróżnienia dla „artystów zasłużonych, renomowanych”; Brzęczkowski otrzymał wyróżnienie za litografie z *Teki Miast Pomorskich*¹⁹⁶. Wyróżnienie na *Salonie Bydgoskim* nie było jedyną formą uznania dla twórczości Brzęczkowskiego uzyskaną w 1936 roku. W grudniu tego roku artysta uczestniczył w *Drugiej Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów* w Warszawie, na której otrzymał nagrodę im. Leopolda Wellisza. Na ekspozycji zaprezentował jeden ze swoich najnowszych drzeworytów – *Wisła u ujścia*, stanowiący część graficznego tryptyku *Wisła*¹⁹⁷. Podczas II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937) Brzęczkowski przedstawił dwie prace zrealizowane w technice cliché verre z I *Teki Bydgoskiej*, zatytułowane *Kościół garnizonowy* i *Uliczka nad Brdą* (1937)¹⁹⁸. Tym samym zaakcentował zmiany zachodzące w swoim warsztacie graficznym oraz podjęcie nowego wątku tematycznego – dawnej architektury Bydgoszczy. Artysta był coraz bardziej popularny w Bydgoszczy, a reprodukcje prac z I *Teki Bydgoskiej* zamieszczano na łamach prasy¹⁹⁹.

Podczas pobytu w Gdańsku, a następnie w Bydgoszczy Brzęczkowski uczestniczył w wystawach graficznych o zasięgu ogólnopolskim, m.in. *Wystawie Działu Sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu (1929) oraz międzynarodowym, np. I i II *Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów w Warszawie* (1933, 1936). W latach trzydziestych jego grafiki były prezentowane na wystawach organizowanych poza granicami kraju, m.in. na ekspozycji *Kunstverein in Hamburg* (1935) oraz na pokazie *Sztuki polskiej* w The National Gallery of Canada w Ottawie (1938).

Jedną z pierwszych grafik Brzęczkowskiego wykonanych w Bydgoszczy był *Portret Marszałka Józefa Piłsudskiego* (op. 217, 1935)²⁰⁰. W latach 1935-1936 powstało kilka podobnych, dużych drzeworytów, które łączy płaszczyznowy sposób opracowania, m.in. *Martwa natura (z dzbanem)* i wspomniany *Fikus*²⁰¹. W 1936 roku artysta zrealizował cykl niewielkich drzeworytów *Wisła*, obejmujący sceny: *Źródła Wisły* (il. 46), *Wisła – rzeka polska – symbolika* oraz *Wisłoujście*. W „okresie bydgoskim”, w twórczości Brzęczkowskiego grafika artystyczna coraz częściej skupiała się w cyklach i tekach tematycznych; tendencja ta ulegnie nasileniu po 1945 roku. Pierwsza teka, zatytułowana *Teka Miast Pomorskich* (1936), zawiera dziesięć jednobarwnych autolitografii w tonie błękitu obrazujących widoki miast i miasteczek pomorskich, tak chętnie przedstawianych w „okresie gdańskim”²⁰². Turwid określił tekę Brzęczkowskiego „wyprawą w nieznaną”, odsłaniającą piękno znanych i mniej znanych miejscowości i architektury regionu²⁰³. W latach 1937-1938 artysta wykonał dwie *Teki Bydgoskie*, różniące się stylistycznie od wcześniejszych grafik. I *Teka* obejmuje sześć plansz, zrealizowanych w technice cliché-verre, prezentujących *Śluzę, Wenecję Bydgoską, Starą Bydgoszcz, Farę Bydgoską, Kościół Klarysek* i *Kościół bernardyński*²⁰⁴. Powrócił więc do stosowanej już wcześniej techniki, w której zrealizował m.in. *Zagrode* i *Mury miejskie – Grudziądz* (obie z 1925)²⁰⁵. Druga *Teka Bydgoska* została wykonana w technice trój- i czterobarwnego linorytu. Znane są cztery ryciny z teki, wszystkie związane tematycznie z bydgoską Wenecją (il. 47), stanowiące wybór malowniczych zakątków architektonicznych, zlokalizowanych nad Brdą. W odróżnieniu od I *Teki Bydgoskiej*, w której każda z rycin jest wynikiem kolejnego eksperymentu, teka linorytów stanowi jednolity stylistycznie zespół, ujawniający poszukiwanie najciekawszych rozwiązań barwnych²⁰⁶. Motyw pracy, tak częsty w „okresie gdańskim”, np. praca w porcie znalazł kontynuację w siedmiu akwafortach składających się na cykl *Zakładanie linii wysokiego napięcia* (1938), stanowiącym odbicie postępującego w Polsce procesu elektryfikacji²⁰⁷.

Około 1938 roku w twórczości Brzęczkowskiego pojawił się nowy typ drzeworytu ilustracyjnego. Artysta rozpoczął wówczas pracę nad utworem *Małgorzata. Fragmenty z „Fausta” w tłumaczeniu Władysława Kościelskiego*²⁰⁸. Niezrealizowane wydawnictwo, nad którym prace przerwał wybuch wojny, przybliżają cztery drzeworyty oraz zespół rysunków. Duży format drzeworytu sztorcowego oraz odmienny od dotychczasowego sposób opracowania klocka pojawił się jeszcze kilkakrotnie w powojennej twórczości artysty. Miejsce płaszczyzn czerni i bieli zajmie giętka, niespokojna i nawarstwiająca się linia, silniejsze zróżnicowanie fakturalne płaszczyzn

artysta osiągnął dzięki stosowaniu różnych narzędzi. Około 1939 roku twórca po raz kolejny powrócił do wielobarwnego linorytu, powiększając format planszy, jak w krajobrazach – *Pejzaż wiejski z rzeką i Zima*²⁰⁹. W tym samym kręgu tematycznym mieści się duża, barwna litografia – *Pejzaż górski*²¹⁰.

W twórczości Brzęczkowskiego istotną rolę pełnił rysunek, podejmowany przez wszystkie lata jego twórczej aktywności, przy czym zmieniała się jego funkcja. W międzywojniu, a szczególnie w „okresie gdańskim” powstawały rysunki i szkice o charakterze reporterskim, utrwalające miejsca i sytuacje oraz rysunki stanowiące ukończone prace, najczęściej wpisujące się w tematycznie i formalnie w ówczesną grafikę (il. 48). W okresie powojennym powstaje więcej rysunków samodzielnych oraz rysunki do grafik, zarówno koncepcyjne, jak i przygotowawcze oraz rysunki-kalki, ujawniające proces graficzny od koncepcji do realizacji. Spuścizna artystyczna Brzęczkowskiego jest obszerna, przechowywana w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy oraz w innych muzeach i bibliotekach²¹¹.

Władysław Frydrych, od 1934 roku mieszkający w Bydgoszczy, uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych w latach 1936-1938, prezentując najczęściej duże zespoły prac malarskich. Nie wystawiał grafiki i właściwie nie jest znany jako grafik, chociaż sygnały podejmowania tej dziedziny sztuki przez artystę pojawiają się w międzywojniu, a także w późniejszej literaturze. Wzmianka prasowa informująca o obecności malarza w życiu artystycznym Bydgoszczy ilustrowana była właśnie grafiką: „Zanim będziemy mieli sposobność zapoznać naszych czytelników szerzej z prof. Władysławem Frydrychem i jego dziełem, reprodukujemy dzisiaj linoryt p.t. *Fragment z Rakoniewic* (il. 49), świadczący o prawdziwym talencie artysty, który jednak najlepiej wypowiada się w akwareli i w obrazach olejnych”²¹². W architektonicznym widoku z wielkopolskich Rakoniewic twórca przedstawił odrealnione stylizowane formy budynków z podcieniowymi arkadami.

Nie można całkowicie wykluczyć, że na pierwszej ekspozycji, w której Frydrych uczestniczył w Bydgoszczy – wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich (1936), artysta nie zaprezentował także grafik, nie wymienionych w katalogu wystawy bowiem jedna, zatytułowana *Bydgoszcz – Przyrzecze* (il. 50) została zreprodukowana w tymże katalogu oraz w „Dzienniku Bydgoskim”, zamieszczającym wybrane obiekty z ekspozycji w ramach cyklu *Z wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich w Muzeum Miejskim*²¹³. Podobnie, jak w widoku z Rakoniewic bryły chylących się ku rzece budynków uległy silnej deformacji. Kolejny linoryt, zatytułowany *Chaty* (il. 51), ukazujący pozamiejski

widok pejzażowy z dwiema wierzbnami i chatą, znany jest tylko z reprodukcji w „Wiciach Wielkopolskich”²¹⁴.

W oparciu o niewielki zespół znanych i jeszcze mniejszy zbiór zachowanych linorytów trudno obecnie stwierdzić, jakie znaczenie miała grafika warsztatowa w twórczości Frydrycha. Prawdopodobnie wykonywał ją sporadycznie, a można przypuszczać, że na podjęcie grafiki wpływ mieli bydgoscy twórcy, współtworzący z Frydrychem Grupę Plastyków Bydgoskich – Stanisław Brzęczkowski i Marian Turwid. Przykłady kilku wymienionych linorytów, zamieszczanych w formie oryginalnych grafik w „Wiciach Wielkopolskich”, redagowanych przez Turwida, a następnie reprodukowanych w „Dzienniku Bydgoskim”, mogą świadczyć, że artysta wykonywał linoryty specjalnie do celów wydawniczych. Ten niewielki znany dotychczas zespół linorytów cechuje silna stylizacja, stanowiąca swoistą interpretację form abstrakcyjnych niepozbawionych elementów dekoracyjności. Repertuar środków wyrazu – geometryzujące uproszczenie form, skonstrastowanie płaszczyzn z partiami opracowanymi fakturalnie przy zastosowaniu najprostszycy metod rytowniczych oraz silny kontrast czerni i bieli – sprawiają, że ryciny posiadają niezwykle spójny charakter. Forma linorytów Frydrycha przywołuje niektóre jego obrazy z widokami architektonicznymi.

W drugiej połowie lat trzydziestych na bydgoskich wystawach pojawiło się jeszcze dwoje grafików związanych z regionem Kujaw i Pomorza. Zofia Woynianka w latach trzydziestych mieszkała w Toruniu, należąc do Konfraterni Artystów²¹⁵. W 1936 roku, wraz z grupą kilku artystów toruńskich, wymieniona została wśród członków Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich, uczestnicząc w jego wystawie. Zaprezentowała siedem drzeworytów, m.in. *Madonna*, *Przodownica*, *Królewicz z bajki*²¹⁶. Stanisław Wojewódzki – absolwent Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (1926-1934), następnie kształcący się w Państwowej Akademii Sztuk Graficznych i Przemysłu Książkowego w Lipsku (1935-1937), w latach trzydziestych mieszkał w Inowrocławiu²¹⁷. W Bydgoszczy wystawiał trzykrotnie – na ekspozycji Grupy Plastyków Bydgoskich (1936) jako gość oraz na II i III *Salonie Bydgoskim* (1937, 1938). Na każdej z tych ekspozycji zaprezentował inny zestaw prac graficznych, wśród których dominowały suche igły, rzadziej akwaforty z akwatintą i linoryty²¹⁸. Wojewódzki był autorem widoków architektonicznych, najczęściej z zabytkowymi budowlami oraz pejzaży, tematycznie związanych z regionem Kujaw i Wielkopolski. Nastrojowe, utrzymane w konwencji realistycznej sceny, prezentowane w Bydgoszczy przedstawiały np. *Chrystusa*

w więzieniu z Kalwarii Pakoskiej, Widok z Mysiej Wieży na Gopło, Kościół św. Prokopa w Strzelnie i Poranek jesienny na Kujawach.

Młodym twórcą, który zadebiutował w dwudziestoleciu międzywojennym w bydgoskim środowisku artystycznym był Witold Wasik (il. 52) – malarz, rysownik i późniejszy pedagog²¹⁹. Edukację artystyczną rozpoczął na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1938), studiując na Wydziale Malarstwa pod kierunkiem Kazimierza Sichulskiego i Pawła Dadleza, a rzeźbę w pracowni Stanisława Horno-Popławskiego; studia przerwał wybuch II wojny światowej. W międzywojniu Wasik nie uczestniczył jeszcze w wystawach środowiskowych. W 1938 roku twórca wykonał tekę litografii, utrzymaną w konwencji realistycznej, zatytułowaną *Teka Miasta Bydgoszczy*, zawierającą dwanaście litograficznych widoków: *Teatr Miejski*, *Kościół Klarysek*, *Spichrze*, *Kościół garnizonowy*, *Potop* (il. 53), *Wenecja*, *Zaulek*, *Łuczniczka*, *Kościół farny*, *Wejście do Fary* (il. 54), *Wenecja*, *Drzewa*²²⁰. W okresie powojennym Wasik nie kontynuował twórczości graficznej, zajmując się głównie malarstwem, rysunkiem, monotypią, a także architekturą wnętrz.

W dwudziestoleciu międzywojennym w Bydgoszczy przebywało grono twórców, podejmujących grafikę artystyczną lub projektową, nieuczestniczących jednak w życiu artystycznym. Do tego grona należą m.in. Witold Jarosz, Roman Kaczmarczyk, Jarosław Kirilenko, Zygmunt Miszczyk, Stefan Najgrakowski, Bronisław Z. Nowicki, Józef Nyka, Wilhelm L. Rudy i Feliks Tschich²²¹.

3. Rysunek w twórczości malarzy i rzeźbiarzy

Analizując zagadnienie rysunku w twórczości bydgoskich artystów skupiono się na jego znaczeniu i funkcji w odniesieniu do plastyków, którzy na większą skalę podejmowali tę dziedzinę sztuki, uważając rysunek za medium stanowiące autonomiczną formę wypowiedzi. Nie pominięto jednak innej grupy twórców, przywiązujących znaczną wagę do samego procesu rysowania. Kryterium oceny i wyboru artystów oraz ich prac nie stanowi więc wyłącznie fakt zakwalifikowania rysunku na wystawę, jako „dzieła ukończonego”. Za takim podejściem przemawia zmieniający się status rysunku i coraz głębsza, współczesna interpretacja jego znaczenia w twórczości malarzy, rzeźbiarzy, architektów, projektantów, konserwatorów i przedstawicieli innych profesji artystycznych. Rysunek, stanowiący najbardziej bezpośredni język sztuk, jest pierwszą materializacją myśli wyrażoną w formie wizualnej, najprostsza ekspresyjną formą zapisu emocji. Ulotność większości rysunków i szkiców, przez samych autorów często

traktowanych jako margines właściwej twórczości, wpłynęła na stan zachowanej spuścizny, która często obejmuje niewielkie, czasami przypadkowe zespoły i prace.

W twórczości Jerzego Rupniewskiego, który deklарował: „malarstwo, które jest mi wszystkim na świecie” rysunkowe medium nie miało szans na samodzielną egzystencję w większym zakresie. Charakterystyczną dla rysunkowego procesu bezpośrednio zapisu, także w sferze wizualnej notacji wrażeń, realizował bowiem w swoim malarstwie. Na ekspozycjach, poza wczesnymi wystawami, nie prezentował rysunków. Jednak dwa znane, wczesne zespoły rysunków Rupniewskiego ujawniają potencjał także i w tej dziedzinie. Zespół siedemnastu prac skupionych w tzw. *Tece rysunków akademickich z Monachium*, pochodzi prawdopodobnie z 1909 roku²²². Są to rysunki o charakterze studyjnym, utrzymane w konwencji realistycznej, ukazujące akty młodych mężczyzn (il. 55) w zróżnicowanych ujęciach, akt starca, portrety męskie, studia gipsowych modeli (il. 56), studia ludzkiego szkieletu, wizerunki gadów i ptaków. Inną wymowę posiada zespół jedenastu rysunków szkicowych i studyjnych, wykonanych swobodną, linearną kreską, fragmentarycznie modelowanych walorowo i światłocieniowo, powstałych prawdopodobnie po 1913 roku²²³. Przedstawiają wizerunki niezidentyfikowanych osób, z wyjątkiem portretu Jana Krywulta, np. starego mężczyzny, bosego chłopca i skrzypka. Niektóre z tych rysunków świadczą o zacięciu karykaturalnym.

Odmienne podejście do rysunku reprezentował Bolesław Lewański, mniej znany jako rysownik, a zajmujący się m.in. ilustracją książkową²²⁴. Artysta traktował rysunek jako samodzielną formę wypowiedzi o czym świadczy wystawienie nieznanymi obecnie szkiców na ekspozycji Grupy Plastyków Pomorskich (1933). Jedyne, zachowane w szkicownikach rysunki, pochodzące z lat okupacji, pozwalają stwierdzić, że malarz rysował bardzo dużo odczuwając potrzebę utrwalania mijających wydarzeń²²⁵. Lewański niewątpliwie podejmował rysunek także w dwudziestoleciu międzywojennym. Znane rysunki „wojenne” powstały m.in. w obozie przejściowym przy ulicy Głównej w Poznaniu i w Woli Okrzejskiej. Spośród prac wykonanych w obozie wyróżniają się szkice z wojennej tułaczki oraz ukończone narracyjne sceny rodzajowe, często wielofiguralne, obrazujące życie przesiedleńców, np. *Matka kąpiąca dziecko*, *Tułaczce* (il. 57) i *Obóz w Głównej* (il. 58). Tematyka rysunków powstałych podczas pobytu na przesiedleniu w Woli Okrzejskiej jest bardzo różnorodna, są to widoki architektoniczne miasteczka, zabudowania wiejskie, pejzaże z wiatrakami i przydrożną kapliczką, sceny rodzajowe z życia wsi, studia postaci i zwierząt, rysunki fantazyjne oraz autoportret

i portrety żony. Rysunki świadczą o wnikliwej obserwacji i umiejętnościach transponowania natury w zróżnicowane formalnie plastyczne zapiski. Lewański – „malarz rzeczywistości i baśni” w rysunku był realistą, a obie dziedziny w jego twórczości łączy silna doza narracji.

W twórczości Franciszka Gajewskiego rysunek pojawiał się wielokrotnie, przy czym jego funkcja ulegała przemianom. Zakres tematyczny znanych rysunków jest analogiczny do malarstwa. Najwcześniejsze prace stanowią realistyczny zapis miejsc i wydarzeń, np. ołówkowe rysunki z frontu – *Dom wiejski w ruinie* i *Pejzaż wiejski z domami w ruinie* (1917)²²⁶. Interesujący zespół pięciu rysunków studyjnych, utrzymanych w konwencji akademickiej (1926-1928) tworzą upozowane kobiece akty z draperiami (il. 59) lub na tle draperii, wykonane węglem na dużych formatach papieru, nawiązujące do malarstwa z tego czasu, np. *Aktu myjącej się kobiety* (1926)²²⁷. Jeden rysunek z tej serii – *Akt siedzącej kobiety* wyróżnia się swobodą ujęcia tematu i ekspresją modelowania, ekspresją, która będzie cechowała wiele niefiguratywnych płócien malarza. W 1928 roku powstał cykl rysunków architektonicznych o tematyce bydgoskiej, obejmujący dziewięć motywów, np. stare uliczki miejskie: *Ulica Jatki*, *Ulica Podwale*, *Ulica Terasy* (il. 60), widoki bydgoskiej Wenecji i dawne mury miejskie²²⁸. Niektóre z tych motywów powtarzane były dwu- lub trzykrotnie, w technice ołówkowej lub kredką, kształtowane linearnie lub rozwiązane walorowo i światłocieniowo. W rysunkach Gajewskiego z lat trzydziestych na większą skalę pojawiły się pejzażowe widoki miasta, np. *Wenecja bydgoska* (1935), *Staw w pobliżu dworca* (1938) oraz ujęcia architektury, np. *Kościół farny* (1933), będące swobodniejszymi wizjami otaczającego świata²²⁹.

O tym, że rysunek dla Gajewskiego stanowił odrębne medium świadczy prezentacja prac rysunkowych wspólnie z obrazami na kilku ekspozycjach. Dwa rysunki – *Pod Blankami* i *Autoportret* przedstawił na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928). Na *Wystawie artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza* (1929) ekspozował duży, ołówkowy *Portret kobiety*, a w licznym zespole obrazów prezentowanych na pokazie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) znalazł się także jeden, nieznaną obecnie rysunek.

Podobnie rysunek funkcjonował w twórczości Wacława Gromka, kilkakrotnie prezentującego na wystawach obok malarstwa także prace rysunkowe. Nieznane obecnie realizacje przybliżają jedynie tytuły, świadczące, że najchętniej wykonywał rysunkowe portrety. Na grudziądzkiej *Wystawie Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich* (1921) przedstawił *Głowę staruszki*, na ekspozycji Związku Plastyków Pomorskich (1931)

rysunek węgłem *Studium portretowe*, a na II *Salonie Bydgoskim* (1937) rysunek węgłem, zatytułowany *Studium*. Wczesne, dużego formatu studium portretowe (1911), wykonane węgłem, znajdowało się w kolekcji Muzeum Miejskiego²³⁰.

Rysunek jako samodzielną formę wypowiedzi traktował także Jan Biedowicz o czym świadczą rysunkowe portrety wystawione na ekspozycji Grupy Plastyków Pomorskich (1934) – *Starzec* (sangwina) i *Góralka* (węgiel). Twórczość rysunkową Biedowicza pozytywnie ocenił Henryk Kuminek: „dobry w portretach rysowanych węgłem i sangwiną”²³¹.

Odrębnym, mało znanym nurtem w twórczości Mariana Turwida jest rysunek, traktowany przez samego twórcę jako ważne medium, podejmowane równocześnie z malarstwem. Najwcześniejszym zachowanym zespołem są prace powstałe podczas krakowskich studiów, wykonane ołówkiem, ukazujące m.in. *Akt siedzącego mężczyzny*, dwa *Akty stojącej kobiety* (il. 61) oraz *Scenę rodzajową w pracowni malarzkiej i głowę mężczyzny*, a także datowany *Akt siedzącej kobiety* (1927), jedyny rysunek kredką²³². Wyróżniają się szkicową, syntetyczną formą i miękkim modelunkiem światłocieniowym. Te studenckie szkice nie zapowiadały jeszcze, że rysunek będzie stanowił istotny nurt w twórczości Turwida. Od tych studyjnych rysunków różni się znacznie zespół 15 ołówkowych portretów (1927-1931), wydanych pod tytułem *Szkice portretowe*, nakładem Andrzeja Prądyńskiego, ze wstępem Bronisława Szczebrzyca (Warszawa 1931)²³³. Podobizny współpracowników wydawcy „Orędownika Wrzesińskiego” miały powstawać podczas godzinnego pozowania, a artysta skupił się na psychologicznym studium modelu, co we wstępie podkreślił Szczebrzyca: „że autor i «szukał» i «znalazł» w ludziach codziennych to, co w nich jest niecodziennego, prostego, a istotnego, słowem to, co jest godnym miana sztuki”²³⁴. Niektóre z tych rysunków zamieszczano w „Wiciach Wielkopolskich” (1932-1936), np. portret Michała Rusinka, Stanisława Helsztyńskiego, Tadeusza Hernesa i Andrzeja Prądyńskiego²³⁵ (il. 62).

W latach trzydziestych Turwid nie porzucił rysunku, a kontynuacją *Szkiców portretowych* są studia osób portretowanych w malarstwie oraz zespół rysunków karykaturalnych. W pierwszej grupie znajdują się m.in. *Portret gen. Józefa Hallera* (1931, węgiel), *Portret prof. dr. Stanisława Helsztyńskiego* (1932, ołówek), *Portret mjr Kazimierza Południowskiego* (1932-1934, ołówek) i *Szkic do portretu Anny Münchberżanki* (1933, ołówek)²³⁶. Zespół ołówkowych rysunków karykaturalnych (1932-1934) ukazuje osoby z kręgu bydgoskiej kultury, jak np. najwcześniejszy, datowany *Portret reż. Jerzego Szynclera w roli Kirkota* (1932, węgiel) oraz *Karykatury* –

posła Tabaczyńskiego, dr. Jana Piechockiego, dyr. Eugeniusza Wasilewskiego, Teodora Gajewskiego, red. Konrada Fiedlera (il. 63) i red. Jana Szalli²³⁷. Zawężenie tematyki w zakresie rysunku do portretów zdaje się potwierdzać istotną dla Turwida rolę wzajemnych relacji między artystą a modelem – portretowaną osobą. Tematyka portretowa, która zdominowała malarstwo i rysunek Turwida w latach trzydziestych, kontynuację znalazła podczas spędzonej we Wrześni okupacji, kiedy powstawały liczne wizerunki członków rodziny i przyjaciół²³⁸. Charakterystyczne, że wówczas twórca do repertuaru wprowadził pastel i akwarelę, a do rysunku, który stawał się coraz ważniejszą formą artystycznej wypowiedzi – kredę i węgiel²³⁹. Duży format, realistyczna konwencja oraz pogłębione studium psychologiczne modelu świadczą, że w rysunku węglem artysta poszukiwał nowej formy ekspresji.

Turwid tylko raz, na *Wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich* (1936), przedstawił obszerny zestaw prac, ujawniający podejmowane wówczas wątki. Obok samodzielnych rysunków kredą: *Portret p. K.* i *Portret własny*, wystawił trzy zespoły rysunków, z których dwa pochodzą z wcześniejszego etapu twórczości, są to już przedstawione *Szkice Portretowe* i *Karykatury*, a także nieznane obecnie *Groteski* (kreda)²⁴⁰.

Tadeusz Tarkowski, debiutujący na bydgoskich wystawach akwarelami, podczas pobytu na Polesiu obok malarstwa podejmował rysunek. Tematyka była analogiczna do wątków obrazowanych w malarstwie, pojawiały się więc pejzaże, widoki architektoniczne i portrety. Tarkowski wzbogacając warsztat malarski od akwareli, poprzez gwasze i tempery, przechodząc do techniki olejnej, w pracach rysunkowych preferował różnorodność i techniki mieszane. Rysował ołówkiem, kredką jedno- i wielobarwną, węglem i tuszem lawowanym, np. *Pejzaż z kościołkiem na Polesiu* (1936?, pisak czarny), *Pejzaż jesienny z drzewami na Polesiu* (1936?, kredka barwna), *Polesie – Moroczno* (1936?, kredka czarna), *Poleska sosna* (1937, kredka czarna), *Stary Poleszuk* (1938, węgiel) (il. 64), *Portret mężczyzny w popiersiu* (1939, tusz lawowany). Obok tych rysunków powstawały szczególnie ciekawe prace w technikach mieszanych, m.in. *Pejzaż z drzewem i chatą – Wolczyce na Polesiu* (1936, kredka czarna, tusz lawowany) i *Cerkiew w Kałudze na Polesiu* (1936?, węgiel, kredka czarna)²⁴¹ (il. 65). Tendencja do łączenia technik w obrębie jednej pracy widoczna jest także w realizacjach powstałych podczas okupacji, np. *Riga – dwór konwentu* (1942), gdzie zastosowane materiały rysunkowe – węgiel, tempera i tusz, a dodatkowo wprowadzenie barwy, wpływają na intensywność walorów malarskich.

Działający w Bydgoszczy rzeźbiarze bardzo rzadko prezentowali rysunek na wystawach, jednak rysowali dużo, a zachowane prace świadczą jak ważną rolę pełnił w ich twórczości. Paradoksalnie, często zniszczone i rozproszone podczas wojny obiekty rzeźbiarskie – pomniki, figury i rzeźby kameralne, odnajdujemy w rysunkach koncepcyjnych, często o walorach artystycznych, oraz projektowych. Jednak w twórczości niemal każdego z bydgoskich rzeźbiarzy obok rysunków związanych z realizacjami rzeźbiarskimi mieszczą się także rysunki w pełni autonomiczne, stanowiące ukończone prace, a także szkice, nie przeznaczone na ekspozycje.

Artystą, dla którego rysunek był pierwszym i najważniejszym środkiem przekazu był niewątpliwie Piotr Triebler. Zespół zachowanych rysunków i szkiców świadczy, że rysował bardzo dużo, w różnych sytuacjach, często dla samej przyjemności, a właściwie potrzeby rysowania. Szczególnie wczesne szkice i rysunki, pochodzące zapewne jeszcze z czasu nauki w zakładzie rzeźbiarskim Wiktora Joachimskiego w Zabrze, a następnie w bydgoskiej PSPA i poznańskiej Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, informują o bogactwie wątków tematycznych, różnorodności zmieniających się konwencji stylistycznych, a także o stosowanych technikach²⁴². Znaczenie rysunku rejestrującego ulotne chwile codzienności odnaleźć można w szkicownikach, gdzie niewielkie karty wypełniają całostronicowe lub miniaturowe sceny rodzajowe, np. kobiet podczas pracy na wiejskich podwórkach, prace w polu, studia zwierząt domowych i koni, a także studia portretów i aktów (il. 66, 67, 68). Na niektórych kartach te kadry otaczającego świata współlistnieją ze szkicami – projektami do plakiet, rzeźb i pomników. Różnorodności scen towarzyszy różnorodność formalna, od ujęć realistycznych po syntetyzowane, nieraz wykonywane kilkoma pociągnięciami ołówka lub piórka. Rysunki i szkice ze szkicowników świadczą o niezwykłym zmyśle obserwacji i umiejętności oddania klimatu sceny czy też specyfiki przedstawianych osób. Kolejnym interesującym zespołem rysunków Trieblera są projekty do pomników, figur i nagrobków, w których artysta przekracza granicę projektu wnikając w sferę artystycznych wizji. Odzwierciedleniem tego procesu w rysunku projektowym rzeźbiarza jest np. *Projekt pomnika Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (po 1929) (il. 69), gdzie swobodna, nawarstwiająca się kreska kształtuje formy, modelowane światłocieniowo, z detalami akcentowanymi barwą oraz *Projekt pomnika z figurą Ecce Homo* (po 1931)²⁴³ (il. 70). Odrębną pozycję w rysunkowym oeuvre Trieblera stanowi nokturnowy *Portret szewca* (ok. 1939) (il. 71) i impresjonistyczny *Flisak* (przed 1939)²⁴⁴ (il. 72).

Sylwetki i twórczości Stefana Kiersnowskiego – rzeźbiarza, ale także malarza i rysownika, przywoływanej już w poprzednich rozdziałach, nie można pominąć przedstawiając bydgoski rysunek²⁴⁵. Choć w znanych zespołach prac rysunkowych Kiersnowskiego dominują rysunki projektowe do rzeźb, plakiet i medali, np. do wspomnianej plakiety *Przed turniejem*, do sprzętów wyposażenia wnętrza sakralnych, to wśród nich odnaleźć można prace, które posiadające walory samodzielnego rysunku, np. studia głów i postaci, sylwetki jeźdźców na koniach²⁴⁶. Niektóre z stanowiły rysunkowe koncepcje do późniejszych projektów, inne niewątpliwie były autonomicznymi realizacjami. Prace te, wykonane w różnych technikach np. w ołówku, tuszu, akwareli z tuszem, zdradzają znaczne umiejętności oraz dogłębne wykorzystanie rozmaitych technik rysunkowych.

Nie wnikając w funkcje poszczególnych prac wymieńmy te najciekawsze. *Sylwetki putt* (1927, czarna kredka) to swobodnie budowane bryły dziecięcych ciał tworzone płynnymi kreskami, różniące się od *Studium kobiecej głowy – Tancerki* (1928, ołówek), stanowiącego wyrafinowaną, realistyczną, ale syntetyzowaną formę, modelowaną delikatnym szrafowaniem²⁴⁷. Dwie sceny figuralne – *Akt kobiety i mężczyzny* (1927) oraz *Kobieta na wspiętym koniu* (1927) to ołówkowe studia anatomiczne wykreślone pewną kreską, kształtowane szrafowaniem²⁴⁸. Dwa kolejne rysunki – *Głowa kobiety z papierosem* (1926) (il. 73) oraz *Głowy męskie* (l. 20. XX w., tusz czarny) (il. 74), to portrety modelowane kontrastowymi zestawieniami plam czerni i delikatnej piórkowej kreski²⁴⁹. Walory rysunkowe, a często i malarskie posiadają liczne prace projektowe, np. projekty neobarokowej chrzcielnicy (1930, tusz), gdzie drobna kreska imituje strukturę formy i materiału oraz w projekcie przyściennej chrzcielnicy ze sceną Chrztu Chrystusa (1929?, technika mieszana), w którym znakomity rysunek oddaje zarówno putta w locie, mięsistość akantu, jak i rodzajowość sceny figuralnej²⁵⁰. Swoboda, ekspresja i malarskość charakteryzują projekty koncepcyjne do ołtarzy, m.in. *Ukrzyżowania z aniołami* (1929-1930, rysunek dwubarwny) (il. 75) i *Ukrzyżowania z Matką Boską i św. Janem Ewangelistą* (ok. 1930, rysunek barwny)²⁵¹. W odniesieniu do wielu prac Kiersnowskiego, nie znając pełnego dorobku rzeźbiarskiego artysty, nie sposób stwierdzić, czy stanowiły wstępne rysunkowe, a nawet malarskie zapisy koncepcyjne, czy też samodzielny rysunek. Jednak nie ulega wątpliwości, że to właśnie rysunek był pierwszym, najistotniejszym medium w procesie tworzenia dzieła.

Zespół znanych rysunków projektowych do realizacji rzeźbiarskich oraz rysunków satyrycznych autorstwa Kazimierza Lipińskiego, powstałych w latach

czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, pozwala stwierdzić, że rzeźbiarz cenił autonomiczny rysunek i niewątpliwie zajmował się nim także w międzywojniu. Był do niego dobrze przygotowany, bowiem w Królewsko-Pruskiej Szkole Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego z przedmiotu „rysunek we wszystkich technikach” (Zeichnen in allen Techniken), prowadzonego przez profesora R. Meiera, uzyskiwał dobre oceny. W zespole rysunków satyrycznych, powstałych w latach 1946-1950, można wyodrębnić kilka grup tematycznych²⁵². Są to rysunki związane z pracą zawodową autora, a dokładniej z projektowaniem pomników np. *Komisja znawców* (1946), rysunki przybliżające znane osoby lub osobistości z najbliższego otoczenia artysty, np. *Ogólnie ceniony malarz i obywatel otrzymuje od swej lepszej połowy instrukcje na dzień bieżący* (1947), rysunki stanowiące wynik obserwacji codziennej rzeczywistości, ukazujące najczęściej wydarzenia, których bohaterami są przypadkowe osoby, np. *Popielec* (1947) (il. 76), a także sceny przedstawiające ludzi – przedstawicieli różnych zawodów podczas wykonywania pracy – *W sklepie mięsnym* (1950). Lipiński – rzeźbiarz i rysownik jawi się jako bystry obserwator powszedniego życia, w wielofiguralnych, rozbudowanych scenach rodzajowych wyrażając swój subiektywny stosunek do rzeczywistości. Jego rysunki stanowią satyryczne studium ludzkich sylwetek, ukazanych w zróżnicowanych, pełnych gracji pozach, przyciągających silnym zróżnicowaniem fizjonomii i uwypukleniem cech psychologicznych. Utrzymane w konwencji realistyczno-surrealizującej sceny, o zabarwieniu satyrycznym stanowią odzwierciedlenie przejawów ówczesnego życia. Cechuje je lekki i finezyjny dukt ołówka, pewna kreska, wyrazisty modelunek walorowy i światłocieniowy.

Rzeźbiarzem, w którego twórczości rysunek zapewne pełnił dość istotną rolę był Stefan Szalla. Obecnie jednak trudno ocenić zakres rysunków podejmowanych przez twórcę w międzywojniu ponieważ zachowały się dwa skrajnie odmienne zespoły prac. Pierwszym są rysunki ilustracyjne, zamieszczone na łamach „Dziennik Bydgoskiego” (1929), w większości poświęcone tematyce nadmorskiej, prawdopodobnie stanowiące wynik pobytu artysty w rejonach określonych tytułami: *Radłowo – brzeg morski*, *Karwia – wędzarnia ryb*, *Wieś Chałupy* oraz: *Łuszczarnia ryżu w Gdyni*, *Nad polskim morzem*, *Latarnia morska w Rozewiu*, *Polski statek szkolny „Lwów”*, *Siedziba przedsiębiorstwa państwowego w Gdyni*, *Statki polskie uwięzione przez lody w pobliżu Hatenau*, *Statek „Gdynia” podczas burzy*, *Statek pasażerski „Gdynia”*²⁵³. Rysunki utrzymane zostały w konwencji realistycznej, wykreślane krótką kreską piórka o zróżnicowanym dukcie, modelowane walorowo i światłocieniowo.

Drugi zespół stanowią rysunki Szalli z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, o rozbudowanej narracji, stanowiące figuralne, surrealizujące sceny o wymowie metaforycznej, poruszające wątki przemijania, wizje człowieka w wszechświecie, śmierci, czy też utopijne wyobrażenia miast²⁵⁴. Każdy z tych rysunków, np. *Powódź – otchłań* (1952, ołówek) (il. 77) jest w pełni ukończonym przekazem zarówno w sferze idei, jak i plastycznego obrazowania.

Witold Jerzykiewicz – architekt, projektant wnętrz, mebli i rzemiosła artystycznego, na marginesie właściwej twórczości zajmował się także malarstwem, rysunkiem i grafiką²⁵⁵. Edukację artystyczną rozpoczął w Szkole Rzemiosł Artystycznych w Berlinie-Charlottenburgu (1915-1918), a kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1921-1923), studiując na Wydziale Architektury i Architektury Wnętrz, pod kierunkiem Kazimierza Ulatowskiego i na Wydziale Rzeźby u Jana Wysockiego i Feliksa Giecwicza, ćwiczenia rysunkowe odbywając u Karola Mondrała. Współpracował jako plastyk i architekt wnętrz z wieloma architektami, inżynierami budowlanymi oraz stolarzami bydgoskimi. W zakresie architektury wnętrz związał się z pracownią architekta i budowniczego Jana Kossowskiego²⁵⁶. Drugim, istotnym nurtem pracy zawodowej Jerzykiewicza było projektowanie mebli. Meble według jego projektów wykonywały liczne bydgoskie i pomorskie firmy meblarskie i stolarskie, najchętniej współpracował z Jakubem Hechlińskim – właścicielem Fabryki mebli i zakładu architektury wewnętrznej, zlokalizowanej przy ulicy Podgórnej 5.

Jerzykiewicz był członkiem Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich, w którym pełnił funkcję sekretarza (od 1935). Malował pejzaże, prawdopodobnie w technice olejnej. Jedyne znane, wymienione w katalogu obraz, zatytułowany *Z nad Drwęcy*, prezentowany był na *Wystawie Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich* w Grudziądzu (1921)²⁵⁷. Na ekspozycji Grupy Plastyków Pomorskich (1933) twórca przedstawił osiem rysunkowych projektów wnętrz, wykonanych ołówkiem: *Gabinet, Tea-Room, Pokój mieszkalny, Hall I, Hall II, Kącik na werandzie, Kącik dla pań, Sypialnia*²⁵⁸. Henryk Kuminek w recenzji tej wystawy napisał: „Nowością z dziedziny sztuki stosowanej są projekty urządzeń wnętrz W. Jerzykiewicza. Świetny rysunek, niezawodne opanowanie perspektywy, idą w parze z dużą kulturą artystyczną i naprawdę pomysłowym, a praktycznym i pięknym rozwiązywaniem wnętrz”²⁵⁹. Wiadomo, że artysta wystawiał też projekty mebli. Opinia Kuminka o „świetnym rysunku” skłania do refleksji nad jego funkcjonowaniem w twórczości projektowej

Jerzykiewicza. W znanym zespole rysunków wnętrz mieszkalnych (il. 78) i mebli, np. *Projektach pokoi dziennych* (il. 79) i *Projekcie sypialni* (ok. 1930-1933), wykreślonych z zachowaniem zasad perspektywy i skali, dzięki wprowadzeniu modelunku walorowo-światłocieniowego oraz rozwiązań fakturalnych, prace zyskują niemal artystyczny wymiar²⁶⁰.

4. Rysunek ilustracyjny, satyryczny i karykaturalny

Spójny rozdział bydgoskiego rysunku w międzywojniu stanowią rysunki ilustracyjne, satyryczne i karykaturalne, najczęściej zamieszczone na łamach poczytnych gazet codziennych – „Gazety Bydgoskiej” i „Dziennika Bydgoskiego”. W latach dwudziestych karykatury portretowe wykonywali znani malarze – Antoni S. Procajłowicz i Leon Dołżycki, a w latach trzydziestych także Stefan Szmaj. Wszechstronna działalność artystyczna Procajłowicza podczas pobytu w Bydgoszczy ujawniała się w dziedzinie malarstwa, projektowania grafiki książkowej i użytkowej (il. 80) oraz kilimkarstwa²⁶¹. Najmniej znaną formą jego bydgoskiej twórczości są karykatury portretowe, utrwalające wizerunki osobistości z kręgów kultury i sztuki. Procajłowicz jest autorem kilku karykatur opublikowanych w „Gazecie Bydgoskiej” w czasie od 14 października do 14 grudnia 1924 roku²⁶². Jako pierwszy ukazał się portret księdza Jana Kleina, pierwszego dyrektora bydgoskiego Muzeum Miejskiego, z tytułem: *Z teki karykatur profesora A. Procajłowicza*²⁶³. Nie jest to jedyny wizerunek Kleina wykonany przez Procajłowicza. W odmiennej konwencji utrzymany został popiersiowy portret Kleina w ujęciu profilowym²⁶⁴ (il. 81). Kolejną, nieopisaną karykaturą jest głowa mężczyzny z ciemnym zarostem, uzupełniona komentarzem: *Kocha świat i sztukę, / nienawidzi ludzi i artystów!*²⁶⁵. Prawdopodobnie jest to podobizna Kazimierza Ulatowskiego, architekta, dyrektora Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, recenzenta wystaw i autora często kontrowersyjnych artykułów o sztuce. Identyfikacji nie wymaga popiersiowy portret Zygmunta Urbanyi (il. 82), pedagoga, skrzypka, dyrygenta, kompozytora i recenzenta muzycznego, podpisany *Bydgoski mistrz tonów – prof. Urbanyi*²⁶⁶. Wizerunek ówczesnego dyrektora Teatru Miejskiego Józefa Karbowskiego (il. 83) dopełniony został obszerniejszym komentarzem: *Jak kłopoty obecnego sezonu odbiły się na obliczu dyr. Karbowskiego*²⁶⁷. Każdy z wymienionych portretów różni się charakterystyką modelu – od niemal realistycznego oblicza Kleina i Ulatowskiego do silnie przerysowanych fizjonomii Urbanyi i Karbowskiego. Portrety różnią się także charakterem plastycznego opracowania, głowa Ulatowskiego modelowana jest na

zasadzie kontrastu czarnej linii i plamy, popiersie Urbanyi wzbogacone zostało modelunkiem światłocieniowym, linearny profil Karbowskiego kształtuje swobodna kreska, a popiersiowy portret Kleina rozwiązany został odmiennie, formę głowy budują nawarstwiająca się kreski i punkty skontrastowane z linearnymi zarysami ubioru. Profil Karbowskiego przypomina finezyjne autolitografie Procajłowicza, np. Stanisławy Wysockiej z młodopolskiej *Teki Melpomeny* (1904).

Kontynuatorem koncepcji redakcji „Gazety Bydgoskiej” i wykonawcą kolejnej serii karykatur portretowych był Leon Dołżycki – malarz znany publiczności z udziału w bydgoskich wystawach, a uznany jako portrecista bydgoszczan, których często uwieczniał także w karykaturze²⁶⁸. Podczas pobytu w Bydgoszczy wykonał zespół ponad 30 karykatur portretowych, zamieszczonych w czasie od 14 marca do 14 września 1926 roku na szpaltach gazety. Rysunki przedstawiają znane osobistości z kręgów kulturalnych, społecznych i politycznych miasta. Kulturę bydgoską reprezentują m.in.: *pisarz Józef Weyssenhoff, prezes Towarzystwa Miłośników Miasta Bydgoszczy Rudolf Krahl, dyrektor Biblioteki Miejskiej Witold Belza (il. 84), dyrektor Muzeum Miejskiego Tadeusz Dobrowolski, pisarz i krytyk literacki Adam Grzymała-Siedlecki (il. 85), poeta Kazimierz Kalinowski, księgarz i wydawca Narcyz Gieryn*²⁶⁹. Krąg Teatru Miejskiego przybliżyły sylwetki m.in.: *dyrektora Ludwika Dybizbańskiego, reżysera Artura Kwiatkowskiego oraz aktorów: Antoniego Wasilewskiego i Zofii Kopczewskiej*. W korowodzie znanych twórców nie zabrakło licznych wizerunków malarzy, grafików i rzeźbiarzy bydgoskich oraz artystów pracujących lub wystawiających w Bydgoszczy, np.: *Jerzego Rupniewskiego, Karola Mondrala, Feliksa Giecewicza, Bronisława Bartla, Alberta Taljańskiego, Henryka Nostitz-Jackowskiego i Marcina Samlickiego*. Portretowe sylwetki artystów zostały uzupełnione najpełniejszym komentarzem, informującym o aktualnych osiągnięciach i pracach²⁷⁰. Władze miejskie i urzędników reprezentowali: *poseł i naczelny redaktor „Gazety Bydgoskiej” Józef Petrycki, zastępca prezesa Sądu Okręgowego Michał Celewicz, Czesław Wiecki i starosta Stanisław Niesiołowski*. Poczet znanych lekarzy przedstawiały sylwetki m.in.: *dra Antoniego Nowińskiego, dra Bronisława Potockiego, dra Jana Szymańskiego oraz dra Kaczkowskiego z Inowrocławia*. Świat sportowy, zawężony do prężnie rozwijającego się bydgoskiego wioślarstwa, przybliżyły postacie: *prezesa Towarzystwa Wioślarskiego „Gryf” Bronisława Zamiary, naczelnika Bydgoskiego Towarzystwa Wioślarskiego Franciszka Brzezińskiego oraz gospodarza BTW Władysława Majewskiego*. Obok karykatur portretowych pojedynczych w zespole mieści się kilka rysunków ujmujących po trzy

postacie. Rysunek *Przed koncertem „Echa”* ukazuje karykatury: *dra Łuczewskiego, Szmeltera i Kempfa*. Kolejny, zatytułowany *Przed jutrzejszymi regatami* przybliży władze Towarzystwa Wioślarskiego: *Zygmunta Malickiego, prokuratora Rakowskiego i Władysława Żewickiego*. Natomiast rysunek *Przed Regatami Wszechpolskimi* prezentuje sylwetki: *Wacława Kalksteina-Osłowskiego, Reszki i Marcina Tarkowskiego*.

Portrety autorstwa Dołżyckiego cechuje skupienie uwagi na przedstawieniu głowy modela, przy czym ujęcia są zróżnicowane – profilowe, en trois quarts w lewo, rzadziej en face. Karykatury wykonane są tuszem i piórkiem lub wąskim pędzlem. Artysta preferował rysunek linearny, w którym swobodnie prowadzona kreska buduje formę głowy, czasem określa jedynie kontur twarzy, wyznacza fizjonomię, określa włosy i zarost. Niekiedy konturowy rysunek kontrastuje z plamą czerni, jak np. w portretach Marcina Samlickiego, Bronisława Potockiego, Józefa Petryckiego, czy Zofii Kopczewskiej. Syntetyczny, jakby nieukończony rysunek, wyróżnia wizerunki, m.in. Adama Grzymały-Siedleckiego, Narcyza Gieryna i Jerzego Rupniewskiego.

W twórczości Dołżyckiego rysunek stanowił istotną formę wypowiedzi artystycznej, o czym świadczą zachowane prace, m.in. charakterystyczne dla okresu ekspresjonistyczno-formistycznego rysunki *Rozmowa* (1917) i *Śmierć Pierrota* (1922)²⁷¹. Duży format rysunków, różnorodność stosowanych technik (węgiel, kredka, pastel), często łączonych oraz zamieszczane sygnatury wskazują, że pojawiały się na ekspozycjach. Z pobytem artysty w Bydgoszczy związane są trzy rysunki – *Pejzaż miejski z rzeką* (il. 86), *Most przy ulicy Grunwaldzkiej w Bydgoszczy* i *Pająk* (ok. 1928), wyróżniające się syntetyczną, lapidarną formą²⁷².

Kilkakrotnie wymieniany już Stefan Szmaj w *Życiorysie własnym*, spisanim w Gdyni w 1962 roku tak wspominał pobyt w Bydgoszczy: „Żywo w pamięci mam tzw. *Żywy Dziennik* w Bydgoszczy, podczas którego demonstrowałem szereg rysunków – karykatur nadnaturalnej wielkości przedstawiających znakomitości lokalne. Akompaniował mi przy tym dr Stefan Świątecki czytając swoje dowcipne wiersze. Sukces był wielki”²⁷³. W relacji z tego wydarzenia zapisano: „dr Stefan Szmaj przedstawił kilka własnych pastelowych karykatur wybitnych osobistości bydgoskich, które zaopatrzył słowem wierszowanym dr. Stefan Świątecki. Obaj wzbudzili zachwyt wśród zebranych”²⁷⁴. Niestety, nie zachowały się wymienione karykatury, czy też bliższe informacje na ich temat. Odrębnym nurtem twórczości rysunkowej Szmaja w „okresie bydgoskim” były karykatury portretowe, zamieszczane na łamach „Dziennika Bydgoskiego” od 1 maja do 25 grudnia 1932 roku, ujęte tytułem *Znakomitości naszego*

grodu w krzywym zwierciadle karykatury. Pierwszy z rysunków przedstawiał Tadeusza Chmielarskiego, a obszerny komentarz pod portretem informował o zamierzeniach gazety: „Od dziś *Dziennik Bydgoski* będzie co niedzielę zamieszczał karykatury wybitnych osobistości naszego miasta, wykonane przez ciętego i pełnego inwencji rysownika p. dr. Szmaja”²⁷⁵. W kolejnych numerach gazety ukazały się wizerunki bydgoszczan, m.in.: dr. Jerzego Glińskiego (il. 87), dr. Witolda Bełzy, dr. Stefana Świąteckiego (il. 88), Jerzego Rupniewskiego, Władysława Stomy, prezydenta Barciszewskiego, mecenas dr. Niecia i dr. Edwarda Fischödera. Karykaturalne portrety trzech osób obejmował rysunek zatytułowany *Asy bydgoskiego Klubu Polskiego w karykaturze*, przedstawiający prokuratora Sobieckiego, dr. Czesława Nieduszyńskiego i dr. Czesława Wieckiego. Większość portretów uzupełniona została obszernym komentarzem charakteryzującym ukazaną osobę. Zespół wymienionych karykatur autorstwa Szmaja jest silnie zróżnicowany formalnie. Poszczególne rysunki na ogół łączą zbliżony format oraz technika wykonania – rysunek tuszem i piórkiem, zazwyczaj uzupełniony pędzlem. Charakterystyka modelu jest dość bezkompromisowa, artysta podkreślał typowe dla niego cechy, uwypuklając mało korzystne detale fizjonomii, np. spiczasty nos, podwójny podbródek, łysinę i odstające uszy. Karykatury Szmaja wyróżniają się przemyślaną, dopracowaną formą i zróżnicowaniem metod rysunkowych. Rozbudowaną kompozycją, fabułą i ekspresyjną formą w zespole wyróżnia się portret Świąteckiego trzymającego pioruny nad gmachem bydgoskiego teatru²⁷⁶.

Szmaj nie poprzestał na karykaturze prasowej. W 1933 roku uczestniczył w *Wystawie prac polskich współczesnych ilustratorów i karykaturzystów*, prezentując 17 karykatur portretowych, a tytuły niektórych sugerują, że mogły to być prace wcześniej zamieszczane w prasie. Grupę nowych portretów tworzą wizerunki: *Prok. Sobieckiego, red. Fiedlera, dr. Szmaja* (autoportret), *dr. Maryńskiego, Tychonowicza* (?), *dr. Nowaka, dr. Kawczyńskiego, dr. Chmielarskiego, Celewicza i Czesława Wieckiego*²⁷⁷. Marian Turwid wystawione prace Szmaja, określone jako „kartony” lokował na pograniczu portretu i karykatury, akcentując „świeżość i swobodę podejścia” oraz „trafną harmonizację kolorystyczną”, porównując je z pastelami Stanisława I. Witkiewicza²⁷⁸. Określenie kartony sugeruje, że wystawione portrety posiadały duży format, różniły się formalnie od karykatur prasowych, a ponadto były barwne. Nieznane są prace nazwane przez Turwida ilustracjami, które były „traktowane szeroko i z rozmachem, przywołują najlepsze wspomnienia «Sichuły» i «Jamy Michalikowej»”²⁷⁹. Szmaj sportretował także

siebie, a demoniczny autoportret, powstały w oparciu o fotografię *Maski, maski, maski*, zachowany jest jedynie w formie reprodukcji prasowej²⁸⁰.

Specyficzną formą rysunku, szeroko rozpowszechnionego w prasie międzywojennej, był rysunek satyryczny i karykaturalny, w którym specjalizowało się grono bydgoskich artystów, których twórczość w większości skoncentrowała się na tej dziedzinie sztuki. Do twórców rysunku satyrycznego „Dziennika Bydgoskiego” należą: Ignacy Głowiński, Paweł Griniow, Mieczysław Piotrowski, Leon Jędrzejczak, Edward Kwiatkowski i Edmund Heydak. Jednym z pierwszych rysowników, działających we wczesnych latach dwudziestych, był Ignacy Głowiński, z Bydgoszczą związany prawdopodobnie od 1924 roku²⁸¹. Niewiele wiadomo o wykształceniu twórcy, który według przekazów rodziny miał studiować w Gdańsku. W Bydgoszczy poszukiwał pracy o czym świadczą ogłoszenia prasowe: „Malarz portretowy Głowiński z Berlina, przyjmuje zamówienia ul. Mazowiecka 38 II p.” oraz: „Portrety z natury i z fotografii we wszystkich technikach maluje I. Głowiński, zgłoszenia do „Dziennika Bydgoskiego”²⁸².

W latach 1924-1926 pracował w „Drukarni Bydgoskiej S.A.”, zaangażowany przez redaktorów „Dziennika Bydgoskiego” – Jana Teskę i Stanisława Brandowskiego²⁸³. Pierwsze prace Głowińskiego, zamieszczane na łamach gazety posiadały charakter ilustracyjny, ukazując aktualne wydarzenia zarówno w Bydgoszczy, jak i w innych miastach Polski, a także na świecie, np. *Wianki w Bydgoszczy* z dopiskiem „rysował z natury”²⁸⁴. Głowiński rysował także popiersiowe wizerunki różnych osobistości, najczęściej polityków, stanowiące ilustracje do tekstów, wykonywane piórką w tuszu, utrzymane w konwencji realistycznej. W szerokim repertuarze pierwszego rysownika „Dziennika Bydgoskiego” szybko pojawiła się karykatura i rysunki satyryczne komentujące aktualne wydarzenie polityczne na świecie. Część z nich zamieszczano w stałej rubryce, zatytułowanej *Z satyry politycznej*, np. *Bolszewik (do angielskiego lwa)*. *Podaj łapę na zgodę! Jak jedną podasz to cię potem całego dostanę*²⁸⁵. W twórczości rysunkowej Głowińskiego dla gazety wyróżnia się zespół rysunków o wymowie symboliczno-metaforycznej, utrzymanych w duchu romantycznym, idealizowanych, często komponowanych z wierszami, jak np. *Hołd nieznanemu żołnierzowi* (XI 1925)²⁸⁶. W odróżnieniu od rysunków satyrycznych, w których kreska kontrastuje z płaszczyznami czerni, w tych pracach dominują walory linearne i modelunek światłocieniowy. Głowiński jest też autorem dwóch serii karykatur portretowych, zatytułowanych *Typy Bydgoskie* (1925) i *Kto to?* (1925-1926), publikowanych na łamach „Dziennika Bydgoskiego” (il. 89, 90).

Po rozstaniu się z redakcją „Dziennika Bydgoskiego” twórca wykonywał różne prace o charakterze artystycznym. Prawdopodobnie prowadził także własny zakład graficzny (cynkograficzny?), w którym m.in. realizowano prace litograficzne²⁸⁷. Głowiński uczestniczył w *Wystawie prac polskich współczesnych ilustratorów i karykaturzystów* (1933) w Muzeum Miejskim, wystawiając 20 rysunków, przede wszystkim satyr politycznych, kilka satyr społecznych oraz prace, których tytuły wskazują inspiracje historią Polski. Marian Turwid napisał wówczas: „Ilustracje Głowińskiego, naiwne i nieporadne, w sposobie traktowania przypominające świetne ilustracje Moltye’go, nie są pozbawione szczerych cech talentu”²⁸⁸. Prace Głowińskiego z dwudziestolecia międzywojennego nie zachowały się, znane są tylko rysunki publikowane w gazetach.

Jednym z najbardziej cenionych rysowników i ilustratorów „Dziennika Bydgoskiego” był Paweł Griniow (il. 91) – rosyjski emigrant, który po I wojnie światowej przebywał w obozie dla jeńców i internowanych żołnierzy rosyjskich w Tucholi²⁸⁹. Po ukończeniu gimnazjum niemieckiego w Petersburgu edukację kontynuował w tamtejszej Szkole Kadetów. Nie zachowały się przekazy o jego wykształceniu artystycznym, jednak już w Bydgoszczy określany był jako artysta malarz²⁹⁰. Griniow w 1925 roku osiedlił się w Bydgoszczy i przyjął obywatelstwo polskie, pozostał wyznawcą religii prawosławnej²⁹¹. W latach 1926-1937 należał do współpracowników redakcji „Dziennika Bydgoskiego”, pracował w drukarni gazety przy ulicy Poznańskiej 12-14. Posługiwał się pseudonimem artystycznym „Polo”, którym sygnował swoje prace. Dla gazety wykonywał rysunki i karykatury o tematyce politycznej, społecznej i gospodarczej. Specjalizował się jednak w satyrze politycznej, odzwierciedlającej kwestie polskie i politykę międzynarodową (il. 92).

W twórczości Griniowa wyróżnia się cały zespół karykatur związanych z postacią Marszałka Józefa Piłsudskiego, szczególnie trafnych i dowcipnych, docenianych już przez współczesnych. Griniow stworzył rozpoznawalny, charakterystyczny wizerunek Piłsudskiego w karykaturze (il. 93). Jedną z pierwszych satyr poświęconych marszałkowi był *Triumwirat Piłsudski – Witos – Dmowski*²⁹², czy też opublikowana krótko po przewrocie majowym satyra *Z dziejów męczeństwa Odrodzonej Polski*²⁹³. Ciekawy zespół tworzą rysunki satyryczne dedykowane relacjom z ZSRR, zwłaszcza z lat 1929-1933, których głównym bohaterem jest Stalin, np. *Z Bolszewii. Sowieccy kręglarze* (1930)²⁹⁴ (il. 94). Tematem licznych satyr Polo były też układy dyplomatyczne Polski z Niemcami, a także narodziny faszyzmu w Niemczech i Włoszech, zilustrowane m.in. w satyrze

*Po zwycięstwie hitlerowców. Quo Vadis, Germania?*²⁹⁵. Krąg tematyczny rysunków satyrycznych Griniowa, związany z zapotrzebowaniem redakcji systematycznie się rozszerzał. W latach 1929-1932 twórca wykonał duży zespół satyr społeczno-gospodarczych, z których ponad 80 zachowało się w formie oryginalnych rysunków w zbiorach Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. dr. Witolda Bełzy w Bydgoszczy (WiMBP)²⁹⁶ (il. 95).

Obok rysunków satyrycznych dla gazety Griniow wykonywał prace o zróżnicowanym charakterze – niewielkie prace satyryczne i karykatury portretowe do artykułów, np. *Koniec świata. Fantazja bydgoskiego gryzipiórka* (1926), realistyczne popiersia polityków, rysunki ilustracyjne do różnych tekstów, a także ilustracje do wierszy, np. *Bochen chleba*²⁹⁷. Odrębny zespół stanowią prace o charakterze reklamowym, połączone z tekstem, a wpisujące się w nurt grafiki użytkowej. W latach 1933-1934 powstawały niewielkie rysunki satyryczne do *Kronik niedzielnych* Stanisława Brandowskiego i ilustracje do publikowanego w odcinkach utworu K. Stasickiego *Baśń o Marysi sierotce i królewiczu Dobrotce*.

Griniow, obok rysunków satyrycznych i karykaturalnych zamieszczanych w codziennej prasie, zajmował się szatą graficzną i ilustrowaniem wydawnictw. Do książki Wincentego Sławińskiego *Babia Wieś – z legend podmiejskich starej Bydgoszczy* (1935) wykonał kilkanaście ilustracji, zaprojektował okładkę i winiety. Zajmował się także grafiką projektową, czego przykładem jest okładka *Ilustrowanego Kalendarza Dziennika Bydgoskiego na 1928 rok* (il. 96). Jednak największe uznanie i rozgłos zyskał dzięki wydawnictwu zrealizowanemu dla Biblioteki Miejskiej. W 1932 roku Griniow opracował szatę graficzną księgi pamiątkowej – *Na dziesięciolecie Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy*, a Teodor Brandowski na łamach „Dziennika Bydgoskiego” podsumował: „Bydgoszcz stworzyła najpiękniejszą książkę polską. Sława jej obiegła cały świat i ściągnęła do Biblioteki Miejskiej wspaniałe dary. (...) Nad ozdobami pracował P. Griniow artysta-rysownik”²⁹⁸.

We wspomnieniach współpracowników Griniow pozostał jako człowiek dobroduszny, zawsze uśmiechnięty, zawsze się spieszący, by zdążyć z wykonaniem rysunków. Redaktorka „Dziennika Bydgoskiego” Janina Hernet-Kłodzińska tak wspominała rysownika: „Rosyjski emigrant, świetny karykaturzysta, który nigdy nie potrafił niczego oddać w redakcji w oznaczonym terminie. Jeśli się cokolwiek chciało od Pawła – trzeba go było zamknąć w redakcji i dać troszeczkę... do wypicia. Wówczas cała redakcja żyła w nerwowym napięciu, czy «Polo» zdąży wykonać rysunki i czy je zdąży

opracować chemigraf²⁹⁹. Wizerunki swoich kolegów redakcyjnych artysta miał uwieczniać w piórkowych rysunkach, obecnie nieznanymi, chociaż jednym z nich mogłaby być rodzajowa scena z grupą mężczyzn w lokalu (il. 97).

Rysunki i karykatury u Griniowa zamawiały redakcje z całej Polski, twórca współpracował z kilkoma wydawnictwami, m.in. z „Gazetą Gdańską”³⁰⁰. Griniow uczestniczył w *Wystawie prac polskich współczesnych ilustratorów i karykaturzystów* (1933), wystawiając 24 rysunki satyryczne, wśród których przeważały satyry polityczne, np. cykl związany z wojną japońsko-chińską, w mniejszym zakresie rysunki społeczne oraz kilka karykatur portretowych. Marian Turwid napisał wówczas: „Rysunki p. Polo, zupełnie dobrze wytrzymują porównanie z pracami Wasilewskiego czy Zaruby”³⁰¹.

W zespole kilkuset rysunków prasowych autorstwa Griniowa, w którym dominują prace satyryczno-karykaturalne o tematyce politycznej, gospodarczej i społecznej, uwagę zwraca bogactwo środków wypowiedzi plastycznej. Zespół ten pozwala na analizę formalną zmian zachodzących w rysunku Griniowa. Wyobrażenia, znajomość zagadnień politycznych i społecznych podpowiadała twórcy coraz nowe pomysły, a główna idea znajdowała wyraz w czytelnej, znakomicie oddanej plastycznej formie, pomimo, że większość prac cechowała rozbudowana narracja. Obok wczesnych rysunków linearnych, zdradzających pewną rękę wytrawnego rysownika, a wykonywanych zdecydowaną, swobodną kreską, uzupełnianych płaską plamą, z czasem zaczęły się pojawiać prace kształtowane walorowo i światłocieniowo. W ciągu kilku lat twórca wypracował indywidualny, dojrzały styl, który był obecny w jego satyrze przez kolejne lata. Artysta operował pewną, giętką linią, prowadzoną jednym pociągnięciem wąskiego pędzla, niektóre fragmenty modelując piórkiem lub niewielkimi plamami czerni, wprowadzając rozwiązania światłocieniowe.

W oparciu o przekazy ustne wiadomo, że Griniow dużo malował, były to przede wszystkim portrety i widoki miast, wykonywane w akwareli i technice olejnej. Nie zachowały się żadne obrazy artysty. Spuściznę artystyczną Griniowa tworzą liczne rysunki zamieszczane przede wszystkim w „Dzienniku Bydgoskim” w latach 1926-1937 oraz prace w wydawnictwach drukowanych. Oryginalne rysunki Griniowa zachowały się w albumach ze zbiorów WiMBP w Bydgoszczy.

Kolejnym rysownikiem „Dziennika Bydgoskiego” był Mieczysław Piotrowski, twórca zapisany na kartach historii polskiej karykatury³⁰². W Bydgoszczy ukończył Gimnazjum Matematyczno-Przyrodnicze im. Mikołaja Kopernika, a następnie studiował w Wyższej Szkole Dziennikarstwa w Warszawie (1928-1931) oraz w tamtejszej

Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Władysława Skoczylasa i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (1930-1935). W dziedzinie rysunku satyrycznego debiutował w tygodniku „Pobudka” (1926), rysował dla „Cyrulika Warszawskiego”, „Wróbli na dachu”, „Szpilek”, „Dziennika Ludowego” i „Robotnika”. W jego twórczości plastycznej dominowała ilustracja książkowa, rysunek satyryczny i karykatura.

Jeszcze jako uczeń, a następnie student warszawskich uczelni, w latach 1927-1932 publikował satyry w „Dzienniku Bydgoskim”, będąc zameldowany w Bydgoszczy³⁰³. Debiutował jako autor satyr politycznych w 1927 roku, a cechy jego wczesnego stylu – linearny rysunek, wykonany piórkciem i tuszem, posiada już pewne walory typowe dla późniejszej twórczości. Uproszczone, nieco zgeometryzowane formy skonstrastowane są z niespokojnymi, dekoracyjnymi liniami o falistym dukcie. Widoczny jest ponadto kontrast dominujących partii linearnych z detalami modelowanymi światłocieniowo lub rozwiązanymi płaską plamą, jak w satyrze wyborczej *Cyrk polityczny, dn. 4 marca b.r. Wielka rewia, liczne niespodzianki*³⁰⁴. Dojrzały styl rysownika ujawnił się w satyrach poświęconych stosunkom międzynarodowym z Chinami, np. *Z Chin. Bolszewik dzwoni na alarm*³⁰⁵, w których wprowadzał formy zgeometryzowane porządkujące kompozycję, szczegółowy rysunek, a ponadto stosował silny kontrast partii linearnych z plamami czerni i modelunek światłocieniowy w postaci rytmicznego szrafowania. Innym zabiegiem formalnym w rysunkach satyrycznych Piotrowskiego było wprowadzenie czarnego tła, z którego wyłaniają się formy, często wzbogacone drobnoziarnistą, punktową fakturą, np. *Z Dalekiego Wschodu, jak się bolszewik o ten kamień potknie, to się i na ten bagnet nadzieje* (1928-1929). W 1929 roku powstały liczne satyry Piotrowskiego związane z Piłsudskim, zazwyczaj o rozbudowanej narracji, np. *W dzień św. Józefa*³⁰⁶. Występują w nich cechy typowe dla kolejnego zespołu rysunków – linearny, dekoracyjny rysunek skonstrastowany z plamami czerni oraz wprowadzenie jeszcze bogatszej faktury (punktowanie i siatka krzyżujących się linii). Narracyjność, żywa akcja, silne przerysowanie fizjonomii, gestykulacja, kontrast fragmentów opracowanych linearnie i plam czerni – to cechy tworzące repertuar charakterystycznych dla artysty środków wyrazu.

W albumie ze zbiorów WiMBP w Bydgoszczy mieści się zespół około 50 rysunków o tematyce społeczno-gospodarczej, powstałych w latach 1929-1930, z których tylko jeden jest sygnowany przez Piotrowskiego³⁰⁷. Jednak na podstawie analogii formalnych cały ten zespół należy przypisać Piotrowskiemu. Podobnie w kolejnym albumie, z rysunkami o tematyce związanej z polityką międzynarodową,

obejmującym około 50 prac, znajdują się trzy sygnowane rysunki, autorstwo pozostałych także należy powiązać z Piotrowskim³⁰⁸. Przykładem rysunku o ciekawej kompozycji i spójnej syntetyzującej formie jest praca z sylwetką niemieckiego żołnierza wypatrującego przez lufę armaty Marsa o obliczu Piłsudskiego (ok. 1929) (il. 98), a rozwiązaniem narracyjnym *Niepowodzenia Sowietów na wschodzie* (1929)³⁰⁹ (il. 99).

Leon Jędrzejczak, podobnie jak Piotrowski, młodzińcze lata spędził w Bydgoszczy, gdzie kształcił się w Seminarium Nauczycielskim (1927), a następnie podjął pracę pedagogiczną w Szkole Powszechnej im. Jana Kochanowskiego na Szwederowie, był też członkiem Chrześcijańskiego Narodowego Nauczycielstwa³¹⁰. W 1930 roku rozpoczął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, ucząc się m.in. pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego. W latach 1929-1930 rysował karykatury polityczne dla „Cyrulika Warszawskiego”, pozostające pod wyraźnym wpływem czołowych rysowników pisma, szczególnie Jerzego Zaruby. Swoje rysunki sygnował pseudonimem „Ego”. Jędrzejczak był autorem kukiełek do warszawskiej szopki politycznej (1930). Rok później współpracował z krakowskim czasopismem „Wróble na dachu”, zamieszczając w nim najczęściej karykatury obyczajowe. Wykonywał ponadto filmy rysunkowe dla dzieci, ilustracje, malował także akwarele. Zajmował się grafiką użytkową, czego przykładem jest okładka *Ilustrowanego Kalendarza Dziennika Bydgoskiego na 1929 rok* (il. 100). Jędrzejczak próbował także swoich sił w malarstwie. W 1928 roku młody twórca został zaproszony do udziału w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, na którą zgłosił cztery prace: *Portret p. B.* (pastel), *Autoportret* (tusz), *Melodia* (tusz) i *W polu* (ołówki?). Ostatecznie prac tych jednak nie wystawiono³¹¹.

W latach 1927-1930 Jędrzejczak współpracował z redakcją „Dziennika Bydgoskiego” wykonując rysunki o różnym charakterze³¹². Wśród pierwszych prac były winiety tytułowe, np. winieta do artykułu *Zjazd katolicki w Gostyniu w 1928 roku* (czerwiec 1928) nawiązująca do tradycyjnej formy z tarczą herbową, banderolą i stylizowanym ornamentem roślinnym. Powstawały także rysunki ilustracyjne do tekstów, utrzymane w konwencji realistycznej, np. *Popielec* (luty 1929). Jednak najobszerniejszy zespół rysunków stanowią satyry społeczno-gospodarcze i polityczne, pozwalające określić cechy charakterystyczne ówczesnego stylu rysownika, wykonanie tuszem i wąskim pędzlem, o formach syntetyzowanych, z fragmentami linearnymi skontrastowanymi z plamami czerni. Zauważalna jest pewna dosadność i doza makabryzmu w ukazywaniu niektórych motywów lub postaci, typowa też dla

późniejszych ilustracji. Przez cały 1928 rok w twórczości Jędrzejczaka satyra polska przeplatała się z zagraniczną, a bohaterem wielu karykatur był także Piłsudski. Jednak rysownik stworzył inny typ karykaturalny marszałka, którego fizjonomia przybiera wyraz nieco demonicznie-groteskowy, np. *Opozycja nie chce wziąć udziału w konferencji z rządem*³¹³. W tym rysunku widoczna jest typowa dla wielu późniejszych prac Jędrzejczaka ekspresja postaci i dynamiczna, otwarta kompozycja. Ciekawy zespół tworzą wielofiguralne, rozbudowane satyry związane z polityką międzynarodową z udziałem znanych osobistości, w których autor skupia uwagę na postaciach pierwszoplanowych, pomijając zbędne tło, płynną, falistą linią kształtując formy. Te charakterystyczne cechy stylu dostrzegalne są w zachowanych, oryginalnych rysunkach, np. *Narady nad planem Gonga, czyli każdy sobie rzepkę skrobie* (ok. 1929) (il. 101) i *Nawiązanie kontaktów dyplomatycznych pomiędzy rządem Mac Donalda a Sowietami pozostaje pod znakiem zapytania* (ok. 1929)³¹⁴ (il. 102). Uwagę zwracają przerysowane karykaturalne postacie, niektóre rubaszne, nie wzbudzające sympatii odbiorcy, a wzmacniające siłę przekazu.

Uwagze Jędrzejczaka nie umykały najbliższe wydarzenia, o wymiarze lokalnym, które utrwał w swoich satyrach. Należą do nich *Ostatnia konfiskata karykatur* (il. 103), uzupełniona komentarzem: *Kto ołówkiem wojuje, od ołówka ginie*, ukazująca sylwetki dwóch rysujących karykaturzystów, jak można przypuszczać Pawła Griniowa i samego Jędrzejczaka, nad którymi wznosi się postać groźnego cenzora³¹⁵. Kolejną ciekawą sceną rodzajową o tematyce bydgoskiej jest *Otwarcie „Oazy”* (il. 104) z karykaturalnymi postaciami uczestników i autoportretem artysty (ok. 1929)³¹⁶.

W maju 1930 roku w „Dzienniku Bydgoskim” zamieszczono *List z Zakopanego*, napisany i ilustrowany przez Jędrzejczaka, w którym humorystycznie relacjonował swój pobyt w sanatorium Czerwonego Krzyża, pisząc: „W letniej stolicy Polski jest obecnie sezon martwy. Powiadają, że dlatego martwy, bo przyjeżdżają teraz tylko tacy, którzy cudem żywi stąd wychodzą. Gruzlica swoje, ale słońce i świeże górskie powietrze też robi swoje. To też tych cudownych wyzdrowień jest bardzo dużo”³¹⁷.

W 1933 roku jedną z prac przedwcześnie zmarłego artysty zaprezentowano na wystawie *Współczesnych ilustratorów i karykaturzystów*, zorganizowanej w Muzeum Miejskim. Marian Turwid zestawiając rysunki Głowińskiego i Jędrzejczaka napisał: „prace nie są pozbawione szczerých cech talentu, podobnie jak jedyny na wystawie eksponat zbyt wcześnie niestety zgasłego zdolnego rysownika Jędrzejczaka”³¹⁸. Zachowana spuścizna artystyczna Jędrzejczaka jest niewielka. Twórczość rysunkową

artysty odzwierciedlają rysunki zamieszczane w „Dzienniku Bydgoskim” o tematyce obyczajowej oraz karykatury społeczne i polityczne oraz niewielki zespół oryginalnych rysunków zachowany w albumach ze zbiorów WiMBP w Bydgoszczy³¹⁹.

W 1929 roku redakcja „Dziennika Bydgoskiego” wydała drukiem *Karykatury Dziennika Bydgoskiego*, gdzie zamieszczono rysunki najbardziej cenionych, uznanych ówczasie twórców – 63 karykatury Pawła Griniowa oraz liczne prace Mieczysława Piotrowskiego i Leona Jędrzejczaka³²⁰.

Twórczość artystyczna Edwarda Kwiatkowskiego, uznanego po II wojnie światowej witrażysty, związanego ze środowiskiem toruńskim, w międzywojniu przebiegała dwutorowo³²¹. Z jednej strony kształcił się i pracował jako malarz polichromii i witrażysta, z drugiej – pracował jako rysownik i grafik projektowy. Rodzina Kwiatkowskiego w latach 1908-1918 mieszkała w Berlinie, gdzie podczas nauki w Szkole Powszechnej ujawniły się uzdolnienia oraz zainteresowania rysunkowe i malarskie przyszłego artysty. W latach 1918-1923 Kwiatkowski mieszkał w Gnieźnie, przez kilka miesięcy studiując w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, gdzie został uczniem Wiktora Gosienieckiego. W 1923 roku rodzina Kwiatkowskich przeprowadziła się do Bydgoszczy. Edward, wspólnie z ojcem – malarzem pokojowym pracował u Henryka Nostitz-Jackowskiego przy polichromii bydgoskiej Fary (1924-1928), wówczas głębiej zainteresował się malarstwem. Rozpoczął pracę i naukę w poznańskim zakładzie „Polichromia” Henryka Nostitz-Jackowskiego, gdzie przez cztery lata kształcił się w dziedzinie malarstwa dekoracyjnego i witrażownictwa. W 1928 roku zdał egzamin czeladniczy w Izbie Rzemieślniczej w Poznaniu i został wykwalifikowanym rzemieślnikiem. W Poznaniu uczęszczał do prywatnego Instytutu Sztuk Pięknych Adama Hannytkiewicza (1926-1927). W 1931 roku Kwiatkowski powrócił do Bydgoszczy z zamiarem założenia własnego zakładu witrażowego. Młody twórca w pierwszej połowie lat trzydziestych, pracując jako rysownik i projektant grafiki użytkowej, gromadził fundusze na zakład witrażowy, który ostatecznie uruchomił w 1935 roku.

W okresie międzywojennym Kwiatkowski uprawiał więc równoległe kilka dziedzin sztuki, rozpoczął projektowanie i realizację witraży (il. 105) oraz polichromii, a ponadto dużo rysował. W dziedzinie rysunku wypowiadał się zarówno w samodzielnym rysunku artystycznym jak i ilustracji książkowej, wykonywał prace rysunkowe dla drukarni i bydgoskich kupców, rysował karykatury i satyry dla „Dziennika Bydgoskiego” oraz „Gazety Bydgoskiej”. Założył własną firmę reklamową „Plus”. W drugiej połowie

lat trzydziestych Edward Pawłowski, właściciel „Gazety Bydgoskiej”, zlecał artyście opracowanie katalogów, folderów, planów miasta i województwa. W 1937 roku Kwiatkowski wykonał ilustracje do książki *Bydgoszcz w historycznym rozwoju od początków aż po dzień dzisiejszy*³²². W opracowaniu tym umieszczono 62 całostronicowe rysunki m.in. ukazujące bydgoskie kościoły i malownicze zakątki miasta, sceny historyczne dotyczące Bydgoszczy i Pomorza oraz wizerunki królów polskich, wykonane według Jana Matejki. Jeden z rysunków, zatytułowany *Wenecja bydgoska* posłużył artyście za pierwowzór akwaforty z 1948 roku. Ilustracje ujawniają rękę biegłego rysownika i dobrego obserwatora, obdarzonego twórczą wyobraźnią. Kwiatkowski nie uczestniczył w wystawach środowiskowych, co związane było z charakterem uprawianych dyscyplin sztuki.

Rysunek satyryczny jest najmniej znaną formą w twórczości Kwiatkowskiego, a właśnie w nim, w największym zakresie, ujawniły się możliwości rysunkowe twórcy³²³. W dziedzinie satyry wykonał serię czterech numerowanych ilustracji o wymowie moralizatorskiej, ukazujących kradzież chleba czeladnikowi piekarskiemu przez włóczęgę (ok. 1931)³²⁴. Rysunki zostały wykonane tuszem i piórkiem, delikatną nawarstwiająca się kreską, modelowane walorowo i światłocieniowo. W latach 1932-1935 satyry polityczne i społeczno-gospodarcze Kwiatkowskiego publikował „Dziennik Bydgoskie”, wszystkie są sygnowane pseudonimem artystycznym: Eddy. Dwie wczesne satyry dotyczące sytuacji ekonomicznej w Polsce – *Dante w Polsce* oraz *Kasa Chorych czyli chora kasa*, nacechowane silną deformacją i przerysowaniem postaci, wykonane są piórkiem i tuszem, z fragmentami wzbogaconymi walorem i światłocieniem³²⁵. Kolejne rysunki satyryczne – *Ulgi dla rolników* (il. 106) i *Sanacja twierdzi, że liczba bezrobotnych maleje* (1932) (il. 107) wyróżnia dosłowność, ale i głębszy podtekst oraz umiejętne stopniowanie napięcia i grozy³²⁶. Zachowane w oryginale rysunki, zrealizowane zostały w technice tuszu lawowanego, z detalami zaakcentowanymi linearnie piórkiem. Szereg rysunków Kwiatkowskiego komentuje problemy międzynarodowe, a do ciekawszych należy satyra *Szopka polityczna na Dalekim Wschodzie. Mars zapowiada ciekawe przedstawienie* (1932) (il. 108) oraz *Pokój w Europie jest zagrożony przez niemiecki duch odwetu* (ok. 1932)³²⁷ (il. 109). Jest to charakterystyczny dla artysty rysunek w tuszu lawowanym, utrzymany w szerokiej gamie szarości, w którym kontury i wybrane motywy podkreślono piórkiem. W scenie tej uwagę zwraca rozbudowana narracja i kilkuplanowa kompozycja z centralnie umieszczoną szopką – teatrzykiem, z sylwetkami Chińczyka walczącego z bolszewikiem i postacią

Marsa w rzymskiej zbroi trzymającego sznurki kukiełek oraz pierwszoplanowymi widzami spektaklu – wujem Samem, Stalinem i francuskim politykiem.

Dla Kwiatkowskiego rysunek stanowił samodzielną formą wypowiedzi, o czym świadczą prace powstałe podczas okupacji, którą spędził na robotach przymusowych w Niemczech. Z tego czasu pochodzi album z rysunkami obozowymi, które zostały wykonane w obozie dla przesiedleńców w Wentorf koło Hamburga³²⁸. Do nielicznych zachowanych prac należy późniejszy rysunek węglem, przedstawiający *Portret Wojciecha Brzeskiego* (1943), znajdujący się w zbiorach prywatnych. Zespół kilkunastu oryginalnych rysunków artysty zachował się w albumach ze zbiorów WiMBP w Bydgoszczy³²⁹ (il. 110, 111).

W odróżnieniu od wszechstronnego Edwarda Kwiatkowskiego, Edmund Heydak swoją twórczość całkowicie poświęcił rysunkowi. Po ukończeniu Szkoły Wydziałowej Męskiej w Bydgoszczy nie kontynuował edukacji, w zakresie plastyki pozostając samoukiem³³⁰. Początkowo Heydak współpracował z redakcjami bydgoskich gazet, wykonując rysunki ilustracyjne. W 1937 roku, po śmierci Pawła Griniowa, został rysownikiem, ilustratorem i karykaturzystą „Dziennika Bydgoskiego”, z którym był związany do wybuchu II wojny światowej. Jedną z wcześniejszych prac Heydaka jest cykl 63 rysunków portretowych skupionych w zbiorze *Miniatury bydgoskie* (1933-1934), publikowanym na łamach „Dziennika Bydgoskiego”³³¹. Prace zostały wykonane w technice tuszu, pędzlem lub piórkiem. Przedstawiają znane ogólnie osobistości z kręgów władzy i polityki, działaczy społecznych i kulturalnych, dyrektorów dużych instytucji, cenionych artystów, lekarzy i prawników. Każdy wizerunek uzupełniono humorystycznym czterowierszem przybliżającym cechy charakterystyczne portretowanego. Artysta ukazał m.in. sylwetki: Leona Barciszewskiego – prezydenta Bydgoszczy, Władysława Stomy – dyrektora Teatru Miejskiego, Witolda Bełzy – dyrektora Biblioteki Miejskiej, Natalii Morozowiczowej – aktorki Teatru Miejskiego, Michała Celewiczka – prezesa Sądu Okręgowego, Narcyza Gieryna – księgarza, Mariana Gintzla – dyrektora Ogrodów Miejskich, Józefa Zawitaja – przemysłowca i kapitana Andrzeja Kulwiecia – wykładowcy w Szkole Podchorążych (il. 112). Wszystkie portrety posiadają pewne cechy wspólne w zakresie kompozycji, ujęcia modelu i techniki rysunkowej. Wizerunki ukazane są w popiersiu lub do wysokości poniżej szyi, w ujęciu profilowym, zazwyczaj w lewo, lub en face, rzadziej w ujęciu en trois quarts. Uproszczone formy tworzy linearna, spokojna kreska, w niektórych pracach fragmenty są modelowane walorowo.

W latach 1934-1939 Heydak publikował rysunki w „Dzienniku Bydgoskim”, a prawdopodobnie pierwszą realizacją w zakresie satyry był *Garnizon bydgoski w karykaturze z rzędami niewielkich portretów karykaturalnych osób tworzących ówczesny garnizon*³³². Wczesne rysunki satyryczne Heydaka, zróżnicowane formalnie, świadczą o poszukiwaniu własnego stylu. Przykładem takiej pracy jest *Tak bywa! Już się kochają, tylko jeszcze nie śmiają sobie w oczy patrzeć*, nawiązująca do polityki polskolitewskiej, a wykonana nawarstwiającą się kreską piórka³³³. W tych wczesnych realizacjach widoczne są już pewne cechy rozpoznawalnego stylu – powiększenie głów postaci i położenie nacisku na charakterystyce silnie przerysowanych fizjonomii. Twórca stosuje kontrast linearnie opracowanych fragmentów z partiami fakturalnymi. Pierwsze rysunki, pozbawione głębszych podtekstów, są czytelne i zabawne. W niewielkim zespole satyr obyczajowych wyróżnia się rodzajowa scena z plotkarkami przy kawiarnianym stoliku (ok. 1937)³³⁴ (il. 113).

Po śmierci Pawła Griniowa, od 1937 roku na łamach bydgoskiej gazety publikowano coraz więcej rysunków autorstwa Heydaka o zróżnicowanym charakterze. Należą do nich m.in. niewielkie rysunki satyryczne do humorystycznych tekstów autorstwa Henryka Kuminka oraz karykatury portretowe ilustrujące artykuły, a przede wszystkim rysunki satyryczne, wśród których dominowała satyra polityczna. W związku z napiętą międzynarodową sytuacją polityczną nasilały się satyry o wydźwięku antyhitlerowskim, np. *Kto głośniejszy? Chór pacyfistów nie zagłuszy odgłosów z kuźni wojny...*³³⁵. Wzbogaceni uległ zakres środków formalnych, rysownik chętnie stosował kontrast linii linearnych z płaszczyznami czerni oraz wprowadzał detale z wyrazistą fakturą, np. kropki, kreski i struktura muru. W 1938 roku powstały liczne satyry obrazujące międzynarodowe konflikty w Europie, poprzedzające wybuch II wojny światowej. Wyróżnia się zespół rysunków, których „bohaterem” był Hitler, m.in. *Pakt czterech w marzeniach Chamberlaina* (il. 114)³³⁶. Heydak stworzył osobliwy, karykaturalny wizerunek wodza Rzeszy – to niepozorna, cherlawa sylwetka z wyolbrzymioną głową, z charakterystyczną fryzurą i wąsikami oraz tułów w „mundurku” oznaczonym nieodzowną swastyką. Tak właśnie ukazany został Hitler w satyrze *Muzyka, od której świat się trzęsie*³³⁷. Jedną z najlepszych, ośmieszających Hitlera satyr jest *Lebenstraum um Lebensraum. Sen o przestrzeni życiowej „... czyli kiedy Hitler będzie zadowolony!”*³³⁸. Nie bez powodu Heydak krótko po wybuchu II wojny światowej uciekał z Bydgoszczy w obawie przed restrykcjami okupanta.

Spuściznę artystyczną Heydaka z okresu międzywojennego tworzą ilustracje i karykatury zamieszczane w bydgoskiej prasie, głównie w „Dzienniku Bydgoskim”, wspomniany już zbiór *Miniatur bydgoskich* z kolekcji Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy oraz prace ze zbiorów prywatnych³³⁹.

Grono rysowników współpracujących z „Dziennikiem Bydgoskim” uzupełniają młodzi twórcy działający w latach trzydziestych, którzy pojawiali się na bydgoskich wystawach, prezentując obrazy i rysunki. W tym kręgu sytuuje się twórczość Juliana Hermela, którego niewielki zespół rysunków satyrycznych i karykatur znajduje się w zbiorach WiMBP w Bydgoszczy³⁴⁰. Niesygnowane i niedatowane rysunki powstały prawdopodobnie w latach 1929-1932. Część rysunkowych prac Hermela cechuje synteza i geometryzacja form, inne rysunki nie są pozbawione dekoracyjnej stylizacji i drobiazgowego opracowania szczegółów, np. *Mussolini, który lubi teatralne wystąpienia w takim kostiumie odwiedzi Warszawę*³⁴¹. Zespół satyr uzupełniają karykatury polityków polskich i zagranicznych, m.in. Mussoliniego.

Rysownikiem, ilustratorem i karykaturzystą „Dziennika Bydgoskiego” był także Jarosław Kawa, który w Bydgoszczy mieszkał niemal przez całe dwudziestolecie międzywojenne³⁴². Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), jako gość prezentując dwa rysunki – *Akt* (węgiel) i *Szkic do aktu* (ołówki)³⁴³. W latach 1928-1933 rysunki Kawy publikowane były w „Dzienniku Bydgoskim”³⁴⁴. Wczesny rysunek ilustracyjny, zatytułowany *Na Wielki Tydzień. W Ogrójcu*, przedstawiający wyłaniającą się z czerni tła sylwetkę klęczącego Chrystusa, w charakterze opracowania, kontraście bieli i czerni oraz kreski i płaszczyzny przypomina linoryt³⁴⁵. W niewielkim zespole rysunków satyrycznych Kawy znajduje się praca *Czy nie wizja przyszłości? Jak sobie mniejszości narodowe przedstawiają równouprawnienie w Polsce*, w której rysownik zestawiał linearną kreskę ze szrafowaniem i płaską plamą czerni³⁴⁶. Spośród kilku zachowanych rysunków Kawy wyróżnia się portretowe popiersie *Rybaka z Wąbrzeźna* oraz prace z motywami bydgoskimi, np. *Spichrze* i *Wenecja bydgoska* (1929), utrzymane w konwencji realistycznej³⁴⁷.

W albumach z rysunkami ze zbiorów WiMBP w Bydgoszczy oraz w rocznikach „Dziennika Bydgoskiego” z lat trzydziestych znajdują się rysunki jeszcze kilku, właściwie nieznanymi, niezidentyfikowanych twórców, współpracujących z gazetą, są to: lew. (Kazimierz Lewandowski?), A. Kłymko, Kozłów, A. Skowroński, E. Styrbicki, A. Wicherek, K. J. Majewski i Czesław Kucal³⁴⁸. Tylko jednego z wymienionych rysowników, sygnującego prace skrótem: lew. można z dużym prawdopodobieństwem

identyfikować z Kazimierzem Lewandowskim – bydgoskim rysownikiem i grafikiem, publikującym satyry i reklamy na łamach „Dziennika Bydgoskiego” w latach 1932-1934³⁴⁹. Oryginalne rysunki satyryczne Lewandowskiego znajdują się w albumach ze zbiorów WiMBP w Bydgoszczy.

¹ Kształtowanie programu nauczania i kolejne zmiany w strukturach PSPS i PSP w odniesieniu do grafiki zostały zaprezentowane w części I., rozdział I. *Szkolnictwo artystyczne – Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego (1920-1923) i Państwowa Szkoła Przemysłowa (1923-1933)*.

² Archiwum rodzinne, Życiorys Karola Mondrała, napisany własnoręcznie, skierowany do Instytutu Sztuk Plastycznych w Poznaniu, z dn. 27 III 1939 r., rkps.

³ Analiza twórczości Mondrała została przedstawiona w tekstach: Barbara Chojnacka, *Grafika Karola Mondrała oraz W Bydgoszczy*, [w:] *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, oprac. i red. naukowa B. Chojnacka, Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012-2013, s. 13-19, 39-50. Wymieniane w tekście prace graficzne odwołują się do katalogu obejmującego całą znaną spuściznę Mondrała, cyt. dalej: *Katalog Karol Mondral*.

⁴ Wymienione ryciny posiadają dość duży format, np. *Dzwonnica kościoła St. Étienne du Mont* o wym. 38,8 x 24,6 cm, zob. *Katalog Karol Mondral*, poz. 18, 20, 39.

⁵ *Katalog Karol Mondral*, poz. 80, 131.

⁶ *Ibidem*, poz. 40, 41, 51, 43, 48, 49. Format rycin, np. *Pont Neuf* o wym. 6,4 x 9,2 cm.

⁷ *Ibidem*, poz. 28-29, 31.

⁸ *Ibidem*, poz. 58-59, 62-63.

⁹ *Ibidem*, poz. 64.

¹⁰ *Ibidem*, poz. 8, 9. W rycinach tych znaczne partie przedstawienia artysta kształtuje linią. Dekoracyjne walory scen określa kompozycja, ujęcie postaci, detale ubioru i fryzury, a zwłaszcza subtelność opracowania oblicza.

¹¹ *Katalog Karol Mondral*, poz. 134.

¹² *Ibidem*, poz. 65.

¹³ *Ibidem*, poz. 92, 93.

¹⁴ *Ibidem*, poz. 96, 111. *Portret Marii Mickiewicz*, wym. 31,7 x 23,8 cm. Ta dużofORMATOWA rycina jest przykładem mistrzowskiego opanowania warsztatu we wczesnym etapie twórczości Mondrała, w pełni wykorzystującego wszystkie możliwości techniki.

¹⁵ *Ibidem*, poz. 75-77, 97, 121, 139. Portrety rybaków najczęściej były realizowane w „średnim” formacie ok. 16 x 12 cm. Wyjątkiem wśród kilkunastu portretów jest duża rycina *Stary rybak (Rybak wiążący sieci)*, o wym. 28,5 x 28,2 cm.

¹⁶ *Ibidem*, poz. 112-116. Wymieniony zespół prac łączy tematyka, różni natomiast sposób graficznego opracowania.

¹⁷ *Ibidem*, poz. 101, 102, 126, 127, 140.

¹⁸ *Ibidem*, poz. 15-16, 34-36, 129-130, 103. Rycina *Szewe*, prezentowana na *I Konkursie Graficznym im. Henryka Grohmana* (1911, Zakopane), otrzymała zaszczytne wyróżnienie, natomiast *Zuzanna* uzyskała II nagrodę w dziale akwaforty na *II. Wystawie i Konkursie im. Henryka Grohmana* (1914, Warszawa). Grafika *Topielec* powstała w dwóch znacznie różniących się wariantach.

¹⁹ *Katalog Karol Mondral*, poz. 175, 196.

²⁰ *Ibidem*, poz. 178-179.

²¹ *Ibidem*, poz. 181.

²² *Ibidem*, poz. 185-186.

²³ *Ibidem*, poz. 181, 188, 204.

²⁴ *Ibidem*, poz. 190, 192.

²⁵ *Ibidem*, poz. 193, 205.

²⁶ *Ibidem*, poz. 239.

²⁷ Archiwum Państwowe Bydgoszcz, Polskie legalne organizacje, związki, stowarzyszenia, towarzystwa i komitety, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Zgłoszenia artystów plastyków na wystawy, 1921-1923, sygn. 479/28, (dalej: APB, TZSP, sygn. 479/28), Zgłoszenie Karola Mondrała na Wystawę TZSP, kwiecień 1922. Lista prac graficznych Mondrała została spisana na sześciu formularzach zgłoszeniowych TZSP. Niektóre z rycin prezentowane były na wspólnej pląszy, a zestawy prac pozwalają przypuszczać, że były

odbite na jednym arkuszu (podobnie jak grafiki zachowane w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu i Muzeum Narodowego w Warszawie) lub współoprawne, najczęściej w przypadku różnych technik – metalowych i drzeworytu.

²⁸ *Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – Grafika i kilimy*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 74 (8 IV), s. 3. Po tej wystawie, połączonej ze sprzedażą prac, sprzedano pięć grafik Mondrala – *Ewa, Ofiara morza, Pinie, Sosny, W stodole*.

²⁹ *Pierwsza wystawa okrężna grafiki polskiej pod protektoratem Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, pod patronatem Wojewody Warszawskiego Władysława Sołtana, zorganizowana przez ZPAG przy współpracy członków zarządu Franciszka Siedleckiego, Edwarda Czerwińskiego oraz konserwatora Województwa Warszawskiego Zygmunta Rokowskiego*, (katalog wystawy, wstęp: Zygmunt Rokowski), s. 19, poz. 85-96, Warszawa 1922. Sprzedano wówczas dwa drzeworyty Mondrala.

³⁰ *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 280 (15 XII), s. 4.

³¹ Władysław Skoczylas, *Karol Mondral. Z wystawy bieżącej w T.Z.S.P. w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 6 (3 II), s. 84 (il. s. 81-89). Artykuł został zilustrowany ośmioma reprodukcjami rycin: *Krajobraz* (1917, drzeworyt dwubarwny), *Stary zamek w Chęcinach* (1916?, akwaforta), *Autoportret* (akwaforta), *Szewe* (1911, sucha igła), *Portret Konstantego Brandla*, 1919, drzeworyt dwubarwny), *Głowa w chryzantemach* (1910, sucha igła), *Madonna* (1917, drzeworyt dwubarwny), *Krajobraz* (drzeworyt barwny).

³² *Ibidem*, s. 84.

³³ Wystawie towarzyszył skromny katalog ze spisem rycin, zob. *Wystawa graficzna. Karol Mondral*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy 1924, [Bydgoszcz 1924].

³⁴ Ks. Jan Klein, *Wystawa prac prof. Mondrala w Muzeum Miejskim*. „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 65 (18 III), s. 6. Wspomniane widoki z Polski to zespół kilkunastu prac, wykonanych w technikach metalowych, w 1916 r., zob. *Katalog Karol Mondral*, poz. 144-157.

³⁵ Kazimierz Ulatowski, *Z powodu wystawy graficznej Karola Mondrala, część I*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 70 (23 III), s. 9; *Idem, Z powodu wystawy graficznej Karola Mondrala część II*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 74 (28 III), s. 4.

³⁶ *Ibidem*. Ulatowski szczegółowo przeanalizował odbitki oceniając: „Otóż jedna z tych dwóch rycin jest odbitką «pierwszego stanu», druga odbitką wykonaną w stadium wykończenia. Odbitka pierwsza posiada duże zalety, mianowicie odrębne traktowanie poszczególnych planów (...) – i zdaje mi się, że gdyby artysta nie był opracowywał ryciny w dalszym ciągu, tylko pozostawił «stan pierwszy» jako pracę skończoną, nie byłby zatarał zalet, które w «stanie pierwszym» są wybitne, zaś w końcowym stadium zanikają”.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Z. M. [Zygmunt Malewski], *Grafika profesora Mondrala*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 78 (2 IV), s. 4.

³⁹ *Bydgoszcz w akwafortach*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 15 (18 I), s. 3.

⁴⁰ Opinia cytowana w artykule *Otwarcie wystawy malarzy bydgoskich*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 236 (13 X), s. 9. Tytuły wystawianych prac graficznych nie są znane; ekspozycji nie towarzyszył katalog.

⁴¹ *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, maj – czerwiec 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1928], poz. 57-65. Był to zapewne *Ekslibris Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy*, zrealizowany w 1928 r.

⁴² Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (dalej: MOB), Dokumentacja wystaw,teczka 30, Scenariusz ze spisem obiektów, X 1929, rkps. Spis obejmuje jedynie tytuły prac, bez podania techniki i wymiarów. Na wystawie były ponadto cztery obrazy i trzy rzeźby Mondrala.

⁴³ Eugeniusz Przybył, *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Słowo Pomorskie” 1929, nr 290 (15 XII), s. 6.

⁴⁴ *Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929, red. Mieczysław Treter, s. 168, poz. 1901-1909.

⁴⁵ O wystawie zob. część I., rozdział V. *Muzeum Miejskie i nowe formy współpracy z artystami bydgoskimi (1930-1939)*. Wystawa stanowiła zmienioną edycję pokazu przygotowanego w poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1929). Ekspozycji towarzyszył katalog ze spisem prac, zob. *Wystawa Karola Mondrala*, (katalog wystawy), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Poznań 1929 (Plac Wolności 18).

⁴⁶ Były to ryciny: *Widok z Bielawek*, *Widok na Farę*, *Las pod Bydgoszczą*, *Widok z grobli*, *Powrót z polowu*, *Rybak z Karwi*, *Widok na katedrę w Poznaniu I-II*, *Krakowianka*, *Portret p. Taylora*.

⁴⁷ Z. M. [Zygmunt Malewski], *Świat malarstwa i biało-czarno na wystawie prof. Mondrala czyli duet palety i rylca*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 115 (18 V), s. 16.

⁴⁸ *Wystawa zbiorowa prac K. Mondrala – Bydgoszcz*, Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, nr 57, Warszawa 1930, s. 10, poz. 211-259.

⁴⁹ Do wystawy nie został wydany katalog. Tytuły prac zamieszczono w odrębnym spisie katalogowym, zob. MOB, Korespondencja Związku Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy z lat 1929-1932 (dalej: MOB,

Korespondencja ZPP), Muzeum Miejskie. Wystawa Plastyków Pomorskich, 1930, rkps. Tytuły dwóch prac – *Niefortunne lądowanie* i *Trzy gracje* – po raz pierwszy pojawiające się wśród spisów, nie pozwalają na sprecyzowanie tematyki i identyfikację grafik

⁵⁰ Barbara Chojnacka, *Od „Tancerki” Jana Wojnarskiego do „Piety” Wiktorii Goryńskiej. Największa wystawa graficzna w międzywojennej Bydgoszczy*, „Bydgoski Rocznik Muzealny”, T. V, 2019/2020, red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2020, s. 211-239.

⁵¹ Były to ryciny: *Kościół Klarysek*, *Kościół Serca Jezusowego*, *Kościół Pobernardyński*, *Kościółek w Kapuściskach*, *Szkoła Przemysłowa I-II*, *Widok na Farę* i *Widok na Brdę*, zob. *Katalog wystawy grafików polskich*, luty – marzec 1931, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 5, poz. 171-178.

⁵² *Katalog Wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, poz. 98-107.

⁵³ W liście skierowanym do Związku – już z Poznania – artysta zaznaczył, że wszystkie prace powstały w 1931 r. i jeszcze nie były wystawiane, zob. MOB, Korespondencja ZPP, List Karola Mondrała z Poznania do Związku Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy, z dn. 3 XII 1931. Załączony spis rycin z cenami.

⁵⁴ (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.

⁵⁵ *Katalog Karol Mondral*, poz. 246, 248.

⁵⁶ *Ibidem*, poz. 252, 257.

⁵⁷ *Ibidem*, poz. 286, 289.

⁵⁸ *Ibidem*, poz. 290.

⁵⁹ *Ibidem*, poz. 261, 281.

⁶⁰ *Ibidem*, poz. 273, 293.

⁶¹ *Ibidem*, poz. 271-272, 283-284.

⁶² *Ibidem*, poz. 282.

⁶³ *Ibidem*, poz. 278.

⁶⁴ *Ibidem*, poz. 302, 301.

⁶⁵ *Ibidem*, poz. 267, 276, 295.

⁶⁶ *Ibidem*, poz. 266, 278. Portret mężczyzny można identyfikować z jedną z wersji *Rybaka z Karwi*.

⁶⁷ *Ibidem*, poz. 298, 313.

⁶⁸ *Ibidem*, poz. 279, 275, 308, 274.

⁶⁹ *Ibidem*, poz. 315-320.

⁷⁰ Dominujące we wcześniejszej twórczości artysty miejskie widoki i pejzaże w Poznaniu właściwie przestały istnieć. Jedną z nielicznych prac poświęconych tej tematyce jest akwaforta *Kościół Franciszkanów w Poznaniu* (1931), pozostałe – *Kościół Bożego Ciała w Poznaniu I – II*, powstały jeszcze w „okresie bydgoskim”. Śladami kontynuacji dawnych wątków tematycznych w portrecie jest akwafortowy *Portret żony* (1932) i dwubarwny, stylizowany drzeworyt *Głowa rybaka* (1932).

⁷¹ *Ex-Libris Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy*, ok. 1929, WiMBP w Bydgoszczy, rkps., sygn. Rkp.708. O ekslibrisie, zob. Barbara Chojnacka, *Między Paryżem a Poznaniem. Bydgoski etap twórczości graficznej Karola Mondrała*, „Kronika Bydgoska”, T. XX (1998), Bydgoszcz 1999, s. 271-172.

⁷² Duże zespoły grafik Mondrała zachowały się w instytucjach: Bibliotece Polskiej w Paryżu (240 pozycji), Muzeum im. Stanisława Fischera w Bochni (127), Muzeum Książąt Czartoryskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu (75), Muzeum Narodowym w Warszawie (61), Bibliotece Narodowej w Warszawie (51), Muzeum Narodowym w Poznaniu (43), Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (32), Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (31), ponadto niewielkie zespoły w innych zbiorach. W 1923 r. Muzeum Miejskie zakupiło od twórcy 19 rycin powstałych podczas pobytu w Paryżu, które obrazowały przegląd jego twórczości pod względem stosowanych technik i tematyki, były to: *Jodły* (1912), *Rybak IV* (1914), *Stare domy w St. Brieu* (1914), *Stare domy w Concarneau* (1915), *Notre Dame w Paryżu* (1916), *Port Portrieux (Powrót z połowu)*, *Głowa wieśniaka* (1917), *Madonna* (1917), *Boże Narodzenie* (1917), *Zwycięstwo* (1919), *Port Concarneau* (1919), *Samois sur Seine* (1920), *Paris. Chai des Fleurs* (1920), *Paris. Pont Neuf*, *Widok z Samois* (1921), *Kościół St. Severin w Paryżu*, *Okno w Notre Dame*, *Kościół św. Piotra w Genewie*, *Ruiny pałacu w Sobkowie*. W 1931 r. zakupiono kolejne ryciny – *Sosna nad morzem* oraz *Katedra i pałac biskupi w Gnieźnie*. Zob. MOB, Dawny inwentarz grafiki. Większość nabytych wówczas prac uległa zniszczeniu lub zaginęła podczas działań wojennych. Z tego zespołu w zbiorach bydgoskiego muzeum zachowały się trzy ryciny.

⁷³ Z. M. [Zygmunt Małewski], *Świat malarski i czarno-biały na wystawie prof. Mondrała, czyli duet palety i rylca*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 115 (18 V), s. 5.

⁷⁴ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 30, Zgłoszenie na Wystawę Jesienną artystów ziemi nadnoteckiej i Pomorza w Muzeum Miejskim, z dn. 14 IX 1929; *Ibidem*, Scenariusz „Wystawy Jesiennej artystów

malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza” w Muzeum Miejskim, X 1929. Podane zostały wymiary plansz: 43 x 40 cm.

⁷⁵ MOB, Korespondencja ZPP, Spis artystów i wystawianych prac.

⁷⁶ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa pomorskich plastyków*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.

⁷⁷ Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.

⁷⁸ *Sosna*, 1929, akwaforta, karton kremowy, wym. 12,2 x 17 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: Chmura Piotr, l.d.: Sosna, MOB, nr inw. MOB/GW/483 (odbitka także w Bibliotece Narodowej w Warszawie, sygn. pod ryc. p.d. oł.: Chmura P., nr inw. G.56.951; na jej odwrociu znajduje się nalepka Muzeum Miejskiego z danymi dotyczącymi wystawy).

⁷⁹ Z nurtem pejzażowym związany jest jedyny znany rysunek Chmury, znajdujący się w zbiorach bydgoskiego muzeum, ukazujący rozległy widok wiejski z polami i lasem, zob. *Pejzaż*, ok. 1928, kredka czarna, papier ciemnokremowy, wym. 17,5 x 25,2 cm, sygn. kredką l.d.: Chmura P., MOB, nr inw. MOB/GW/1423.

⁸⁰ *Modlitwa*, ok. 1932, drzeworyt, papier ciemnokremowy, wym. 15,5 x 20,2 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: Chmura Piotr, l.d.: Modlitwa, MOB, nr inw. MOB/GW/484. Drzeworyt *Modlitwa* reprodukowany w: „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. VI, 1936, nr 7-8, s. 61.

⁸¹ *Oracz*, przed 1933, drzeworyt, karton kremowy, wym. 14 x 19 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: Chmura P., l.d.: Oracz, MOB, nr inw. MOB/GW/5263. Reprodukacja grafiki zamieszczona w „Wiciach Wielkopolskich”, R. III, 1933, nr 4 (kwiecień), s. 25.

⁸² *Dębno*, ok. 1932 r., drzeworyt, papier kremowy, wym. 28,0 x 13,8 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: Chmura Piotr, l.d.: Dębno, MOT, nr inw. MT/Gr/4825. Grafika reprodukowana w „Wiciach Wielkopolskich”, R. VI, 1936, nr 7-8, s. 55.

⁸³ *Pejzaż wiejski z chatą w ruinie*, 1924, akwaforta, wym. 14,1 x 11 cm, sygn. na ryc. p.d.: 19FG24, pod ryc. p.d. oł.: Fr Gajewski/1924, MOB, nr inw. MOB/GW/750; *Nowy Rynek*, 1925, akwaforta, papier jasnokremowy, wym. 29,5 x 36,5 cm, sygn. na ryc. l.d.: F. GAJEWSKI/ BYDGOSZCZ/1925, pod ryc. p.d. oł.: Gaje/1925, MOB, nr inw. MOB/H/2040. Pierwsza z rycin została wykonana wg rysunku z 1917 r.

⁸⁴ Maciej Nehring, ur. w Warszawie (1901-1977), w Bydgoszczy: 1921-1923. Malarz, grafik, projektant grafiki użytkowej, rysownik, pedagog. Edukację artystyczną rozpoczął w Miejskiej Szkole Rysunkowej w Warszawie, skąd przeniósł się do Bydgoszczy. Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski XX wieku*, Poznań 1996, s. 278-279. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁸⁵ Były to m.in.: reklamówka „Hurtowni Neyman Kaczko i s-ka, Fabryka bielizny męskiej, damskiej i dziecięcej, Bydgoszcz, ul. Dworcowa 90”, sygn.: M. Nehring 21 (XII 1921), reklamówka firmy „Artykuły galanterji męskiej, Adam Ziemiński, Gdańska 21” (I i II 1922), reklama „Magazyn mód B. Cyrus, Gdańska 155, wystawa modeli” (III 1922). W pracach tych uproszczony linearny rysunek połączony został czytelnie z liternictwem. W lutym i kwietniu 1922 r. zamieszczono rozbudowaną rysunkową reklamę firmy „L. May, Podszewki, Bławyty, Bydgoszcz, Stary Rynek 28” z kamienicą w owalnej bordiurze.

⁸⁶ Paweł A. Skrzypczak, ur. w Bydgoszczy (1907-po 1939), w Bydgoszczy: 1931-po 1939. W 1927 r. ukończył Państwową Szkołę Przemysłową w Bydgoszczy, prawdopodobnie edukację artystyczną kontynuował w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu; w 1931 r. wrócił z Poznania do Bydgoszczy. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁸⁷ Plakat *Wystawa Elektrotechniczna S.E.P. w Bydgoszczy*, 1935, druk offsetowy barwny, wym. 39,5 x 59 cm, nr inw. MOB/H/A-465. Plakat został wydrukowany w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy.

⁸⁸ Zygmunt Sowa-Sowiński, ur. w Łodzi (1908-1954), w Bydgoszczy: po 1920-ok. 1937. Początkowo studiował w krakowskiej ASP, a następnie przeniósł się do Bydgoszczy, kształcąc się w PSP. Po II wojnie światowej emigrował, mieszkając kolejno w Paryżu, Rio de Janeiro i Nowym Jorku. Stanisław Kozak, *Zygmunt Sowa-Sowiński, Miniatury portretowe*, (katalog wystawy), Wrocław 2000. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

⁸⁹ Plakat *Dom żołnierza to twój dom*, ok. 1935, druk offsetowy barwny, wym. 99 x 69 cm, nr inw. MOB/H/A-801. Plakat wydrukowany w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy.

⁹⁰ O twórczości graficznej Konitzera w Bydgoszczy zob. Barbara Chojnacka, *Franciszek Konitzer – malarz, grafik, konserwator i pedagog. Szkic do biografii*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 1999, z. 4, s. 39-59.

⁹¹ *Brama Człuchowska w Chojnicach*, przed 1920, akwaforta z akwatintą, karton kremowy, wym. 18,8 x 12,8 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Brama Człuchowska / w Chojnicach, Muzeum Historyczno-Etnograficzne im. Juliana Rydzkowskiego w Chojnicach; *Konwikt poaugustiański*, przed 1920,

akwaforta z akwatintą, karton jasnokremowy, wym. 15,2 x 10 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/GW/4809 (odbitka współczesna). Matryca w zbiorach MOB (nr inw. MOB/GM/20).

⁹² *Fara w Chojnicach*, 1930, akwaforta z akwatintą, wym. 18,7 x 14,3 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FKonitzer, l.d.: Fara w Chojnicach, MOB, nr inw. MOB/GW/4825.

⁹³ Franciszek Pabich, *Wędrowki po dziejach chojnickiej plastyki*, „Zeszyty Chojnickie” 1967, nr 3, s. 71.

⁹⁴ *Grudziądz – przeszłość i teraźniejszość*, „Ilustracja Polska” 1922, nr 15 (9 XII), s. 211. W tekście „Ilustracji Polskiej” zamieszczono informację, że w następnym numerze ukaże się druga część materiału nadesłanego z Grudziądza. Jednak w kolejnych numerach z 1922 oraz w roczniku 1923 brak wspomnianych materiałów.

⁹⁵ Wszystkie rysunki są sygnowane i datowane, kolejno: FrKonitzer/1922/Grudziądz; FrKonitzer 1922/Grudziądz; FrKonitzer/1922. Rysunki są znane tylko z reprodukcji.

⁹⁶ Artykuł ilustrowany rysunkami Konitzera uzupełnia owalna fotografia przedstawiająca artystę w stroju jeździeckim na koniu, podpisana: Artysta malarz, prof. Kunitzer, twórca cyklu p.t. „Stary Grudziądz”. W pisowni nazwiska pojawił się błąd powtórzony jeszcze kilkakrotnie w późniejszej literaturze.

⁹⁷ *Widok na Górę Zamkową*, 1922, rysunek piórkiem powielony w offsecie, wym. 17 x 26,5 cm, sygn. na komp. l.d.: FrKonitzer/1922, Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu, nr inw. MG/G/510. Rysunek został wymieniony w katalogu wystawy, zob. Jadwiga Drozdowska, *Widoki Grudziądza*, Muzeum w Grudziądzu, Grudziądz 1992, poz. 19; *Grudziądz*, 1922 (?), sucha igła, karton kremowy, wym. 9,1 x 12,2 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FKonitzer, l.d.: Grudziądz, Zbiory Graficzne Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, nr inw. G.2644.

⁹⁸ *Podmiejski widok architektoniczny*, 1929, akwaforta, wym. 13,8 x 21 cm, sygn. p.d. oł.: FrKonitzer 1929, zbiory prywatne. Zob. *Grudziądz. Widoki miasta*, oprac. Jadwiga Drozdowska, Muzeum w Grudziądzu, Grudziądz 2001, il. 56, s. 169, poz. 56.

⁹⁹ Dwie znane odbitki znajdują się w zbiorach MOB: *Grudziądz – zaulek*, przed 1924, akwaforta z akwatintą, karton żółtawy, wym. 12,5 x 17,4, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Grudziądz „Zaulek”, nr inw. MOB/GW/506. Druga odbitka w nieco ciemniejszej tonacji (nr inw. MOB/GW/1417).

¹⁰⁰ *Giewont*, 1930, akwaforta z akwatintą w tonie ciemnego błękitu, papier kremowy, wym. 10,9 x 15,5 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer 1930, l.d.: Giewont, Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. dr. Witolda Belzy w Bydgoszczy (dalej: WiMBP), Zbiory Specjalne, nr inw. Z.S.Gr.121.

¹⁰¹ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b.s., poz. 30-35 (il. *Elektrownia Żur na Pomorzu (Turbiny)*), akwaforta).

¹⁰² Teodor Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.

¹⁰³ *Elektrownia Żur na Pomorzu (Turbiny)*, znana jest z przedwojennej fotografii i reprodukcji w katalogu. Grafika, obrazująca wnętrze elektrowni z turbinami, powstała w oparciu o fotografię zamieszczoną w artykule *Przebieg prac elektryfikacyjnych na Pomorzu w czasie dziesięciolecia 1920-1930*, zob. *Księga Pamiątkowa Dziesięciolecia Pomorza*, Toruń 1930, s. 299.

¹⁰⁴ Świadczy o tym ponadto numer podany obok tytułu jednej z rycin: *Bydgoszcz, Kościół św. Trójcy / Nr.5*.

¹⁰⁵ Tytuły wszystkich grafik w zespole są autorskie. Zachowały się trzy odbitki tej ryciny, z których dwie przechowywane są w zbiorach bydgoskiego muzeum, trzecia, datowana stanowi własność prywatną. Rycina ze zbiorów MOB: *Stara Bydgoszcz. Fragment nad Brdą*, 1929, akwaforta z akwatintą w tonie brązu, karton kremowy, wym. 12,5 x 18,5, sygn. na ryc. p.d.: FK (monogram wiązany), sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Alt Bromberg Partie an der Brahe, nr inw. MOB/H/1594.

¹⁰⁶ *Fara w Bydgoszczy*, 1929-1933, akwaforta z akwatintą, karton ciemnokremowy, wym. 18,3 x 13,4 cm, sygn. na ryc. p.d.: FK (monogram wiązany w kwadracie), sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Fara w Bydgoszcz, zbiory prywatne. W zbiorach MOB: MOB/GW/5691 oraz matryca (nr inw. MOB/GM/15).

¹⁰⁷ *Fragment starej Bydgoszczy*, 1929-1933 r., akwaforta z akwatintą, karton kremowy, wym. 18,7 x 14,3 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Fragment starej Bydgoszczy, zbiory prywatne.

¹⁰⁸ *Bydgoszcz, Stara śluza*, 1929-1933, akwaforta z akwatintą, karton ciemnokremowy, wym. 18,6 x 14,4 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Bydgoszcz „Stara śluza”, zbiory prywatne.

¹⁰⁹ Znane są dwie odbitki, w zbiorach prywatnych i MOB: *Klaryski Bydgoszcz*, 1929-1933, akwaforta z akwatintą, papier jasnokremowy, wym. 16,9 x 10,4 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Klaryski Bydgoszcz, MOB, nr inw. MOB/H/1595. Matryca w zbiorach MOB (nr inw. MOB/GM/14).

¹¹⁰ Znane są dwie odbitki ze zbiorów prywatnych: *Bydgoszcz, Kościół św. Trójcy*, 1929-1933, akwaforta z akwatintą, karton ciemnokremowy, wym. 25,2 x 19 cm, sygn. na ryc. p.d.: FK (monogram wiązany), sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Bydgoszcz, Kościół św. Trójcy/ Nr. 5 oraz odbitka ze zbiorów MOB, nr inw. MOB/GW/5570.

¹¹¹ *Kościół pobernardyński w Bydgoszczy*, 1929-1933 r., akwaforta z akwatintą, karton ciemnokremowy, wym. 7,5 x 10,9 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: Kościół pobernardyński / w Bydgoszczy, zbiory prywatne. Matryca w zbiorach MOB (nr inw. MOB/GM/18).

¹¹² Grafika znana jest z dwóch egzemplarzy, ze zbiorów prywatnych i kolekcji Biblioteki Narodowej w Warszawie: *Fragment starej Bydgoszczy*, ok. 1933, akwaforta z akwatintą w tonie brązu, karton kremowy, wym. 7,4 x 11,0, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: *Fragment starej Bydgoszczy*, nr inw. BNP, G.56.947. Druga z tych odbitek jest o tyle istotna, że w dolnej partii planszy umieszczono nadruk: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy / swoim członkom w roku 1933, MOB, MOB/GW/4839.

¹¹³ *Fragment starej Bydgoszczy*, ok. 1933 r., akwaforta z akwatintą, karton jasnokremowy, wym. 12,6 x 8,4 cm, sygn. oł. pod ryc. p.d.: FrKonitzer, l.d.: *Fragment starej / Bydgoszczy*, zbiory prywatne. Matryca w zbiorach MOB (nr inw. MOB/GM/19).

¹¹⁴ *Spichrze i Stare Miasto*, ok. 1934, akwatinta z akwafortą, karton ciemnokremowy, wym. 17 x 12,8 cm, sygn. oł. pod ryc. p.d.: FrKonitzer, zbiory prywatne. W dolnej partii planszy mieści się nadruk: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy / swoim członkom za rok 1934.

¹¹⁵ *Bydgoszcz Spichlerze*, po 1940, akwaforta z akwatintą, karton kremowy, wym. 18,5 x 16,5 cm, sygn. pod ryc. na płycie: l.d.: F. Konitzer Bydg (napis odwrócony), sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: *Bydgoszcz, Spichlerze*, MOB, nr inw. MOB/H/1596. Matryca w zbiorach MOB (nr inw. MOB/GM/13).

¹¹⁶ *Fragment starej Bydgoszczy. Miedzioryt Franciszka Konitzera*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 68 (23 III), s. 8 (il.); *Fragment starej Bydgoszczy. Miedzioryt Fr. Konitzera*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 69 (25 III), s. 15, il.

¹¹⁷ *Widok na Brdę, tzw. Wenecja Bydgoska*, 1939, akwaforta, papier kremowy, wym. 7,3 x 11 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer 1930, l.d.: *Widok na Brdę, tzw. Wenecja Bydgoska*, MOB, nr inw. MOB/GW/6410; *Bydgoszcz, Widok na Brdę z farą*, 1930, akwaforta, papier kremowy, wym. 7,2 x 11 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer 1930, l.d.: *Bydgoszcz, Widok na Brdę z farą*, MOB, nr inw. MOB/GW/6411.

¹¹⁸ Do 1945 roku w bydgoskich zbiorach było dziewięć plansz, z których sześć uległo zniszczeniu podczas działań wojennych. W 1936 r. muzeum zakupiło od artysty trzy grafiki: *Bydgoszcz – Kościół Klarysek*, *Bydgoszcz – Wenecja* oraz *Grudziądz*. W przedwojennych zbiorach znajdowało się także kilka odbitek *Herbu miasta Bydgoszczy*, które artysta podarował w związku z realizacją muzealnego zamówienia, prawdopodobnie w 1932 r. Podczas okupacji Stadtmuseum w 1943 r. nabyło w księgarni muzycznej pięć rycin Konitzera: *Kościół Klarysek w Bydgoszczy*, *Koronowo nad Brdą*, *Brzeg Wisły* (dwie plansze), *Bydgoszcz. Kościół garnizonowy* (dwie plansze) oraz *Bydgoszcz – Wenecja* (dwie plansze). W 1943 r. z Miejskiego Wydziału Kultury (Städtkulturamt) muzeum otrzymało grafikę *Stara Bydgoszcz. Fragment nad Brdą*. Zob. Inwentarz grafiki Muzeum Miejskiego, poz. 403, 404, 405, 536-540, 544. W 1945 r. artysta podarował do zbiorów *Portret mężczyzny*, a trzy lata później dziesięć metalowych matryc.

¹¹⁹ W 1929 r. Józef Pieniążek na zlecenie miasta Bydgoszczy wykonał zespół widoków miasta i okolicznych miejscowości (*Kościół Bernardyński*, *Kościół Bernardyński od prezbiterium*, *Kościół Klarysek*, *Fara*, *Stary Rynek z kościołem pojezuickim*, *Kramy koszykarskie*, *Wenecja*, *Lipa w parku w Ostromecku*, *Rynek w Kcyni*, *Koronowo, dawne opactwo cysterskie*). Zgodnie z umową matryce pozostały w zbiorach Muzeum Miejskiego. Zob. Inwentarz grafiki Muzeum Miejskiego, poz. 279, 280. Z późniejszego zapisu wiadomo, że w 1937 r. Konitzer ponownie wykonał odbitki akwafort Pieniążka. *Herb miasta Bydgoszczy*, ok. 1932, akwaforta z akwatintą, karton kremowy, wym. 12,7 x 8,2 cm, sygn. na płycie p.d.: FK (monogram wiązany), MOB, nr inw. MOB/GW/797/1-7.

¹²⁰ *Widok na Koronowo*, 1929-1934, akwaforta z akwatintą w tonie brązu, karton kremowy, wym. 17,1 x 11,8 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: *Widok na Koronowo*, MOB, nr inw. MOB/GW/5011. Matryca w zbiorach MOB (nr inw. MOB/GM/22).

¹²¹ *Z pracowni rytowniczej prof. Konitzera*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 135 (14 VI), s. 10. (bez il.).

¹²² *Wisła na Pomorzu*, ok. 1933, akwaforta z akwatintą, karton ciemnokremowy, wym. 17,5 x 28,2 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: *Wisła na Pomorzu*, wł. prywatna.

¹²³ W zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy znajduje się przycięta przez artystę metalowa matryca tej grafiki z fragmentem pierwszoplanowej partii nadbrzeża (nr inw. MOB/GM/21). *Fragment nad Wisłą*, 1933, akwaforta z akwatintą, wym. 17,8 x 12,1 cm, MOB, nr inw. MOB/GW/4812 (odbitka współczesna z przyciętej płyty).

¹²⁴ *Zaulek*, 1929, akwaforta, papier kremowy, wym. 9,2 x 7,3 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer 1929, MOT, nr inw. MT/4827.

¹²⁵ *Para losi*, 1929, akwaforta, papier kremowy, wym. 19,3 x 15,8 cm, sygn. na ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, l.d.: *Druk próbny*, MOT, nr inw. MT/Gr/4826.

¹²⁶ *Podmiejski widok architektoniczny*, 1929, akwaforta z akwatintą w tonie sepia, karton kremowy, wym. 13,8 x 21,0 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer 1929, wł. prywatna.

¹²⁷ *Portret męski*, 1935, akwaforta, karton kremowy, wym. 22,8 x 17,7 cm, sygn. na ryc. p.d.: FrK (Fr- odwrócone), sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer 1935 r, MOB, nr inw. MOB/GW/802.

¹²⁸ Informacja Zbigniewa Gierszewskiego z Bydgoszczy, 2002.

¹²⁹ *Ex-libris Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy*, 1928 (?), akwaforta w tonie sepia, karton kremowy, wym. 17,1 x 12,1 cm, sygn. na ryc. śr.d.: F K, sygn. pod ryc. p.d. oł.: FrKonitzer, WiMBP w Bydgoszczy, nr inw. 215/a. W dolnej partii pola obrazowego umieszczony został herb miasta w dekoracyjnym, roślinnym obramieniu. Znanych jest ponadto kilka innych wersji tego ekslibrisu wykonanych w technice cynkografii w różnych wersjach kolorystycznych. Ekslibris wymieniony w pozycjach: Zenon Klemensiewicz, *Bibliografia exlibrisu polskiego*, Wrocław 1952, s. 68, poz. 503; Piotr Michałowski, *Exlibrisy wielkopolskie*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958, s. 10, poz. 26.

¹³⁰ Seria widokówek wydana przez Spółdzielnię Wydawniczą Zryw w Bydgoszczy. Widokówki w kolekcji Wojciecha Banacha z Bydgoszczy.

¹³¹ Są to następujące prace: trzy wersje związane tematycznie z bydgoską Wenecją, zatytułowane *Fragment Wenecji*, *Kościół Klarysek*, *Fara* oraz *Spichrze*. Można przypuszczać, że pozostałe motywy zobrazowane na rysunkach – *Zaulek*, *Państwowe Średnie Szkoły Techniczne*, *Przystań Bydgoskiego Towarzystwa Wioślarskiego*, *Spichrze* oraz *Hala Targowa* powstały także w oparciu o nieznane dotychczas grafiki.

¹³² W zbiorach bydgoskiego Muzeum znajdują się 24 prace graficzne, dwie ryciny w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, dwie w Muzeum Historyczno-Etnograficznym im. Juliana Rydzkowskiego w Chojnicach, jedna w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, pozostałe w zbiorach prywatnych.

¹³³ Marian Turwid, *Wspomnienie „Buntu”*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 2 (listopad), s. 9-11.

¹³⁴ Prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. G 9885, G 9895, G 9876, G 9878.

¹³⁵ *Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań 1929, s. 175, poz. 2045-2057.

¹³⁶ *Katalog wystawy grafików polskich*, luty – marzec 1931, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 7, poz. 243-253. Określenie techniki jako miedzioryt podano za katalogiem; w odniesieniu do technik graficznych w katalogach często podawano błędne określenie techniki, a jak wiadomo Szmaj nie podejmował miedziorytu.

¹³⁷ O twórczości rysunkowej Szmaja, zob. Barbara Chojnacka, *A przecież rysowałem ciągle... Stefan Szmaj w Bydgoszczy. Ekspresjonizm Buntu a ekspresja rysunków*, [w:] *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. nauk. Lidia Głuchowska, Honorata Gołńska, Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015, s. 87-102.

¹³⁸ (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.

¹³⁹ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

¹⁴⁰ W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu znajduje się zespół 32 rysunków z okresu okupacji i powojennego. Muzeum Narodowe we Wrocławiu posiada zestaw 29 rysunków, powstałych w latach 1937-1943, wykonanych ołówkiem, przedstawiających głównie widoki architektoniczne Gdyni i portrety oraz album *Wspomnienia wojny z 1939 r.*, zawierający 42 dwa rysunki ołówkowe. *Katedra gnieźnieńska*, kredka, karton kremowy, wym. 21,6 x 14,5 cm, sygn. na komp. l.d.: S.S. 32, WiMBP w Bydgoszczy, Zbiory Specjalne, nr inw. Gr.590; *Na plaży*, 1935, kredka czarna, papier jasnokremowy, wym. 17,0 x 26,3 cm, sygn. na rys. p.d. oł.: Szmaj/35, nr inw. MNP, GR 2225.

¹⁴¹ *Ratusz w Toruniu*, litografia barwna, wym. 37,8 x 26,4 cm, druk: Zakłady Graficzne F. K. Ziółkowskiego w Poznaniu, MOB, nr inw. MOB/GW/3019/3.

¹⁴² *Sylwety Gniezna*, ok. 1932, linoryt oryginalny, sygn. na ryc. p.d.: SS, repr. w: „Wici Wielkopolskie” 1937, R. VII, nr 6 (okładka).

¹⁴³ Józef Kluska-Stawowski, ur. w Krakowie (1902-1975), w regionie kujawsko-pomorskim: ok. 1930-1935. Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 178-179.

¹⁴⁴ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa Plastyków Pomorskich*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.

¹⁴⁵ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 5, poz. 61-67.

¹⁴⁶ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

¹⁴⁷ Marian Turwid, *Od kramiku do salonu (Plastycy Pomorscy reprezentują swój dorobek)*, „Kurier Poznański” 1933, nr 581 (19 XII), s. 8.

¹⁴⁸ *Album Plastyków Pomorskich*, T. I, Rok 1932-1933, [Bydgoszcz-Warszawa], wstęp: Marian Turwid, s. 2, il.

¹⁴⁹ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 115-120.

¹⁵⁰ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy, 22 XII 1934?).

¹⁵¹ *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 132-136.

¹⁵² (hak.) [Henryk Kuminek], *Wystawa Plastyków Pomorskich dowodem żywotności kulturalnej regionu*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 290 (19 XII), s. 8.

¹⁵³ (hak.) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.

¹⁵⁴ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy, 22 XII 1934?).

¹⁵⁵ Podobne tematy podejmowane były przez Eugeniusza Wańka (grafiki – *Robotnicy, Praczki*, obrazy – *Bezrobotny, Murarze*), Leopolda Lewickiego (grafiki – *Zmęczony, Muzykanci, Gospodyni*) i Stanisława Osostowicza (obraz – *Scena uliczna*, grafika – *Stara wieśniaczka*). W okresie powojennym Winnicki-Radziejewicz poświęcił się głównie malarstwu.

¹⁵⁶ Obecnie rysunki w zbiorach MOB: Rysunek dwustronny: *Scena z wystawy; Siedzący artysta*, przed 1938, ołówek, karton kremowy, wym. 28,5 x 25,3 cm, sygn. pod rys. p.d. oł.: AW. (monogram wiązany), nr inw. MOB/GW/4820; Rysunek dwustronny: *Artysta przed sztalugą; Mężczyzna przed obrazem*, przed 1938, ołówek, karton kremowy, wym. 19,5 x 13,5 cm, sygn. p.d. oł.: AW. (monogram wiązany), nr inw. MOB/GW/4822; Rysunek dwustronny: *Artysta z paletą; Calująca się para*, przed 1938, ołówek, karton kremowy, wym. 25 x 17,8 cm, sygn. p.d. oł.: AW., nr inw. MOB/GW/4821; *Artysta przed obrazem*, przed 1938, ołówek, karton kremowy, wym. 28,7 x 14,7 cm, sygn. p.d. oł.: AW. (monogram wiązany), nr inw. MOB/GW/4819.

¹⁵⁷ *Dziewczynka ze słonecznikami*, 1933, sucha igła, karton kremowy, wym. 10,7 x 12 cm, sygn. pod ryc. p.d. tuszem: a winnicki 933, nr inw. MOB/GW/2888 (także: MNK-III-ryc.16.189); *Macierzyństwo*, 1933, sucha igła, karton ciemnokremowy, wym. 20,3 x 13 cm, sygn. pod ryc. p.d. tuszem: a winnicki 933, nr inw. MOB/GW/2348 (także: MNK-III-ryc.16.190); *Szwaczka*, 1933, sucha igła, karton kremowy, wym. 20,2 x 15,1 cm, sygn. pod ryc. p.d. tuszem: 933 a winnicki, nr inw. MOB/GW/2887; *Portret męski według Holbeina*, 1933/34, miedzioryt, karton kremowy, wym. 24,3 x 19,1 cm, sygn. na ryc. l.g.: ALEKSANDER R. WINNICKI 1933/4., p.g.: KOPIA HANS HOLBEIN; sygn. pod ryc. p.d. oł.: a Winnicki 1934, l.d.: sztych miedzioryt (zakup od autora, 1935), nr inw. MOB/GW/497; *Więś*, 1934, linoryt barwny, papier biały, wym. 16,7 x 21 cm, sygn. pod ryc. p.d. oł.: a Winnicki 1934., nr inw. MOB/GW/699; *Portret Józefa Piłsudskiego*, 1936, akwaforta, papier jasnokremowy, wym. 21,5 x 18 cm, sygn. na ryc. p.d.: A/Winnicki, nr inw. MOB/H/2042. Pojedyncze plansze graficzne Winnickiego-Radziejewicza mieszczą się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie: *Krynica*, 1930-1932, akwaforta z akwatintą w tonie szarego błękitu, papier kremowy, wym. 15,6 x 19 cm, nie sygn., BNW, nr inw. G.56.949; *Więźniowie*, 1933, akwaforta w tonie brązu, karton kremowy, wym. 14,6 x 12 cm, sygn. pod ryc. p.d. tuszem: a winnicki 933., l.d. oł.: akwaforta, MNK, nr inw. G.56.950.

¹⁵⁸ Stanisław Brzęczkowski, ur. w Koronowie (1897-1955), w Bydgoszczy: 1935-1939; 1945-1955. Grafik, projektant grafiki użytkowej, rysownik i pedagog. Twórczość artysty przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Stanisław Brzęczkowski (1897-1955). Monografia. Katalog zbiorów*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, red. nauk. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2017. Wymieniane w tekście prace graficzne odwołują się do katalogu obejmującego całą znaną spuściznę Brzęczkowskiego, cyt. dalej: *Katalog Stanisław Brzęczkowski*. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

¹⁵⁹ Przybyszewski związany z poznańskim „Zdrojem” (1917-1918) i ekspresjonistyczną grupą „Bunt” (1918-1920), mieszkając w Gdańsku utrzymywał kontakty z artystami skupionymi wcześniej w „Buncie”, m.in. Jerzym Hulewiczem, Janem Panieńskim, Władysławem Skotarkiem i Stefanem Szmajem. Przybyszewski przyczynił się do nawiązania przez Brzęczkowskiego kontaktów z artystami Buntu.

¹⁶⁰ Aleksander Majkowski (1876-1938), lekarz, działacz społeczny, kulturalny i polityczny, kaszubski pisarz, założyciel Towarzystwa Młodokaszubów i prezes Zrzeszenia Regionalnego Kaszubów, twórca czasopisma kaszubskiego „Gryf”.

¹⁶¹ Władysław Pniewski (1893-1940), nauczyciel języka polskiego i łaciny w gdańskim Gimnazjum Polskim. W latach 1927-1936 był wiceprezesem TPNiS. W pracach naukowych podejmował zagadnienia kaszubsko-pomorskie, publikując artykuły w „Roczniku Gdańskim” i „Studiach Gdańskich”.

¹⁶² Brzęczkowski należał do Zrzeszenia Artystów Gdańskich w Katowni (Verein Danziger Künstler in der Peinkammer), Związku Zawodowego Artystów Plastyków Niemieckich (Reichs Wirtschafts Verband Bildender Künstler Deutschlands), a także do Związku Gdańskich Malarzy (Verein Danziger Künstlermaler). Już od 1922 r. był członkiem Związku Artystów Grafików w Gdańsku, a od 1923 r. Związku Polskich Artystów Grafików.

¹⁶³ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 93, 63, 22.

¹⁶⁴ Ibidem, poz. 38-45. Ryciny z teki funkcjonowały także samodzielnie. Zachował się egzemplarz okładki z drzeworytem tytułowym, zob. Grafika użytkowa, poz. 113.

- ¹⁶⁵ Ibidem, poz. 182-184.
- ¹⁶⁶ Ibidem, poz. 47-48.
- ¹⁶⁷ Ibidem, poz. 92.
- ¹⁶⁸ Ibidem, poz. 100-102, 109-112. Ryciny z teki funkcjonowały również samodzielnie. Do teki zachowała się okładka z napisem: Akwaforty morskie, zob. Grafika użytkowa poz. 119.
- ¹⁶⁹ Ibidem, poz. 13, 20.
- ¹⁷⁰ Ibidem, poz. 163-171.
- ¹⁷¹ Ibidem, poz. 34.
- ¹⁷² Ibidem, poz. 71-73.
- ¹⁷³ Ibidem, poz. 57-60, 64 (okładka). Ryciny z teki funkcjonowały także samodzielnie.
- ¹⁷⁴ Ibidem, poz. 46.
- ¹⁷⁵ Do planowanej teki zachował się jeden drzeworyt oraz 14 rysunków w tuszu. Interpretacja teki *Tyrteusz*, zob. Barbara Chojnacka, *A oni wciąż idą, idą, idą... Ilustracje Stanisława Brzęczkowskiego do Tyrteusza (z cyklu „Wojna”) Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Motyw wojny w kulturze i sztuce wizualnej*, red. Łukasz Jureńczyk i Joanna Szczytkowska, Bydgoszcz 2017, s. 127-145. *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 66-67.
- ¹⁷⁶ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 54-55, 69, 78. Drzeworyt *W studni domów* ukazał się w „Falach” (1926, nr 3,) wraz z wierszem autorstwa Brzęczkowskiego.
- ¹⁷⁷ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 95-96.
- ¹⁷⁸ Ibidem, poz. 30-31, 53, 118.
- ¹⁷⁹ Ibidem, poz. 56, 87, 115.
- ¹⁸⁰ Ibidem, poz. 12, 18.
- ¹⁸¹ *Morze polskie i Pomorze w pieśni. Zebrał, ułożył oraz słowem wstępem i objaśnieniami zaopatrzył dr. Władysław Pniewski*, Gdańsk 1931. Grafiki funkcjonowały także w formie luźnych odbitek, oznaczone są numeracją: op. 168 a -168 h. *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 133-141.
- ¹⁸² *Katalog wystawy grafików polskich*, luty – marzec 1931, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 1, poz. 18-25; *Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki ZPP*, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931], s. 5-6, poz. 9-18.
- ¹⁸³ MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 50, Spis uczestników i prac na Wystawę obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim, grudzień 1932; *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 4, poz. 23-31; MOB, Dokumentacja wystaw, teczka 63, Zgłoszenie na wystawę doroczną „Grupy Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim, z dn. 30 XI 1934; *Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid, b.s., poz. 11-14, il. (*Zima*, drzeworyt).
- ¹⁸⁴ Marian Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14; Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.
- ¹⁸⁵ Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, XII 1932 (wycinek prasowy).
- ¹⁸⁶ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.
- ¹⁸⁷ *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy, 22 XII 1934?); (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ¹⁸⁸ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa pomorskich plastyków*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.
- ¹⁸⁹ Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.
- ¹⁹⁰ Henryk Kuminek, *Grafika Stanisława Brzęczkowskiego. O artyście, który z Bydgoszczy wyszedł w świat*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 127 (2 VI), s. 8.
- ¹⁹¹ *Katalog wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich*, marzec 1936, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], s. 3, 4 (il.), 5, poz. 1-10. Żadna z wymienionych prac nie jest datowana. Brzęczkowski zaprojektował także katalog tej wystawy. *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 187, 190, 192, 193.
- ¹⁹² (hak) [Henryk Kuminek], *Plastycy bydgoscy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 69 (22 III), s. 15, il.
- ¹⁹³ Henryk Kuminek, *Artyści bydgoscy*, [w:] *Przewodnik 115. TZSP w Warszawie*, wrzesień 1936, [Warszawa 1936], s. 17, poz. 143-149.
- ¹⁹⁴ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 217, 219, 192, 206-215. Drzeworyt *Maciuś* należy do niewielkiego zespołu nieznanych lub niezidentyfikowanych prac Brzęczkowskiego.
- ¹⁹⁵ Henryk Kuminek, *Pierwszy „Salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8.

- ¹⁹⁶ *Przyznanie nagród na wystawie w Muzeum Miejskim (I Salon Bydgoski)*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 22 (28 I), s. 8.
- ¹⁹⁷ *Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie*, 1936, IPS w Warszawie, [Warszawa 1936], wstęp: Stanisław Ostoja-Chrostowski, s. 36, poz. 319. *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 218.
- ¹⁹⁸ *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937], s. 3, poz. 1-2. *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 225, 222.
- ¹⁹⁹ *Nowe spojrzenie na Bydgoszcz*, S. Brzęczkowski, *Teka Bydgoska*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 156 (11 VII), s. 6, il.; Stanisław Brzęczkowski, „*Teka bydgoska*”, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 174 (1 VIII), s. 15; *Piękno Bydgoszczy*, Stanisław Brzęczkowski, *Stare spichrze (helioforta)*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 280 (5 XII), s. VII.
- ²⁰⁰ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 189. Brzęczkowski ofiarował grafikę uczestnikom „rautu bez rautu” zorganizowanego przez Biały Krzyż w Bydgoszczy, z którego dochód był przeznaczony na oświatę w wojsku, zob. *Bydgoski artysta – żołnierzowi*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 254 (3 XI), s. 14, il.
- ²⁰¹ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 190.
- ²⁰² Teka została wydana przez Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, a zrealizowana w bydgoskich Zakładach Graficznych, w nakładzie 300 egzemplarzy. Grafiki z teki funkcjonowały także w formie luźnych odbitek, podkolorowanych akwarelą. *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 206-215.
- ²⁰³ Marian Turwid, *Wyprawa w nieznane*, „Kurjer Poznański”, 19 VII 1936, nr 330, s. 4.
- ²⁰⁴ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 220-225.
- ²⁰⁵ *Ibidem*, poz. 80, 84.
- ²⁰⁶ Świadczą o tym zachowane zestawy grafik (różne stany i wersje) oraz odbitki ukończone, zrealizowane w różnych wariantach barwnych i odbijane na różnych gatunkach papierów. *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 226-229.
- ²⁰⁷ *Katalog Stanisław Brzęczkowski*, poz. 230-236.
- ²⁰⁸ *Ibidem*, poz. 249-252.
- ²⁰⁹ *Ibidem*, poz. 242-243.
- ²¹⁰ *Ibidem*, poz. 241.
- ²¹¹ Duży zespół prac Brzęczkowskiego w zbiorach bydgoskiego muzeum związany jest z darowiznami; w 1952 r. artysta ofiarował muzeum 152 prace, a w 1984 r. Irena i Janusz Brzęczkowscy przekazali pozostałą spuściznę, obejmującą zbiór około dwóch tysięcy samodzielnych grafik, rysunków, obiektów z zakresu grafiki użytkowej i matryc. Mniejsze zespoły prac grafika znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Książąt Czartoryskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu, Bibliotece Narodowej w Warszawie, Muzeum Okręgowym w Toruniu i Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu.
- ²¹² *Z plastyki bydgoskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 278 (1 XII), s. 6, il. Oryginalny linoryt, zatytułowany *Chaty* został zamieszczony w: „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. V, 1935, nr 11-12 (listopad – grudzień), s. 91.
- ²¹³ *Katalog wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich*, marzec 1936, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], s. 3, 6 (il.); Władysław Frydrych, *Bydgoszcz-Przyrzecze*, *Z wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 63 (15 III), s. 8, il. Ta sama praca, zatytułowana *Motyw bydgoski* została zamieszczona w wersji oryginalnej w „Wiciach Wielkopolskich”, R. 6, 1936, nr 3, s. 168.
- ²¹⁴ Władysław Frydrych, *Chaty*, ok. 1936, linoryt, „Wici Wielkopolskie”, R. 6, 1936, nr 7-8, s. 51.
- ²¹⁵ Zofia Woynianka, ur. w Warszawie (1898-?), edukację artystyczną rozpoczęła w Collegium przy Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, a kontynuowała w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie (do 1926). Była wolnym słuchaczem ASP w Warszawie (1924-1926). Zob. Anna Kroplewska-Gajewska, *Plastyka Torunia 1920-1939. Konfraternia Artystów w Toruniu*, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Toruń 2012, s. 142.
- ²¹⁶ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], b. s., poz. 125-131. Do nielicznych znanych prac Woynianki należy niewielka akwatinta *Pod parasolem* ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie (nr inw. G.46.049).
- ²¹⁷ Stanisław Wojewódzki, ur. w Pakości (1907-1963), grafik, rysownik i pedagog. W Inowrocławiu prowadził zajęcia z rysunku i reklamy w Miejskiej Szkole Przemysłowo-Handlowej. Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 468-470.
- ²¹⁸ *Grupa Plastyków Bydgoskich*, marzec 1936, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, s. 13, poz. 86-94; *Salon Bydgoski*, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, poz. 83-89; *Salon Bydgoski*, grudzień 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, poz. 71-78.
- ²¹⁹ Witold Wasik, ur. w Bydgoszczy (1920-1996), w Bydgoszczy: 1920-1938, 1945-1985. Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 456; *Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów*

wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939-1996, Gdańsk-Kraków-Łódź-Poznań-Toruń-Warszawa-Wrocław 1997, s. 136. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²²⁰ Litografie kredką zostały powielone w technice offsetowej w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy. Na kartonowej tece z widokiem kościoła farnego zamieszczony został tytuł: WITOLD WASIK / „ULTRAMARYNISTA”, poniżej: TEKA / MIASTA / BYDGOSZCZY.

²²¹ Prace wymienionych twórców, powstałe podczas pobytu w Bydgoszczy, nie są znane. Wyjątkiem jest zespół projektów reklamowych Bronisława Z. Nowickiego. Noty biograficzne, zob. *Aneks I*.

²²² Rysunki w zbiorach MOB, nr inw. MOB/GW/1271/1-17. Większość rysunków została wykonana na papierze dużego formatu, dominują rysunki węglem i białą kredą, kilka prac narysowanych jest brązową kredą.

²²³ Rysunki w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, zakupione w 1936 r. z kolekcji Dominika Witke-Jeżewskiego, nr inw. MNW Rys.Pol. 7878-7882, 14966, 161464-161466, 161533, 161295. Wszystkie rysunki wykonane zostały ołówkiem lub czarną kredą na niewielkim formacie papieru. Można przypuszczać, że rysunki były prezentowane na jednej z pierwszych wystaw Rupniewskiego w warszawskim TZSP.

²²⁴ Lewański wykonał ilustracje do kilku wydawnictw, np. Marii Bogusławskiej *Młodzi* (Poznań 1919, 1921), Teodora Bernadzikiewicza *Początki pisania i czytania, czyli elementarz...* (Poznań 1921, 1926, 1929, 1932) oraz Ireny Gajewskiej *Kierdej* (Poznań 1922).

²²⁵ Kilka szkicowników Lewańskiego z lat 40. XX w. zachowało się w zbiorach prywatnych w Inowrocławiu.

²²⁶ *Dom wiejski w ruinie*, 1917, ołówek, papier kremowy, wym. 14 x 10,5 cm, sygn. na komp. p.d. oł.: F. GAJEWSKI/1917, sygn. na marg. l.d. oł.: Gaje 1917, p.d.: le chaisnil, MOB, nr inw. MOB/GW/1267; *Pejzaż wiejski z domami w ruinie*, 1917, ołówek, papier żeberkowy kremowy, wym. 15,5 x 25 cm, sygn. na komp. p.d. oł.: F. GAJEWSKI 1917, sygn. na marg. l.d. oł.: Gaje/1917, p.d.: le chaisnil, MOB, nr inw. MOB/GW/1268. Obszerny zbiór rysunków Gajewskiego w zbiorach MOB obejmuje 27 prac z lat 1917-1939, osiem rysunków z lat 1939-1945 i sześć rysunków powstałych po 1945 r.

²²⁷ Rysunki kobiecych aktów, MOB, nr inw. MOB/GW/1258-1261, 1269.

²²⁸ Zespół obejmuje 16 rysunków w dwóch formatach, większy o wym. ok. 40 x 30 cm, mniejszy ok. 26 x 20 cm; MOB, nr inw. MOB/H/1546-1548, 2031-2039, 2510-2513.

²²⁹ Zespół rysunków ołówkiem z lat 30. XX w., nr inw. MOB/H/2516, 2521-2525. W zbiorach bydgoskiego muzeum znajdują się ponadto trzy rysunki ołówkowe przedstawiające motywy bydgoskie – *Spichrze nad Brdą*, *Wenecja Bydgoska* i *Kościół farny*, wykonane w 1943 r. (nr inw. MOB/H/2508-2509, 2515) oraz pozamiejskie pejzaże z lat 1943-1944 (nr inw. MOB/GW/1263-1265).

²³⁰ Rysunek przekazał artysta w darze muzeum w 1938 r.

²³¹ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.

²³² Zespół wymienionych rysunków oraz późniejszy *Portret starca* (węgiel) znajduje się w zbiorach WiMBP

w Bydgoszczy (nr inw. Gr.517, Gr.585-587, Gr.591, Gr.608). Rysunki nie zostały wymienione w aneksie *Ważniejsze prace plastyczne*, zob. Jan Malinowski, *Mariana Turwida. twórczość i działalność. Refleksje z kręgu kultury wielkopolsko-pomorskiej*, Bydgoszcz 1987, s. 280-284. Datowany i sygnowany *Akt siedzącej kobiety* (Kraków 1927) na podstawie analogii formalnych pozwala datować pozostałe rysunki na ten sam rok.

²³³ Z cyklu piętnastu szkiców Malinowski wymienia prace zachowane, powstałe w 1931 r.: *Szkic portretowy Michała Rusinka*, *Szkic portretowy red. Tadeusza Hernes-Szalaty*, *Szkic portretowy Lidii Jastrzębskiej*, *Szkic portretowy red. Andrzeja Prądyńskiego*, *Szkic portretowy poety Teodora Tahuny-Mikołajczaka*, *Szkic portretowy Janusza Deresiewicza*, *Szkic portretowy ks. Bolesława Buriana*, *Szkic portretowy Alfonsa Szyperskiego*, zob. Jan Malinowski, *Mariana Turwida...*, op. cit., s. 280. Większość rysunków znajdowała się w posiadaniu portretowanych. Ponadto w wydawnictwie ujęto szkice: Autoportret Mariana Turwida, Juliana Stasiewskiego, Stanisława Koniecznego, Izy Krzyżagórskiej, Wiktora Fabiana, Władysława Kaliszewskiego, ks. Bronisława Müllera, Teodora Mikołajczaka, Alfonsa Szyperskiego i Wacława Uerberle.

²³⁴ *Szkice portretowe*, nakładem Andrzeja Prądyńskiego, ze wstępem Bronisława Szczepczyca, Warszawa 1931.

²³⁵ „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. II, 1932, nr 7 (lipiec), s. 53; R. II, 1932, nr 11 (listopad), s. 83; R. III, 1933, nr 5 (maj), s. 39; R. VI, 1936, nr 12 (grudzień), s. 89.

²³⁶ *Portret gen. Józefa Hallera* (zaginał, il. s. 31), *Portret prof. dr Stanisława Helsztyńskiego* (wł. rodziny portretowanego), *Portret mjr Kazimierza Południowskiego* (przed 1987 wł. M. Turwid, il. s. 171), *Szkic do*

portretu Anny Münchberżanki (przed 1987, wł. M. Turwid), zob. Jan Malinowski, *Mariana Turwida...*, op. cit., s. 280-281. Podane ilustracje odnoszą się do opracowania Malinowskiego.

²³⁷ *Portret reż. Jerzego Szynclera w roli Kirkota* (zaginiony), *Karykatura posła Tabaczyńskiego* (zaginiona), *Karykatura dr Jana Piechockiego* (wł. Ewa Piechocka, il. s. 171), *Karykatura dyr. Eugeniusza Wasilewskiego* (zaginiona), *Karykatura Teodora Gajewskiego* (zaginiona, il. s. 171), *Karykatura red. Konrada Fiedlera*, (wł. MOB, il. s. 171), *Karykatura red. Jana Szalli* (zaginiona), zob. Jan Malinowski, *Mariana Turwida...*, op. cit., s. 280-281. Podane ilustracje odnoszą się do opracowania Malinowskiego.

²³⁸ Powstały wówczas m.in. *Portret ks. Maksymiliana Szerwentke* (1940, węgiel, zaginiony), *Portret ks. dr Szlachty* (1940, węgiel, zaginiony).

²³⁹ Powojenną galerię rysunku portretowego tworzą najczęściej dużofORMATOWE prace, wykonywane węglem, m.in. *Portret Wilama Horzycy* (1947, Muzeum Teatralne w Warszawie), *Portret Władysława Dunarowskiego* (1950, wł. rodziny), *Portret Stanisława Brzęczkowskiego* (1951, wł. MOB). W kolekcji WiMBP w Bydgoszczy znajduje się zespół 21 rysunków i trzech akwarel, powstałych po 1945 r

²⁴⁰ *Katalog wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich*, marzec 1936, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], s. 11, poz. 59, 10 (il. *Autoportret*).

²⁴¹ Większość wymienionych rysunków Tarkowskiego znajduje się w posiadaniu rodziny, np. *Pejzaż z drzewem i chatą (Polesie)*, 1936, kredka czarna, tusz lawowany, karton kremowy, wym. 23,7 x 39,5 cm, sygn. na komp. p.d. oł.: Tarkowski Wołczyce / Polesie 1936; *Polesie – Moroczno*, 1936 (?), kredka czarna, papier kremowy, wym. 42,0 x 33 cm, sygn. na komp. p.d. kredką: Tarkowski Tad. / Polesie – Moroczno. W zbiorach MOB: *Cerkiew w Kałudze na Polesiu*, 1936 (?), węgiel, kredka czarna, karton kremowy, wym. 33,7 x 43,5 cm, sygn. na komp. l.d. oł.: Tarkowski Tad. / Cerkiew w Kałudze, nr inw. MOB/GW/4880; *Stary Poleszuk*, 1938, węgiel, papier kremowy, wym. 50,0 x 34,7 cm, sygn. na komp. p.d.: 1938 / Tarkowski Tad., nr inw. MOB/GW/4879.

²⁴² W zbiorach bydgoskiego muzeum zachowały się zespoły szkicowników, rysunków samodzielnych i rysunków projektowych Trieblera, jednak w większości są to prace niedatowane.

²⁴³ *Projekt pomnika Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, po 1929, tusz, akwarela, piórko, kalka podklejona na karton, 16,4 x 8 cm, nie sygn., pieczętka: P. TRIEBLER / Art. Rzeźbiarz / Zakład Rzeźbiarsko-Kamieniarski / Bydgoszcz ul. Dworcowa 94, MOB, Dokumentacja biograficzna; *Projekt pomnika z figurą Ecce Homo*, po 1931, tusz, piórko, kalka podklejona na karton, 29 x 17 cm, nie sygn., napis l.d. oł.: N°.10 l.g. pieczętka: P. TRIEBLER / Art. Rzeźbiarz / Zakład Rzeźbiarsko-Kamieniarski / Bydgoszcz ul. Dworcowa 94, MOB, Dokumentacja biograficzna.

²⁴⁴ *Portret szewca*, ok. 1939, kredka, papier kremowy, 64,8 x 49 cm, sygn. na komp. l.d.: P. Triebler, MOB, MOB/GW/2320; *Flisak*, przed 1939, kredka brązowa, papier jasnokremowy, 19,5 x 28 cm, sygn. na komp. p.d. kredką: P. Triebler, MOB, MOB/GW/2886.

²⁴⁵ O rysunku w twórczości Kiersnowskiego, zob. Barbara Chojnacka, *Stefan Kiersnowski (1906-1930). Rzeźbiarz, medalier, malarz i rysownik*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu, 2010, z. 15, s. 48-59; Eadem, *Rysunki Stefana Kiersnowskiego – Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy i kościół pw. św. Anny w Kodniu*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2011, z. 16, s. 59-70.

²⁴⁶ Przedstawione poniżej rysunki Kiersnowskiego pochodzą z kilku zbiorów: zespołu 47 rysunków (1925-1930) z Muzeum Miejskiego Wrocławia (Muzeum Sztuki Medalierskiej), zespołu kilkunastu prac z Archiwum Zgromadzenia Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej w Kodniu (dalej: Archiwum Kodeń) oraz ze zbiorów rodziny (Stefania Kledzik) w Gdańsku.

²⁴⁷ *Sylwetki putt*, 1927, ołówek, papier, wym. 16,9 x 21,8 cm, nie sygn., MMW, nr inw. MSM.DK.1890; *Studium kobiecej głowy – Tancerka*, 1928, ołówek, papier, wym. 27,3 x 19,4 cm, nie sygn., MMW, nr inw. MSM.DK. 1881, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie*, katalog, T. I, Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, Wrocław 1980, s. 44, poz. 204, s. 45, poz. 208.

²⁴⁸ *Akt kobiety i mężczyzny*, 1927, ołówek, papier, wym. 16 x 14,7 cm, nie sygn., nr inw. MSM.DK.1319; *Kobieta na wspiętym koniu*, 1927, ołówek, papier, wym. 14,8 x 15,6 cm, nie sygn., nr inw. MSM.DK.1320; zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 42, poz. 190-191.

²⁴⁹ *Kobieta z papierosem*, 1926, tusz, papier, wym. 16,9 x 20,5 cm, nie sygn., nr inw. MSM.DK.1893, zob. Irena Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 41, poz. 181; *Głowy męskie*, tusz, papier, nie sygn., wł. Stefania Kledzik, Gdańsk.

²⁵⁰ *Projekt neobarokowej chrzcielnicy*, 1930, tusz, biały gwasz, akwarela, karton, wym. 25,7 x 15,9 cm, sygn. tusz. pod podstawą: proj. St. Kiersnowski / 930, MMW, nr inw. MSM.DK.1877, zob. I. Maciejewska, *Rysunki polskie...*, op. cit., s. 46, poz. 211; *Projekt chrzcielnicy ze sceną Chrztu Chrystusa*, skala 1:10, 1929 (?), ołówek, akwarela, barwny, karton jasnokremowy, wym. 62,0 x 29,5 cm, sygn. p.g.: PROJEKT CHRZCIELNICY/ SKALA 1:10/ St. Kiersnowski, wł. Archiwum Kodeń.

²⁵¹ *Projekt ołtarza Ukrzyżowania z aniołami*, 1929-1930, tempera błękitna i żółta, kalka, wym. 37,5 x 30 cm, nie sygn.; *Grupa Ukrzyżowania z Matką Boską i św. Janem Ewangelistą*, ok. 1930, gwasz barwny, karton brązowy, wym. 34,0 x 25,0 cm, sygn. p.d.: St Kiers, wł. Archiwum Kodeń.

²⁵² Oba zespoły rysunków Lipińskiego znajdują się w zbiorach MOB, zob. Zespół rysunków satyrycznych, nr inw. MOB/R/26/1-42; Zespół rysunków projektowych, nr inw. MOB/R/27/1-9. Spośród prac projektowych tylko jeden – *Projekt kompozycji ornamentalnej* powstał przed 1939 r. Zespół rysunków satyrycznych obejmuje 42 pozycje: ołówek, papier lub karton jasnokremowy lub ciemnokremowy, wymiary zróżnicowane, od 17,8 x 29,0 cm (najmniejszy rysunek) do 31,7 x 45,0 cm (największy format). Kilka rysunków jest datowanych na 1966 r. Prawie wszystkie rysunki są sygnowane. Lipiński łączył sygnaturę z datą dzienną, określając dokładnie dzień, miesiąc i rok, w ten sposób akcentując rolę zobrazowanego wydarzenia umiejscowionego w czasie. Na niektórych rysunkach obok daty pojawia się tytuł lub opis przedstawianej sceny, nieraz bardzo rozbudowany. O rysunkach, zob. Barbara Chojnacka, *Kazimierz Lipiński (1896-1978) – bydgoski rzeźbiarz i rysownik*, część I, „Kronika Bydgoska”, R. XXVIII (2006), Bydgoszcz 2007, s. 475-498; Eadem, *Kazimierz Lipiński (1896-1978) – bydgoski rzeźbiarz i rysownik*, część II, „Kronika Bydgoska”, R. XXX (2008), Bydgoszcz 2009, s. 403-435.

²⁵³ Rysunki Stefana Szalli w „Dzienniku Bydgoskim”, m.in. w numerach: 1929, nr 32 (8 II), s. 5; 1929, nr 35 (12 II), s. 7; 1929, nr 41 (19 II), s. 7; 1929, nr 43 (21 II), s. 9; 1929, nr 47 (26 II), s. 5, 6; 1929, nr 49 (28 II), s. 6,7; 1929, nr 52 (3 III), s. 11; 1929, nr 63 (16 III), s. 4.

²⁵⁴ Zespół 27 rysunków Stefana Szalli w zbiorach MOB, nr inw. MOB/GW/1272/1-27. *Powódź – otchłań*, 1951, ołówek, papier jasnokremowy, wym. 23,5 x 18,5 cm, nr inw. MOB/GW/1272/1.

²⁵⁵ Witold Jerzykiewicz, ur. w Berlinie (1901-1944), Bydgoszcz: 1921-1944. W 1925 r. ukończył Szkołę Podchorążych w Zambrowie, w 1930 r. awansował na stopień podporucznika rezerwy, a siedem lat później został porucznikiem. W 1940 r. został członkiem tajnej Polskiej Armii Powstania, w Bydgoszczy organizował oddział miejscowy; aresztowany w 1944 r. przez gestapo, zginął w wyniku odniesionych ran. *Słownik Artystów Polskich...*, T. III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 286; Rajmund Kuczma, *Sylwetki plastyków bydgoskich*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 181-184; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 147-148; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 47.

²⁵⁶ Wynikiem tej współpracy były m.in. wnętrza domu przy Placu Wolności 5, pomieszczenia biurowe fabryki „Pasamon” przy ulicy Fordońskiej, wnętrza willi Czesława Borysa przy ulicy Sielanka 81, wnętrza willi Wacława Millnera przy ulicy Markwarta 11 oraz szereg wnętrz mieszkalnych, biurowych, bankowych i kilku gmachów użyteczności publicznej

²⁵⁷ *Wystawa Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich urządzona przez Radę Pomorską w Grudziądzu, od 7. VI. do 1. IX. 1921 r.*, Muzeum, Grudziądz, [Grudziądz 1921], s. 8, poz. 78.

²⁵⁸ *Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich*, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933], s. 5, poz. 53-60.

²⁵⁹ (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

²⁶⁰ W zbiorach MOB znajduje się zespół 24 rysunków Jerzykiewicza (nr inw. MOB/GU/1220-1243). Wymienione prace: *Projekt pokoju dziennego*, ok. 1930, ołówek, kalka ciemnokremowa, wym. 34,8 x 50 cm, sygn. p.d. oł.: W. JERZYKIEWICZ, nr inw. MOB/GU/1240; *Projekt pokoju dziennego*, 1933, ołówek, kalka ciemnokremowa, wym. 36,6 x 49,5 cm, sygn. p.d. oł.: W. JERZYKIEWICZ 1933, nr inw. MOB/GU/1241; *Projekt sypialni*, ok. 1930, ołówek, kalka ciemnokremowa, wym. 35,2 x 45,2 cm, sygn. p.d. oł.: WJERZYKIEWICZ oraz WJ, nr inw. MOB/GU/1238.

²⁶¹ Twórczość malarska Procajłowicza została przedstawiona w rozdziale I. *Malarstwo*. Zagadnienie rysunku karykaturalnego i satyrycznego zaprezentowano w opracowaniu, zob. Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia międzywojennego. Rysunek satyryczny i karykaturalny rysowników bydgoskich*, Bydgoszcz 2005, s. 33.

²⁶² Wszystkie podobizny zostały sygnowane monogramem: aSP lub: aSprocajłowicz.

²⁶³ „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 239 (14 X).

²⁶⁴ Antoni S. Procajłowicz, *Portret ks. Jana Kleina*, ok. 1924, ołówek, papier, wym. 21,3 x 16,5 cm, nie sygn., MOB, nr inw. MOB/H/A/351.

²⁶⁵ „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 261 (9 XI), s. 3.

²⁶⁶ „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 279 (30 XI), s. 9.

²⁶⁷ „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 290 (14 XII), s. 3.

²⁶⁸ Twórczość malarska Dołżyckiego zaprezentowana została w rozdziale I. *Malarstwo*. O zespole rysunków, zob. Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 34-35.

²⁶⁹ Wszystkie nazwiska i określenia postaci podano jako tytuły cytowane w prasie.

²⁷⁰ Komentarz przy karykaturze Bartla brzmiał: „Prof. Bronisław Bartel, artysta-malarz, którego obrazy, wystawiane obecnie na XII wystawie *Świtu* w Poznaniu, zyskały powszechne uznanie krytyków sztuki. Prof. Bartel kończy obecnie piękny, znacznych rozmiarów obraz p.t. *Wrażenia z koncertu*”.

²⁷¹ W zbiorach Muzeów Narodowych w Krakowie, Warszawie i Poznaniu zachował się zespół siedmiu rysunków z lat 1917-1923. Zachowało się niewiele prac graficznych Dołżyckiego, m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi znajdują się dwie wczesne prace: litografia *Bilardzista* (1917) i linoryt *Lola – Dziewczynka* (1920; także w Muzeum Narodowym w Poznaniu). Niektóre rysunki i grafiki, powstałe około 1920 r. znane są jedynie z reprodukcji zamieszczanych w poznańskim czasopiśmie „Zdrój”.

²⁷² *Pejzaż miejski z rzeką*, przed 1928, akwarela, tusz, ołówek, papier kremowy, wym. 30 x 42,6 cm, sygn. na komp. śr.d. oł.: Dołżycki Leon, MOB, nr inw. MOB/GW/4864; *Most przy ulicy Grunwaldzkiej w Bydgoszczy*, przed 1928, sepia, tusz, ołówek, papier przebitkowy, wym. 16,5 x 22,5 cm, sygn. na p.-p. p.d. oł.: Leon Dołżycki, MOB, nr inw. MOB/GW/4863; *Pająk*, przed 1928, tusz, atrament błękitny, karton kremowy, wym. 35,9 x 26,6 cm, sygn. na komp. p.d. oł.: Dołżycki, MOB, nr inw. MOB/GW/4862.

²⁷³ Archiwum PAN, Oddział w Poznaniu, Materiały Stanisława Helsztyńskiego, sygn. akt ew. 1966/33, Stefan Szmaj, Życiorys własny, Gdynia 1962, rkps.

²⁷⁴ F., *Drugi numer „Żywego Dziennika”*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 83 (10 IV), s. 13.

²⁷⁵ Dalszy ciąg komentarza: „Na pierwszy ogień poszedł wiceprezydent miasta dr Chmielarski. Już ta pierwsza karykatura daje pojęcie o znakomitej podchwytiliwości autora najgłówniejszych cech danej osoby. Na portrecie dr. Chmielarskiego widzimy głowę, podobną do maszyny, której motorem jest ustawicznie pracujący mózg. I to jest właśnie najwybitniejszą cechą naszego wiceprezydenta – to ustawiczne przemyślanie nad sprawami miasta, które go nie opuszcza ani w dzień, ani w nocy, tak samo na ulicy jak i przy biurku prezydalnym”.

²⁷⁶ „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 116 (22 V), s. 13.

²⁷⁷ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 51, Wystawa prac polskich współczesnych ilustratorów i karykaturzystów, Muzeum Miejskie, 1933, rkps.

²⁷⁸ Marian Turwid, *Muzeum Miejskie. Wystawa współczesnych ilustratorów i karykaturzystów polskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 41 (19 II), s. 13.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Fotografia w posiadaniu Magdaleny Patzer z Gdyni. *Bydgoszcz w karykaturze*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 256 (6 XI), s. 11.

²⁸¹ Ignacy Głowiński, ur. w Kurkocinie, pow. wąbrzeski (1896-1988); w Bydgoszczy: 1924-1933. Prawdopodobnie do Bydgoszczy przyjechał z Berlina. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²⁸² *Ogłoszenia prasowe*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 125 (29 V), s. 8; „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 201 (30 VIII), s. 10; „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 203 (2 IX), s. 10.

²⁸³ Sylwetka artysty i twórczość przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 5-7. W *Księdze Adresowej* na 1926 rok i 1928 rok podano profesję Głowińskiego: artysta, natomiast w *Księdze Adresowej* na 1933 rok został wymieniony jako: humorysta.

²⁸⁴ „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 147 (27 VI), s. 5.

²⁸⁵ „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 218 (19 IX), s. 4.

²⁸⁶ „Dziennik Bydgoski” 1925 (wycinek prasowy).

²⁸⁷ Ogłoszenie o pracy dla rysownika lub litografa, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 103 (6 V), s. 12. Głowiński po 1933 r. zamieszkał w Toruniu, gdzie prowadzi Zakład Graficzny przy ul. Szerokiej 11. W zbiorach rodziny zachował się plakat z ofertą sprzedaży gotowych klisz okolicznościowych (cynkograficznych). W latach 30. projektował przedmioty codziennego użytku o charakterze artystycznym, w których wykorzystywał motywy kaszubskie. W 1934 r. w Toruniu wydawał „Dzwony Niedzielne” (zachowane dwa numery). Wykonywał ilustracje dla „Dnia Pomorskiego”, wydawanego w Toruniu. Po II wojnie światowej zamieszkał w Poznaniu, rysując historyjki obrazkowe dla „Expressu Poznańskiego”. Zob. Jolanta Zielazna, *Ignacy Głowiński nie tylko w „Dzienniku Bydgoskim”*, „Gazeta Pomorska” 2008 (10 I) (dodatek *Album Bydgoski*).

²⁸⁸ Marian Turwid, *Wystawa współczesnych ilustratorów i karykaturzystów polskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 41(19 II), s. 13.

²⁸⁹ Paweł Griniow, ur. w Petersburgu (1897-1937), w Bydgoszczy: 1925-1937. Podczas I wojny światowej walczył w randze porucznika po stronie francuskiej pod Verdun i w Macedonii, gdzie uległ zatruciu gazem bojowym; przejścia wojenne Griniowa niekorzystnie wpłynęły na jego późniejszy stan zdrowia, powodując przewlekłą chorobę. Jako wróg ustroju komunistycznego nie mógł powrócić do ojczyzny po przewrocie bolszewickim. W 1920 r. był w szeregach armii generała Stanisława Bułak-Bałachowicza, został uhonorowany odznaką powstańczą. Przebywając w obozie w Tucholi wydawał gazetkę z rysunkami. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

²⁹⁰ W *Księdze Adresowej* na 1926 rok podano profesję i adres: „artysta malarz, Mazowiecka 44”.

- ²⁹¹ Sylwetka artysty i twórczość, zob. Rajmund Kuczma, *Paweł Griniow „Polo” rysownik, karykaturzysta*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1990, nr 9, s. 45-46; Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 7-13.
- ²⁹² „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 95 (25 IV), s. 3.
- ²⁹³ „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 110 (15 V), s. 3.
- ²⁹⁴ *Z Bolszewii. Sowieccy kręglarze*, 1930, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, wym. 19 x 34 cm, sygn. l.d.: Polo, WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), s. 28, rys. 72, nr inw. Gr 528. Rysunek publikowany w „Dzienniku Bydgoskim” 1930, nr 264 (14 XI), s. 5.
- ²⁹⁵ „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 228 (2 X), s. 3.
- ²⁹⁶ W 1938 r. do zbiorów przedwojennej Biblioteki Miejskiej Stanisław Brandowski – redaktor „Dziennika Bydgoskiego” przekazał duży zespół oryginalnych rysunków satyrycznych i karykaturalnych. W introligatorni Biblioteki Miejskiej zostały one oprawione i włączone do albumów. Trzy albumy (dostępne podczas kwerendy) zawierają około 600 rysunków, z których blisko 400 mieści się w obrębie tematyki satyrycznej. Pozostałe prace stanowią rysunki ilustracyjne i rysunki łączone z tekstem, wpisujące się w zakres grafiki użytkowej. Podczas montażu albumów nie zachowano chronologii powstania prac, nie zastosowano także autorskiego układu rysunków. Numeracją albumów świadczy, że stanowiły one część większego zbioru, obejmującego kilkanaście tomów. Większość rysunków w albumach obejmuje satyrę polityczną międzynarodową oraz satyrę społeczno-gospodarczą w Polsce. Tylko część rysunków jest sygnowana, autorstwo pozostałych ustalono w oparciu o analizę porównawczo-stylistyczną. Odwołując się do albumów, zastosowano zapis: Album 1 (VII), Album 2 (X), Album 3 (XI), WiMBP w Bydgoszczy, nr inw. Gr 528.
- ²⁹⁷ „Dziennik Bydgoski” 1926 (wycinek prasowy).
- ²⁹⁸ Teodor Brandowski, *Księga pamiątkowa Biblioteki Miejskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 291 (18 XII), s. 8. O wydawnictwie, zob. Joanna Matyasik, *Na dziesięciolecie Biblioteki Miejskiej – Księga jubileuszowa Książnicy bydgoskiej*, „Bibliotekarz Kujawsko-Pomorski” 2020, nr 1, s. 29-32.
- ²⁹⁹ Janina Hernet-Kłodzińska, *Było nas dziesięciu*, „Kalendarz Bydgoski na rok 1977”, Bydgoszcz 1976, s. 95, 98.
- ³⁰⁰ Rysunki Griniowa dla „Gazety Gdańskiej”, zob. Ewa Żywiecka, *Sylwetki karykaturzystów Gazety Gdańskiej*, „Kociewski Magazyn Regionalny. Kwartalnik społeczno-kulturalny” 1999, nr 2, s. 4-7.
- ³⁰¹ Marian Turwid, *Wystawa współczesnych ilustratorów i karykaturzystów polskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 41 (19 II), s. 13.
- ³⁰² Mieczysław Piotrowski, ur. we Lwowie (1910-1977), w Bydgoszczy: ?-1933? Ignacy Witz, Jerzy Zaruba, *50 lat karykatury polskiej (1900-1950)*, Warszawa 1961, s. 42; Hanna Górską, Eryk Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977, s. 204 nn.; *Czasy wojen i pokoju. Karykatura polska 1914-1939*, katalog wystawy w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie, oprac. G. Godziejewska, Warszawa 2004, s. 156-157. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³⁰³ Twórczość artysty w „okresie bydgoskim” przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 13-16.
- ³⁰⁴ „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 29 (5 II), s. 15.
- ³⁰⁵ „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 140 (20 VI), s. 3.
- ³⁰⁶ *W dzień św. Józefa*, 1929, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, wym. 21 x 22 cm, sygn. p.d.: Piotrowski, WiMBP w Bydgoszczy, nr inw. Gr 57, repr. w: „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 65 (19 III), s. 3.
- ³⁰⁷ WiMBP w Bydgoszczy, Album 1 (VII), nr inw. Gr 528.
- ³⁰⁸ WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), nr inw. Gr 528.
- ³⁰⁹ *Żołnierz niemiecki...*, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, wym. 24 x 18,2 cm, sygn. p.d.: Piotrowski, WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), s. 74, rys. 146, nr inw. Gr 528; *Niepowodzenie Sowietów na Wschodzie. I bolszewik ma swoją ścianę płaczu*, 1929, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, 21,0 x 17,2 cm, nie sygn., WiMBP, nr inw. Gr.528.
- ³¹⁰ Leon Jędrzejczak, ur. w Bachorcach k. Strzelna (1908-1931); w Bydgoszczy: od lat 20.-1931. O twórczości zob. Hanna Górską, Eryk Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej...*, op. cit., s. 204, 209; Hanna Bartnicka-Górską, *Jędrzejczak Leon*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 292; Jarosław Mulczyński, *Słownik grafików...*, op. cit., s. 151; *Indeks artystów plastyków...*, op. cit., s. 48. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³¹¹ MOB, Dokumentacja wystaw,teczka 22, Zgłoszenie na Wystawę Wiosenną artystów ziemi nadnoteckiej i Pomorza w Muzeum Miejskim, z dn. 14 IV 1928 r., rkps.
- ³¹² Twórczość artysty w „okresie bydgoskim” przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 17-21.
- ³¹³ „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 219, 22 IX, s. 6.

- ³¹⁴ *Narady nad planem...*, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, wym. 20,7 x 26,8 cm, sygn. l.d.: Ego, WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), s. 40, rys. 95, nr inw. Gr 528; *Nawiązanie stosunków...*, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, wym. 25,9 x 23,6 cm, sygn. l.d.: Ego, WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), s. 86, rys. 160, nr inw. Gr 528.
- ³¹⁵ „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 52 (4 III), s. 6.
- ³¹⁶ *Otwarcie Oazy*, rysunek tuszem, piórko, pędzel, papier ciemnokremowy, wym. 19 x 26,6 cm, sygn. p.d.: Ego, WiMBP w Bydgoszczy, nr inw. Gr 57.
- ³¹⁷ Leon Jędrzejczak, *List z Zakopanego*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 105 (7 V), s. 4. Zamieszczenie listu na łamach prasy było wyrazem zainteresowania kondycją zdrowotną popularnego rysownika, który chorował na gruźlicę.
- ³¹⁸ Marian Turwid, *Wystawa współczesnych ilustratorów i karykaturzystów polskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 41 (19 II), s. 13.
- ³¹⁹ WiMBP w Bydgoszczy, Album 1 (VII), nr inw. Gr 528; WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), nr inw. Gr 528. Dwa akwarelowe pejzaże o tematyce zakopiańskiej znajdują się w posiadaniu rodziny w Wilczynie (Kijewice koło Mogilna). Portret Jędrzejczaka, malowany przez Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem, zaginął podczas II wojny światowej, zob. Hanna Bartnicka-Górska, *Jędrzejczak Leon*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, T. III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 292.
- ³²⁰ *Karykatury Dziennika Bydgoskiego* (reklama), „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 237 (13 X), s. 21.
- ³²¹ Edward Kwiatkowski, ur. w Szczecinie (1904-1971), w Bydgoszczy: 1923-1946 z przerwą na pobyt w Poznaniu: 1925-1931. Zdzisław Polsakiewicz, *Droga do sztuki*, „Gazeta Pomorska” 1970, nr 247 (17-18 X), s. 5; Jerzy Frycz, *Edward Kwiatkowski 1904-1971. Wspomnienie pośmiertne*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo VI, Nauki Humanistyczno-Społeczne”, 1977, z. 77, s. 11-13. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³²² *Bydgoszcz w historycznym rozwoju od początków aż po dzień dzisiejszy*, Bydgoszcz 1937, oprac. i wyd. Edward Pawłowski w Bydgoszczy, drukiem i nakładem Drukarni Pawłowskiego w Bydgoszczy. W publikacji zaznaczono: Ilustracje rysunkowe Edwarda Kwiatkowskiego w Bydgoszczy.
- ³²³ Twórczość artysty w „okresie bydgoskim” przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., w dwóch miejscach: Eddy, s. 21-23 oraz: Edward Kwiatkowski, s. 31. Na ówczesnym etapie badań autorka nie zidentyfikowała autora ukrywającego się pod pseudonimem: Eddy, którym okazał się Kwiatkowski.
- ³²⁴ *Uczeń piekarski i włóczykij*, rysunek tuszem, piórko, papier, jasnokremowy, wym. 16,2 x 21,3 cm, WiMBP w Bydgoszczy, nr inw. Gr 57.
- ³²⁵ „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 101 (1 V), s. 5; „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 104, 8 V, s. 4.
- ³²⁶ *Ulgi dla rolników...*, rysunek tuszem lawowany, pędzel, piórko, papier jasnokremowy, wym. 18,7 x 21,8 cm, sygn. p.d.: Eddy, WiMBP w Bydgoszczy, Album 1 (VII), s. 59, rys. 115, nr inw. Gr 528. Rysunek publikowany w „Dzienniku Bydgoskim” 1932, nr 152 (6 VII), s. 4; *Sanacja twierdzy...*, rysunek tuszem lawowany, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, wym. 20,9 x 18,2 cm, sygn. p.d.: Eddy, WiMBP, Album 1 (VII), s. 30, rys. 65, nr inw. Gr 528, publikowany w „Dzienniku Bydgoskim” 1932, nr 156 (10 VII), s. 5.
- ³²⁷ *Szopka polityczna...*, rysunek tuszem lawowany, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, wym. 16,8 x 17,6 cm, sygn. p.d.: Eddy, WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), s. 7, rys. 26, nr inw. Gr 528. Rysunek publikowany w „Dzienniku Bydgoskim” 1932, nr 128 (7 VI), s. 3; *Pokój w Europie jest zagrożony przez niemiecki duch odwetu*, ok. 1932, tusz lawowany, piórko, pędzel, papier jasnokremowy, 19,8 x 16,5 cm, sygn. p.d.: Eddy, WiMBP, sygn. Gr.528.
- ³²⁸ Album został wydany po wyzwoleniu obozu przez aliantów w nakładzie 200 egzemplarzy (sygnowany rysunkiem kwiatka).
- ³²⁹ WiMBP w Bydgoszczy, Album 1 (VII), nr inw. Gr 528; WiMBP w Bydgoszczy, Album 3 (XI), nr inw. Gr 528.
- ³³⁰ Edmund Heydak, ur. w Bydgoszczy (1912-1998), w Bydgoszczy: 1912-1998. Twórczość artysty w „okresie bydgoskim” przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 25-28. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³³¹ Rysunki były zamieszczane w „Dzienniku Bydgoskim” w terminie od 15 X 1933 – 5 VIII 1934. Na większości rysunków znajduje się tytuł cyklu *Miniatury bydgoskie* i kolejna liczba. Miniatury zostały podpisane monogramem EH. lub EHeydak. W cyklu dwie numerowane miniatury wykonał Stefan Szmaj, są to: Portret Michała Celewicza – prezesa Sądu Okręgowego oraz dr. med. Gustawa Neugebauera. Rysunki zachowane są w formie oryginalnej w zbiorach WiMBP w Bydgoszczy, zob. Edmund Heydak, *Miniatury bydgoskie*, 1933-1934, sygn. 59.1934.40. Rysunki zostały oprawione w formie albumu w introligatorni Biblioteki Miejskiej w 1938 r.
- ³³² „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 136 (17 VI), dodatek.

-
- ³³³ „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 182 (11 VIII), s. 9.
- ³³⁴ *Plotkarki w kawiarni*, ok. 1937, rysunek tuszem, pędzel, piórko, karton jasnokremowy, wym. 16,5 x 21,5 cm, nie sygn., WiMBP w Bydgoszczy, nr inw. Gr 57.
- ³³⁵ „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 242 (20 X), s. 3.
- ³³⁶ „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 266 (20 XI), s. 7.
- ³³⁷ „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 42 (21 II), s. 3.
- ³³⁸ „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 192 (23 VIII), s. 1.
- ³³⁹ Zespół oryginalnych rysunków Heydaka znajduje się w posiadaniu rodziny w Bydgoszczy.
- ³⁴⁰ Informacja o malarzu i jego twórczości w rozdziale I. *Malarstwo*. WiMBP w Bydgoszczy, Album 1 (VII), nr inw. Gr 528. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³⁴¹ *Mussolini, który lubi...*, rysunek tuszem, piórko, karton jasnokremowy, wym. 23,2 x 20,6 cm, sygn. p.d.: JH, WiMBP w Bydgoszczy, Album 1 (VII), rys. 7, nr inw. Gr 528, repr.: „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 142 (22 VI), s. 7.
- ³⁴² Jarosław Kawa, ur. w Jaśle (1913-?), w Bydgoszczy: 1920-1934, 1937-1939. APB, Kartoteka meldunkowa mieszkańców Bydgoszczy. Kawa przyjechał do Bydgoszczy z Mielca, w 1934 r. wyjechał do Bochni, a w 1939 r. do Lublina. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.
- ³⁴³ *Grupa Plastyków Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy 1934-1935, [Bydgoszcz 1934], b.s., poz. 88-89, wstęp: Marian Turwid. Jako uczestnik wymieniony w recenzjach: *Doroczna wystawa „Grupy Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 287 (15 XII), s. 9; (hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ³⁴⁴ Twórczość artysty w „okresie bydgoskim” przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 30.
- ³⁴⁵ „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 73 (28 III), s. 5.
- ³⁴⁶ „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 46 (24 II), s. 7.
- ³⁴⁷ *Rybak z Wąbrzeźna*, rysunek tuszem, piórko, pędzel, karton jasnokremowy, wym. 13,7 x 8,8 cm, sygn. p.d.: JAROSŁAW KAWA; *Spichrze*, rysunek tuszem, pędzel, piórko, karton jasnokremowy, wym. 17,7 x 22,5 cm, sygn. l.d.: J. KAWA/kl. V B; *Wenecja Bydgoska*, 1929, rysunek tuszem, piórko, wym. 28,3 x 20,5 cm, sygn. p.d.: JAROSŁAW KAWA/1929, WiMBP w Bydgoszczy, Album 2 (X), nr inw. Gr 528, s. 10, 14, 25. Rysunek Kawy *Bydgoska Wenecja* został zamieszczony w „Dzienniku Bydgoskim” 1937, nr 177 (5 VIII), s. 9.
- ³⁴⁸ Prace wymienionych twórców publikowane były na łamach „Dziennika Bydgoskiego w latach: A. Kłymko: 1932-1937, Kozłów: 1932, A. Skowroński: 1937, E. Styrbicki: 1929-1932, A. Wicherek: 1930. O twórczości rysowników zob. Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 30-32. Noty biograficzne, zob. *Aneks I*.
- ³⁴⁹ Kazimierz Lewandowski, rysownik został wymieniony w *Księdze Adresowej na 1929 rok*, natomiast Kazimierz Lewandowski, grafik, w *Księdze Adresowej na 1933 rok*. Twórczość artysty przedstawiona w: Barbara Chojnacka, *Humor dwudziestolecia...*, op. cit., s. 23-24. Nota biograficzna, zob. *Aneks I*.

IV. KRYTYKA ARTYSTYCZNA

Publicystyka kulturalna w Bydgoszczy rozwijała się na łamach dwóch gazet codziennych, szczególnie „Dziennika Bydgoskiego”, w mniejszym stopniu „Gazety Bydgoskiej” (od czerwca 1933 r. „Kurier Bydgoski”). W „Dzienniku Bydgoskim”, we wczesnych latach dwudziestych wzmianki o wydarzeniach artystycznych oraz ich zapowiedzi umieszczane były w dziale „Kronika”. Natomiast artykuły i recenzje ukazywały się nieregularnie, najczęściej na tej samej stronie, m.in. w rubryce zatytułowanej „Z Muzeum Miejskiego”. W 1931 roku pojawił się nowy dział „Nauka – Literatura – Sztuka”, obejmujący całą kolumnę gazety. Wzmianki, informacje i krótkie omówienia wystaw nadal publikowano w rubryce „Kronika”. W 1937 roku, obok działu „Nauka – Literatura – Sztuka”, zaistniała rubryka, zatytułowana „Kronika kulturalna”, w której zamieszczano zarówno recenzje wystaw z dziedziny sztuki, jak i relacje z wieczorów autorskich i innych wydarzeń kulturalnych. Skromniejszy zasób wiadomości kulturalnych odnajdujemy na łamach „Gazety Bydgoskiej”. W latach dwudziestych publikowane były w rubryce „Wiadomości bieżące” (następnie: „Kronika”), obejmującej teatr, muzeum, biblioteki, kino, przy czym z czasem wyodrębnił się niewielki dział: „Wrażenia teatralne”, gdzie publikowano recenzje. Dopiero na początku lat trzydziestych w obrębie obszerniejszej już „Kroniki” powstała stała rubryka „Muzeum Miejskie”. Na tej samej stronie zamieszczano nieregularnie recenzje teatralne i plastyczne. Sporadycznie recenzje publikował „Dzień Bydgoski”.

Recenzje z wystaw bydgoskich rzadziej pojawiały się na łamach prasy toruńskiej, poznańskiej i gdańskiej, m.in. w „Słowie Pomorskim”, „Dzienniku Poznańskim”, „Orędowniku”, „Kurierze Poznańskim” i „Gazecie Gdańskiej”, wyjątkowo w prasie warszawskiej, np. na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” i „Kuriera Porannego”.

Na szczególne wyróżnienie zasługują dwa czasopisma o charakterze regionalnym, w których z początkiem lat trzydziestych zamieszczano artykuły i recenzje poświęcone wydarzeniom artystycznym w Bydgoszczy, był to „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim” (od 1925, wyd. Kartuzy – Gdańsk) oraz „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze” (od 1931, wyd. Września). W samej Bydgoszczy, w 1933 roku, zaczęto wydawać „Przegląd Bydgoski. Czasopismo regionalne naukowo-literackie”, którego komitet podjął się „ciężkiego trudu ponownego zbadania mało dotąd znanych lub niewłaściwie przedstawianych dziejów Bydgoszczy oraz Nadnoteckiej ziemi, a we wszelkiego rodzaju zabytkach budownictwa, literatury, prawa,

sztuki i rzemiosł, w urządzeniach społecznych i miejskich, wykazywać będziemy te czynniki i siły, które zarówno u nas, jak i w całej Polsce, były w ciągu wieków elementem twórczym narodowej cywilizacji i postępu”¹. W „Przeglądzie Bydgoskim” publikowano recenzje oraz kronikę aktualnych wydarzeń. Odzwierciedleniem toczącego się w Bydgoszczy życia artystycznego i rozwoju sztuk plastycznych były teksty informacyjne zamieszczane w *Kronice artystycznej „Sztuk Pięknych”*, zabrakło w nich jednak recenzji wystaw.

Rozdział stanowi pierwszą próbę przedstawienia zagadnienia krytyki artystycznej w międzywojennej Bydgoszczy. W oparciu o analizę wybranych tekstów publicystycznych, przede wszystkim recenzji wystaw z zakresu sztuki, zaprezentowano najistotniejsze wątki tematyczne podlegające krytyce, wyodrębniając autorów tekstów, szczególnie tych, którzy przyczynili się do rozwoju myśli krytycznej².

1. W kręgu wystaw Zachęty

We wczesnych latach dwudziestych krytyka artystyczna w Bydgoszczy skupiała się na działalności powstających i funkcjonujących wówczas instytucji dedykowanych sztuce – Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i Muzeum Miejskiego. Współpraca artystów – pedagogów szkoły i Zarządu Zachęty wpływała na bliskie relacje w zakresie wystawiennictwa, w tym właśnie kręgu sytuuje się także pierwszy komentator życia artystycznego i autor recenzji wystaw – Kazimierz Ulatowski. Architekt, dyrektor PSPA i współtwórca bydgoskiej Zachęty, działając w mieście nad Brdą wykorzystał wszechstronne doświadczenia w zakresie kierowania Departamentem Sztuki i Kultury w Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej w Poznaniu, tworzenia instytucji związanych ze sztuką, a także wiedzę z dziedziny dawnej i współczesnej sztuki.

Ulatowski pisał bardzo dużo, już jako gimnazjalista publikował recenzje teatralne w „Gońcu Wielkopolskim”, a następnie artykuły w „Kurierze Poznańskim”³. Po studiach architektonicznych pracował jako architekt w Poznaniu, działał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (wiceprezes) i Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk. Wygłaszał liczne odczyty z dziedziny kultury i sztuki oraz poświęcone zabytkom architektury w Wielkopolsce. Opublikował trzy zeszyty, zatytułowane *Historia gotyku i renesansu* (1915-1917), wydane przez poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. W Bydgoszczy włączył się życie kulturalne i oświatowe miasta, działając m.in. w Organizacji Inteligencji Polskiej i Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Zajmował się

upowszechnianiem sztuki poprzez wykłady, kontynuował także działalność w zakresie publicystyki kulturalnej, pisząc o aktualnych realizacjach plastycznych⁴. Jeden z pierwszych artykułów Ulatowskiego o tematyce bydgoskiej, zatytułowany *Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy*, zamieszczony został na łamach „Dziennika Bydgoskiego”⁵. Jako organizator i dyrektor szkoły przedstawił jej cele i zadania, realizowany aktualnie program oraz planowane zmiany. Zaprezentował charakter szkoły i jej najważniejszą misję w odradzającym się życiu artystycznym, zaznaczając m.in., że dla „wskrzeszenia polskiej twórczości artystycznej w dziedzinie rzemiosła nie uczyniono prawie nic, pominiawszy szczerą, szlachetną i szczęśliwą wysiłki kilkunastu artystów krakowskich”⁶. Na łamach tejże gazety toczył polemikę z Kazimierzem Beliną-Wojcikiewiczem dotyczącą funkcjonowania szkoły⁷.

Ulatowski nie poprzestał jednak na zagadnieniach związanych ze szkołą. Już I Wystawa TZSP – *Wystawa artystów polskich (1921)* doczekała się trzyczęściowej recenzji jego autorstwa, zatytułowanej *Stała wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*⁸. Inauguracja działalności wystawienniczej w Bydgoszczy stanowiła dla Ulatowskiego okazję do przypomnienia genezy działalności poznańskiego TZSP, jednak zasadniczym tematem recenzji było zwrócenie uwagi na kilka istotnych problemów związanych z obecną ekspozycją oraz omówienie twórczości i dzieł wybranych artystów. W swoich ocenach Ulatowski był obiektywny, wyliczając wszelkie mankamenty pierwszej wystawy. Oceniając przestrzeń ekspozycyjną zwrócił uwagę na zbyt mało miejsca i niewielkie sale oraz „fatalne” oświetlenie, przy czym docenił starania autora koncepcji i aranżacji – Bolesława Lewańskiego, potrafiącego – jak zaznaczył – stworzyć kameralne wnętrza. Uwagi negatywne dotyczyły kwalifikacji prac na wystawę przez komisję, zdaniem recenzenta część obiektów nie powinna być prezentowana, co przyczyniłoby się do wyższego poziomu ekspozycji. Podkreślił, że właśnie ta pierwsza w Bydgoszczy wystawa powinna być na jak najwyższym poziomie, a selekcja przyczyniłaby się do uniknięcia dysproporcji między pracami oraz „gęstego” wieszania. Cenna była uwaga Ulatowskiego o roli komisji, sprawiedliwie oceniającej prace, która przyjmując „zły obraz tylko krzywdzi artystę”. Podobnie istotne były ogólnie uwagi do organizatorów wystawy, jak sugestia o wyznaczeniu czytelnej koncepcji ekspozycji ułatwiającej odbiorcy orientację, rezygnacja z zamiaru prezentacji jak największej ilości artystów i dzieł, a skupienie się na „podkreśleniu charakteru poszczególnych artystów”⁹. Omawiając ciekawszych twórców i obiekty zauważył talent młodego rzeźbiarza Marcina Rożka, koncentrując się na twórcach uznanych – Władysławie Marcinkowskim i Janie

Wysockim¹⁰. Ulatowski był zorientowany w aktualnych przemianach twórczości Marcinkowskiego, zajmującego się ceramiką. Znał twórczość Wysockiego, wystawiany portret Piłsudskiego uważając za najlepszy jaki dotychczas widział. Wysoka wartość artystyczna jednego z obrazów Apolinarego Kędzierskiego – podkreślona przez Ulatowskiego – odpowiadała jego centralnemu usytuowaniu w dużej sali. Prezentując cechy malarskiego stylu Kędzierskiego, naprowadzał oglądającego na podstawowe kryteria wartościowania dzieła sztuki. Ulatowski nie zawahał się negatywnie ocenić olejnego szkicu tak cenionego malarza, jak Wojciech Kossak, twierdząc, że odbiega „od poziomu wspianych płócien głośnego artysty”.

Opinie Ulatowskiego cechuje wysoki poziom, miały one jednak trafić zarówno do odbiorcy nieprzygotowanego, stanowiąc lekcję patrzenia na dzieło sztuki, jak i do miłośnika oraz znawcy, bywalców salonów sztuki. Recenzent był obiektywny i wszechstronny. Oceniając bardzo pozytywnie malarstwo Lewańskiego, a samego twórcę określając „wybitnym malarzem pejzażu, którego poezję odczuwa wprost intuicyjnie”¹¹, wytknął równocześnie autorowi dowolność interpretacyjną wątków historycznych w obrazie *Święto małżeństwa pierwotnych Słowian*, ujawniając swoją wiedzę teoretyczną, tutaj przeciwstawioną jednak wyobraźni i koncepcji autora. Z drugiej strony docenił samo podjęcie kompozycji figuralnej, zbyt rzadko pojawiającej się w twórczości współczesnych malarzy. Rozległa wiedza Ulatowskiego o aktualnym malarstwie ujawniła się w odniesieniu do obrazów Antoniego S. Procajłowicza, którego ocenił jako jednego z najlepszych uczniów Jana Stanisławskiego, od mistrza czerpiącego zamiłowanie do pejzażu, w którym wypracował indywidualny sposób malowania¹². W odniesieniu do obrazów Jerzego Rupniewskiego Ulatowski dostrzegł walory prac akwarelowych, trafnie przewidując rozwój talentu twórcy w tej dziedzinie, a w portretach umiejętne uchwycenie indywidualnego wyrazu, co rzeczywiście znalazło odzwierciedlenie w twórczości portretowej malarza. Środowisko poznańskich malarzy, szczególnie bliskie Ulatowskiemu z uwagi na jego działalność w Poznaniu, oceniał przez pryzmat wcześniejszych dokonań artystów, czego przykładem była analiza twórczości Bronisława Bartla, którego zaliczył do wybitniejszych malarzy poznańskich, poszukującego i odnajdującego indywidualną drogę twórczą.

I Wystawa bydgoskiej Zachęty doczekała się także krótkiej recenzji Mariana Sydowa¹³, toruńskiego dziennikarza i działacza społecznego, regionalisty i bibliofila, wówczas początkującego redaktora w „Słowie Pomorskim” (1921-1926), w którym prowadził dział historyczno-kulturalny¹⁴. Sydow dokładnie określił przestrzeń wystawy –

trzy pokoje i różnorodność obiektów – obrazy, rzeźby i sztukę stosowaną. W odróżnieniu od Ulatowskiego nie miał uwag do oświetlenia, a rozmieszczenie obiektów uważał za korzystne, świadczące o znacznym poczuciu estetycznym. Krytyk poddał analizie dzieła wybranych artystów, zwłaszcza malarzy, m.in. Michała Wywiórskiego, Henryka Nostitz-Jackowskiego, Franciszka Tatuli, Wlastimila Hoffmana, Procajłowicza i Rupniewskiego, wykazując się znajomością ich twórczości. Nie pominął także dzieła sztuki stosowanej.

Przy okazji II Wystawy TZSP – *Wystawa artystów polskich* (1921) w tworzącym się dopiero kręgu bydgoskiej krytyki artystycznej pojawił się Konrad Fiedler, który w 1921 roku zamieszkał w Bydgoszczy, gdzie objął stanowisko zastępcy redaktora naczelnego „Dziennika Bydgoskiego”¹⁵. Przez kolejne lata związany był z regionalnym dziennikarstwem, pracując jako redaktor w „Gazecie Bydgoskiej” (1923), w „Kurierze Bydgoskim” (od 1933), był ponadto kierownikiem redakcji „Kuriera Poznańskiego” w Bydgoszczy (od 1934), współpracował także z toruńskim „Słowem Pomorskim”. Fiedler działał aktywnie w ruchu narododemokratycznym, był jednym z liderów bydgoskiej endecji, reprezentując partię w Radzie Miejskiej, w której był radnym od 1922 roku. W publicystyce podejmował tematykę samorządu miejskiego, historii miasta i regionu, kwestii społeczno-gospodarczych i kulturalnych. Na łamach „Dziennika Bydgoskiego” publikował recenzje teatralne¹⁶. Pełnił istotne funkcje w dziennikarstwie, m.in. był członkiem Syndykatu Dziennikarzy Wielkopolskich, następnie Syndykatu Dziennikarzy Pomorskich (prezes w latach 1934-1939), był członkiem Zarządu Głównego Związku Dziennikarzy Polskich¹⁷.

Szczególnie bliskie Fiedlerowi były zagadnienia kultury i sztuki, działał bowiem w licznych organizacjach, m.in. Organizacji Inteligencji Polskiej (Sekcja Kulturalno-Oświatowa), Towarzystwie Miłośników Miasta Bydgoszczy, był współzałożycielem i członkiem Zarządu Rady Artystyczno-Kulturalnej. Jego stała obecność w krytyce artystycznej zaowocowała interesującymi, pogłębionymi recenzjami na łamach gazet. We wspomnianej recenzji II Wystawy TZSP – *Wystawa artystów polskich* (1921) przedstawił ogólne uwagi o samej ekspozycji, m.in. że jest niewielka, uzależniona od wielkości lokalu pozostającego do dyspozycji Zachęty, dodając że większa ilość prac wpłynęłaby na niedopuszczalny sposób zbyt gęstego wieszania¹⁸. Jednocześnie wyraził sugestie, aby organizatorzy przyszłych wystaw kontaktowali się bezpośrednio ze stowarzyszeniami artystycznymi lub poszczególnymi, wybitnymi artystami w celu pozyskania „kompletów prac” charakteryzujących określony kierunek w sztuce. W ten sposób uniknie się – zdaniem autora – doznania wyniesionego z obu dotychczasowych

wystaw TZSP: „zbierania płócien przygodnych, chaotycznie, co osłabia ogromnie całokształt wrażenia”¹⁹. Głównym celem wystaw sztuki w Bydgoszczy, jak sądził, powinno być „kształcenie publiczności”, a dotychczas organizatorzy tego zamierzenia nie osiągnęli. Fiedler skupił się na kilku twórcach, prezentujących większe i – jego zdaniem – najciekawsze zespoły prac. W odniesieniu do prac Leona Wyczółkowskiego zasugerował dwie kwestie – pokaz dzieł malarskich artysty i organizacji „pogadanki dotyczącej prezentowanej techniki graficznej”. Uważał, że tego rodzaju działalność oświatowa w zakresie sztuki plastycznej powinna należeć do najważniejszych zadań Towarzystwa Zachęty. Zespół obrazów Rupniewskiego ocenił w kontekście wcześniejszej prezentacji w Zachęcie, pozytywnie oceniając akwarele. Dostrzegł także prace młodego, dobrze zapowiadającego się twórcy Eugeniusza Gepperta.

We wczesnych latach dwudziestych bydgoskie ekspozycje sztuki rzadko były recenzowane przez krytyków z innych ośrodków. Zapewne charakter III Wystawy TZSP, obejmującej *Wystawy zbiorowe Henryka Szczyglińskiego i Józefa Czajkowskiego oraz innych artystów polskich – Wystawa gwiazdkowa* (1921) przyczynił się do podjęcia krytyki przez Jana Mirwińskiego, doktora filozofii i pedagoga, wówczas związanego z Warszawą²⁰. Mirwiński skupił się na pokazach monograficznych tych najbardziej znanych, wymienionych w tytule twórców, przeprowadzając analizę wybranych obiektów, świadcząca o jego orientacji w dziedzinie współczesnego malarstwa, o czym świadczą chociażby odniesienia do obrazów Stanisławskiego w kontekście niewielkich i nastrojowych prac Szczyglińskiego²¹. Pozytywnie ocenił malarstwo artystów bydgoskich – Lewańskiego i Rupniewskiego. Omawiając wybrane obrazy Mirwiński w swoich analizach odwoływał się do warstwy ikonograficznej, jak chociażby w odniesieniu do *Ikara* Lewańskiego, wprowadzając poetyckie metafory, w ten sposób absorbując uwagę czytelnika.

Pierwsza z ekspozycji Zachęty prezentowana w salach PSPA, czyli IV Wystawa TZSP – *Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* (1922), ponownie zwróciła uwagę Konrada Fiedlera, przybliżającego zawartość i odbiór ekspozycji. W pierwszym tekście – felietonie, zatytułowanym *Sztuka krakowska w Bydgoszczy* autor podkreślał znaczenie wystawy znanego w Polsce i za granicą Towarzystwa „Sztuka” w ówczesnej Bydgoszczy²². Celem felietonu było zaakcentowanie dorobku „Sztuki” i wystawy, która umożliwiała zapoznanie się z twórczością najwybitniejszych polskich artystów. Podkreślał więc jej walory edukacyjno-oświatowe dla bydgoskiej publiczności. Fiedler przybliżył ogólne wrażenie dotyczące aranżacji, sygnalizując „doskonały” sposób rozmieszczenia

eksponatów i właściwe oświetlenie. Już jednak w tym tekście pojawiła się zastanawiająca uwaga do ekspozycji: „nie należy do najwybitniejszych osiągnięć wystawienniczych Towarzystwa, to jednak jest wystawą, która zyskała uznanie w innych ośrodkach kulturalnych Polski”²³. Prawdopodobnie taka opinia towarzyszyła także prezentacji w Poznaniu, przypomnijmy, że do Bydgoszczy ekspozycja (w nieco zmienionym kształcie) została sprowadzona za pośrednictwem poznańskiego „Świtu”.

Drugi z tekstów Fiedlera, noszący tytuł *Z wystawy „Sztuki” krakowskiej* jest recenzją, obejmującą charakterystykę dzieł poszczególnych twórców²⁴. Fiedler dość surowo ocenił większość artystów i prac ekspozycyjnych na 69. wystawie „Sztuki”, opierając swoją analizę na porównaniu prezentowanych obrazów z całokształtem twórczości artystów. Bardzo negatywne oceny nie ominęły obrazów Teodora Axentowicza, Stefana Filipkiewicza i Ignacego Pieńkowskiego. Fiedler pisał wprost: „są rzeczy tak beczelnie słabe, jak: *Pod kasztanami* lub *Oczekiwanie*, że dziwić się należy Komitetowi «Sztuki», iż tego rodzaju płótna puścił na wystawę”²⁵. Autor recenzji tłumaczył i częściowo łagodził ostrą krytykę stwierdzeniem, że wymienione prace nie obniżają ogólnego poziomu obecnej wystawy, ale zauważył „iż przywykliśmy do bardziej kapitalnych prac tych artystów”. Pozytywnie ocenił malarstwo Stanisława Kamockiego, Józefa Mehoffera i Wojciecha Weissa.

W latach dwudziestych Fiedler nie zawęził swoich publikacji do recenzji wystaw Zachęty, czego przykładem jest tekst o pokazie Stanisława Przesłańskiego (1921, sale nad biurem Expressu, ul. Jagiellońska 70), w którym trafnie scharakteryzował zalety (akademicki rysunek, ciekawa barwa) i uchybienia (sztywne portrety) w malarstwie artysty, odwołując się do innych malarzy polskich²⁶.

Kilka kolejnych ekspozycji Zachęty, prezentowanych w 1922 roku, oprócz krótkich tekstów informacyjnych i zapowiedzi nie opatrzonych nazwiskiem autora, nie doczekało się tekstów krytycznych²⁷. Dopiero VIII Wystawa (1922), obejmująca pokazy monograficzne Jana Gumowskiego i Wilhelma Tyszkowskiego oraz trzeci pokaz zbiorowy (Michał Wywiórski, Władysław Skoczylas, Kazimierz Zyberk-Plater, Adam Pełczyński, Stanisław Fabijański, Wojciech Podlaszewski, Zofia Sieniawska i Karol Biske) wywołała zainteresowanie krytyki i spowodowała ujawnienie się ważnej postaci w krytyce artystycznej miasta.

Postacią tą był Zygmunt Malewski, historyk, archiwista, literat, archiwariusz miejski, badacz historii Bydgoszczy, twórca i redaktor „Przeglądu Bydgoskiego”, który w 1922 roku zamieszkał w Bydgoszczy²⁸. Malewski posiadał wykształcenie, wiedzę

i głęboką pasję badawczą oraz doświadczenia z lat spędzonych w kręgach artystycznych Krakowa i Poznania. Zainteresowania historią i sztuką wpłynęły na podejmowaną przez Malewskiego pracę zawodową w Krakowie, m.in. praktyki w Muzeum Przemysłowym oraz funkcja zastępcy generalnego sekretarza Towarzystwa Sztuk Pięknych. Podczas pobytu w Krakowie współpracował ze Związkiem Artystów i Malarzy, pracując jako sekretarz i nawiązując liczne kontakty z naukowcami i artystami. Publikował teksty w „Pamiętniku Literackim”, „Krytyce”, pisał recenzje do pism codziennych i miesięczników, równocześnie pracując nad własnymi utworami; był m.in. autorem poematu *Baśń wiatru wiosennego* (1916). W 1919 roku Malewski zamieszkał w Poznaniu, gdzie planował założenie pisma artystyczno-literackiego i salonu malarskiego, ostatecznie jednak osiedlił się w Bydgoszczy. W latach 1928-1930 pełnił funkcję sekretarza Muzeum Miejskiego i archiwariusza miejskiego, a w ramach tej pracy uporządkował archiwum miejskie, przetłumaczył księgi archiwalne, przeprowadził segregację akt z czasów Fryderyka II. Zainteresowania sztuką skupiły się na poszukiwaniu dzieł urodzonego w Bydgoszczy Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego. Z inicjatywy Malewskiego, w oparciu o jego badania biograficzne i obszerną kwerendę dzieł, zorganizowano pierwszą monograficzną wystawę dzieł Piotrowskiego, prezentowaną w bydgoskim muzeum (1925). Malewski opracowywał źródłowe artykuły na temat historii Bydgoszczy, publikowane w „Dzienniku Bydgoskim”. Zabiegał u władz miejskich o subwencje na prowadzenie prac badawczych nad dziejami miasta. W 1933 roku został zatrudniony w administracji miejskiej jako archiwariusz z zadaniem gromadzenia źródeł i materiałów do opracowania historii Bydgoszczy, rewindykacji archiwaliów bydgoskich z Archiwum Akt Głównych w Warszawie oraz opracowania archiwalno-naukowego przywilejów miasta Bydgoszczy. Malewskiemu przydzielono jeszcze jedno istotne zadanie – prowadzenie czasopisma regionalnego o profilu historyczno-literackim, zatytułowanego „Przegląd Bydgoski”. Czasopismo założył w 1933 roku, od tego czasu zajmując się współredakcją, publikując w nim także własne artykuły²⁹.

Wspomnianej VIII Wystawie Zachęty Malewski poświęcił trzyczęściową recenzję, publikowaną w kolejnych numerach „Dziennika Bydgoskiego”. Analizę twórczości wybranych artystów i prezentowanych dzieł poprzedził jednak obszernymi rozważaniami na temat aktualnej kondycji polskiej sztuki współczesnej w szerokim kontekście sztuk plastycznych i literatury. Zasadniczym problemem dla autora stała się kwestia i pytanie – dlaczego odrodzenie Polski „przechodzi jakby bez wrażenia ponad twórczością naszą, nie wstrząsając do głębi wyobraźnią, nie stwarzając na polach sztuki dzieł godnych tego cudu.

(...) czy musi minąć więcej czasu, aby wielka Teraźniejszość wielką Przeszłością się stała”³⁰. Ten pierwszy tekst Malewskiego o wystawie jest właściwie esejem, w którym autor wykazuje się erudycją w zakresie historii i kultury, operując przy tym wyrafinowanym warsztatem literackim. Przykładem jest fragment: „Malczewski, zamknięty w świątyni swych prac rozmodlonych wysuwa raz wraz na światło dzienne wzorzystą tknię z kokonu marzeń na temat cudownej metamorfozy, ale szersza bracia artystyczna, jakoby w beztrosce o narodowe «dziś» i «wczoraj» tworzy, maluje jak przedtem, jakoby nic wielkiego w Polsce nie zaszło”³¹. Malewski dokonując oceny prezentowanej ekspozycji stwierdził, że nie wyróżnia się niczym nowym, podobnie jak wystawy w innych ośrodkach, poza grupą prac świadczących jedynie o talencie ich twórców i opanowaniu warsztatu malarskiego. Omawiając wybrane obrazy wykazał się znawstwem w zakresie analizy formalnej i stylistycznej. Pomimo uwag polecał wystawę, uważając, że umożliwi kształcenie gustów estetycznych szerokich warstw społeczeństwa.

Dwa kolejne teksty Malewskiego, poświęcone wystawie rysunków Jana Gumowskiego, w większym stopniu posiadają cechy typowe dla recenzji wystawy sztuki³². Jednak Malewski nie zrezygnował z literackiego stylu, wprowadzając nawet nieco ironiczny dialog w celu zaintrygowania czytelnika, ale także dając mu sygnał do rozważenia problemu, pisząc: „– Rysunki? Cóż znowu – zwołałby może niejeden – Mój Staś rysuje po wszystkich książkach i kajetach. Obrazów mi trzeba olejnych i to dużych, bo właśnie kupiłem ogromne mieszkanie za milion. Rysunki? Pfe!”³³. W odniesieniu do rysunku jako gatunku sztuki, Malewski zaakcentował bowiem ważny i wciąż jeszcze aktualny problem niedoceniań twórczości rysunkowej. Wystawa rysunków autorstwa Gumowskiego stała się dla Malewskiego okazją do przedstawienia wyjątkowej sylwetki artysty, kontynuatora nurtu rysunkowego Jana Feliksa Piwarskiego, a same prace ukazał w kontekście ich walorów poznawczych i artystycznych. Także w tych recenzjach Malewski dał się poznać jako orędownik idei narodowych odnajdując je w rysunkach polskiej architektury ludowej Gumowskiego.

Kolejne trzy wystawy Zachęty, poprzedzone zapowiedziami prasowymi, pomimo ciekawych wątków tematycznych i reprezentacji różnych dziedzin sztuki, nie znalazły odzwierciedlenia w recenzjach³⁴. Malewski okazał się baczny obserwator niewielkiego jeszcze bydgoskiego środowiska artystycznego, o czym świadczy recenzja XII Wystawy TZSP – *Wystawy gwiazdkowej artystów bydgoskich (1922)*³⁵. Prezentację twórców i dzieł Malewski poprzedził pytaniem o celowość urządzania tzw. wystaw gwiazdkowych, popularnych w całej Polsce, a połączonych ze sprzedażą dzieł sztuki

w okresie przedświątecznym. Podobnie jak we wcześniejszych tekstach autor nawiązał do historii, tutaj bezpośrednio do *Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego. Odległe refleksje nad dawną sztuką cechową wpłynęły na opinię oddającą co najmniej nierówny poziom wystawy. Pomijając jednak te dygresje autor w zajmujący sposób scharakteryzował twórczość wybranych artystów, szczególną uwagę poświęcając obrazom Rupniewskiego, Bartła, Procajłowicza, Gęstwickiego, Piotra Chmury i Karola Mondrała. Analizując prezentowane obrazy wymienionych malarzy odwoływał się do ich malarstwa, a czasami także do prac eksponowanych na innych wystawach, co świadczy o znajomości ich twórczości. Przykładem jest opinia o pracach Bartła: „inne [obrazy] wyrażają credo artysty i malowane są odmienną techniką. Tamte, o kompozycjach bardziej przemyślanych, a o rysunku niemal rafinowanym, tak indywidualnym i wyszukany, choć na pozór do prymitywności się skłaniającym, impresjonistycznym, te bardziej swojskie, naturalne i proste, może dlatego, że żywcem z naszej przyrody i pejzażu na płótno przeniesione, bez dłuższych opracowań i namysłu, więc o tyle jędrniejsze, soczyste, bardziej naturalistyczne”³⁶. Do recenzji wplatał krótkie, poetyckie opisy dzieł, jak w przypadku *Stawu* Rupniewskiego: „Trafne oddanie połysku zwierciadlanej tafli wody, odbijającej nadbrzeżne zarośla, matowo-perłowy kolor tej wody, nieba, ziemi i powietrza (...)”³⁷.

Wystawa zbiorowa dzieł artysty malarza Tadeusza Pruszkowskiego (XIII Wystawa TZSP, 1922) stała się tematem kolejnej recenzji Malewskiego, który przybliżył sylwetkę artysty i scharakteryzował wystawiane dzieła³⁸. Prologiem rozważań nad twórczością Tadeusza Pruszkowskiego stało się jednak poetyckie wspomnienie romantyczno-symbolicznego malarstwa Witolda Pruszkowskiego, jako artysty noszącego to samo nazwisko. Zderzenie zamkniętego rozdziału sztuki Witolda Pruszkowskiego – sławnego malarza i twórcy zdobywającego w tym czasie coraz większe uznanie – Tadeusza Pruszkowskiego stanowiło rodzaj literackiego zabiegu zderzenia nieodległej historii z teraźniejszością, zabiegu tak charakterystycznego dla tekstów Malewskiego. Jednocześnie porównanie miało uświadomić czytelnikowi (i widzowi) dwa odrębne światy malarskie. Recenzja nie jest pozbawiona osobistych spostrzeżeń autora, dotyczących twórczości Tadeusza Pruszkowskiego, którego Malewski ocenił jako „talent dużej miary”, jednocześnie odczuwając niedosyt, oczekując czegoś jeszcze w słowach: „ujawni może w przyszłości więcej skarbów swojej twórczej palety, które śpią gdzieś w zakamarkach jego artystycznych zdolności jeszcze ukryte i na wpół uświadomione (...)”³⁹.

W prezentowanych obrazach docenił sceny figuralne, zdecydowany rysunek, harmonijną kompozycję, żywą kolorystykę i kontrasty barwne.

We wczesnych latach dwudziestych Malewski publikował także recenzje wystaw nie związanych z Zachętą, np. przedstawiając pokaz rycin w księgarni Leona Posłusznego⁴⁰.

2. Pomędzy Zachętą a Muzeum – wystawy w gmachu Miejskiej Kasy Oszczędności

Pierwsza połowa 1923 roku była burzliwa dla sztuki i wystawiennictwa w Bydgoszczy – odbywały się ostatnie już wystawy Zachęty, kiedy nieoczekiwanie pojawiło się nowe miejsce ekspozycyjne w gmachu Miejskiej Kasy Oszczędności przy Starym Rynku, zapowiadające lokalizację powstającego już Muzeum Miejskiego. Trzy wystawy zorganizowane w tym miejscu przez Wielkopolski Salon Sztuki stały się tematem recenzji, ale i żarliwych dyskusji dotyczących aktualnego życia artystycznego, w które włączyli się najaktywniejsi dotychczas bydgoscy krytycy – Kazimierz Ulatowski i Zygmunt Malewski. Jednak pierwsza z ekspozycji – *Zbiorowa wystawa obrazów Fryderyka Pautscha oraz rzeźb Konstantego Laszczki* doczekała się obszernej recenzji lwowskiego krytyka doktora Władysława Kozickiego⁴¹. Można się domyślać, że recenzja powstała na „zamówienie” poznańskich organizatorów. W obszernym tekście Kozicki przybliżył dotychczasową twórczość Pautscha oraz zestaw obrazów prezentowanych na bydgoskiej wystawie⁴². Autor recenzji, uczestnik wystaw sztuki współczesnej, znał Pautscha i rozwój jego malarstwa od czasu pierwszej, lwowskiej wystawy. W malarstwie artysty docenił przemiany formalne w kręgu tematyki huculskiej, a omawiając kilka prezentowanych obrazów akcentował poszukiwania nowego wyrazu artystycznego (portrety i martwa natura) oraz nowej formy, która byłaby „polska”, przy czym podkreślił swoje zachowawcze stanowisko wobec sztuki: „Będąc zbyt dojrzałym i świadomym swych sił twórcą, nie dał się ani na chwilę opętać aberracji i tragicznej pomyłce ekspresjonizmu. Przejrzawszy od razu całą nikłość nicość tych dziś już zupełnie pogrzebanych usiłowań, odwrócił się od nich, aby idąc swoją samotną drogą, szukać nowych ciągle widnokręgów dla swej wielkiej i żywiołowej sztuki”⁴³.

Wystawa Pautscha oraz udostępniana równocześnie *Zbiorowa wystawa obrazów z Tatr i Polskiego morza prof. Władysława Jarockiego* stały się tematem interesującej, dwuczęściowej recenzji – eseju autorstwa Malewskiego, która ukazała się już po zamknięciu obu pokazów⁴⁴. Tytuł eseju *Pautsch i Jarocki (Dwie sylwetki malarskie)* w pełni oddaje zawartość, w którym Malewski przedstawił dotychczasową twórczość obu

artystów, zwracając uwagę na łączące ich podobieństwa w zakresie tematyki huculskiej oraz dzielące różnice w kwestii oddziaływania na zmysłową wrażliwość. „Na pozór podobne, są to tak różne natury artystyczne, jak różne są ich dzieła i wrażenia, które przy ich oglądaniu odnosimy. Przy równoczesnym zestawieniu, widoczne jest, iż uzupełniają się ci malarze nawzajem i to w tem jeno oczywistym postępie i gradacji wrażeń i uczuć, które widz odnosi w kolejnym przejściu od percepcji czysto konkretnej i zmysłowej, do poza zmysłowej impresji artystycznych napięć i rozwiązań, dla których przyroda, życie, kształty barwy i wszystko co widzialne, jest jeno terenem walki o wyzwolenie się od nich – aż do ich zupełnego pokonania i triumfu nad nimi”⁴⁵. Esej jest swoistym popisem umiejętności pisarskich Malewskiego, słowną poetycką impresją utkaną z odczuć wywołanych starannie dobranymi obrazami obu malarzy, przy czym autor odwołuje się do skojarzeń z malarstwem Edwarda Muncha w odniesieniu do obrazu *Święcenie ziół i owoców* oraz Eduarda Maneta w nawiązaniu do pracy *Uczniowie w pracowni*.

Trzecią ekspozycją zorganizowaną w gmachu Kasy Oszczędności była *Wystawa malowideł artystów polskich*. Warto w tym miejscu przytoczyć zapowiedź wystawy, zapewne autorstwa jednego z organizatorów z kręgu Wielkopolskiego Salonu Artystycznego, który wspierając zachowawczy nurt malarstwa napisał: „mamy tu bowiem do podziwu różnorodne treści i rozmaitych szkół okazy przeważnie znakomite, nic banalnego, starannie tu wykluczono wszelkie futuryzmy, kubizmy itp. współczesne neo-pseudo-artyzmy”⁴⁶.

Interesującym wątkiem w bydgoskiej krytyce artystycznej tego czasu jest dyskusja tocząca się na łamach lokalnej prasy – „Gazety Bydgoskiej” i „Dziennika Bydgoskiego”, krótko po otwarciu tej wystawy. Wywołana została artykułem Kazimierza Ulatowskiego zatytułowanym *Wielkopolski Salon Sztuki w Bydgoszczy*, który poświęcony został podsumowaniu działalności TZSP oraz omówieniu aktualnej wystawy⁴⁷. Ulatowski – świadek powstania i jeden z współtwórców bydgoskiej Zachęty oraz aktywny uczestnik życia artystycznego, zastanawiał się nad przyczynami upadku inicjatyw związanych ze sztuką w Bydgoszczy, jako przykład podając działalność TZSP. Nie wnikając w szczegóły podał słabnące zainteresowanie publiczności i narastające trudności organizacyjne Towarzystwa. Ulatowski dodał, że cieszące się znacznym zainteresowaniem wystawy Pautscha i Jarockiego miały przypieczętować powolny upadek Zachęty. Pozytywnie oceniając te właśnie ekspozycje, bardzo surowo zrecenzował wystawę zbiorową stwierdzając, że pomimo nazwisk uznanych artystów, sama wystawa jest „niczym więcej, jak zwyczajnym handlem obrazów, po części już bardzo dawnej daty, wygrzebanych

z kątów pracowni, albo i z rąk prywatnych, a po części i nowszych ale ogromnie słabych”⁴⁸. Negatywnie ocenił obrazy Karola Wierusz-Kowalskiego („nie odziedziczył talentu po ojcu”), Jerzego Kossaka („rutyna i maniera przedwcześnie rozwinięta”), Ludwika Stasiaka („obraz wołający o pomstę do nieba okropnością namalowania”), Stanisława Jaxy-Małachowskiego („nieznośna twardość malowania”), Wacława Nowiny-Przybylskiego („nie wychodzące zupełnie nad poziom amatorstwa”) i Stanisława Bohusza Sistrzeńciewicza („niedociągnięta kompozycja”). Pozytywnie ocenił prace Stanisława Noakowskiego, Jana Grubińskiego, Ryszarda Oknińskiego, Stanisława Masłowskiego, Stanisława Gałka i Józefa Rapackiego.

Odpowiedzią na recenzję Ulatowskiego był *List do redakcji*, autorstwa Ksawerego Przyjemskiego zamieszczony na łamach „Dziennika Bydgoskiego”. Już na wstępie autor poinformował, że tekst Ulatowskiego – jego zdaniem – zawiera „stek błędnych informacji i sporą złą woli wiązankę”⁴⁹. Przedstawił kontakty z prezydentem miasta Bernardem Śliwińskim oraz TZSP w kwestii organizacji wystaw w Bydgoszczy, których wiarygodność trudno obecnie potwierdzić. Nieprzyjemny, wręcz arogancki ton wypowiedzi Przyjemskiego bezpośrednio skierowany jest przeciwko Ulatowskiemu, jego negatywnym ocenom wystawy jako całości i ocenie twórczości określonych artystów. Kilkakrotnie Przyjemski nawiązał do kwestii anonimowości recenzji Ulatowskiego, pomimo, że była sygnowana monogramem: K. Ul. i identyfikacja autora, bardzo dobrze znanego w środowisku poznańskim, nie stanowiła problemu. W obronie Ulatowskiego wystąpiła redakcja „Gazety Bydgoskiej”, zarzucając Przyjemskiemu ograniczanie swobody wypowiedzi Ulatowskiemu, który „ośmielił się swe własne zdane wygłosić i ocenić w myśl swych indywidualnych wrażeń płótna (...). List p. Przyjemskiego wrze tak żywą nienawiścią do naszego krytyka, p. K. Ul. za to, że nie wpadł w stan jakiejś kataleptycznej ekstazy na widok wystawionych prac, iż naprawdę trudno pomyśleć, by ktoś, mający artystyczne kategorie myślenia, mógł list taki skomponować”⁵⁰.

Kontrowersyjna *Wystawa malowideł artystów polskich* doczekała się dwuczęściowej recenzji, zatytułowanej *Sztuka w Bydgoszczy*, nieznanego autora, którym prawdopodobnie był Zygmunt Malewski⁵¹. Już sam tytuł sugeruje szersze niż sama wystawa ujęcie tematu, jednak jest mylący. Malewski bowiem – swoim zwyczajem – właściwą recenzję poprzedził wprowadzeniem, najczęściej odwołującym się do historii i tradycji. Tym razem postąpił jednak inaczej, nawiązując do problemu poruszonego przez Ulatowskiego, który doszukiwał się powodu schyłku bydgoskiej Zachęty w kontekście nowego miejsca wystawienniczego. Malewski w poetyckim, metaforycznym stylu pisał:

„W gmachu Miejskiej Kasy Oszczędności (...) zagospodarowała się jakby na dobre księżniczka zza morza piękna krasopani: Sztuka. Jakoto czyż nie było jej dobrze w udzielnem państwie malarzy, którzy ją do nas z dalekiej sprowadzili krainy i opieką otoczyli, stwarzając dla niej koło miłośników i czcicieli pod mianem «Zachęty»?”⁵². Szukając odpowiedzi, ostatecznie kwestię tę pozostawił otwartą. Stwierdzenie Malewskiego o nie najwyższym poziomie wystawy i jej niejednolitości zdaje się potwierdzać wcześniejszą opinię Ulatowskiego, tym bardziej, że oceny prezentowanych prac w zasadzie pokrywają się z jego ocenami, chociaż Malewski operuje innym językiem, dodając nieco uszczypliwe komentarze, wyraźnie wytykając np. rysunkowe błędy⁵³.

3. Muzeum Miejskie

Powstanie Muzeum Miejskiego i jego działalność wystawiennicza znalazły odzwierciedlenie w publicystyce prasowej, w formie artykułów, felietonów i reportaży, a przede wszystkim w recenzjach samych wystaw. W pierwszym etapie funkcjonowania muzeum autorami tekstów byli znani już krytycy bydgoscy – Kazimierz Ulatowski, Zygmunt Malewski i Konrad Fiedler, grono to powiększyli pierwsi dyrektorzy – ksiądz Jan Klein i Tadeusz Dobrowolski. Sporadycznie autorami recenzji byli krytycy spoza Bydgoszczy lub sami artyści, jak Jerzy Rupniewski. Kwestie związane z powołaniem instytucji relacjonowano na łamach lokalnej prasy jeszcze przed jej powstaniem, w artykułach Kleina⁵⁴ i Malewskiego. Dwuczęściowy artykuł Malewskiego, zatytułowany *W sprawie muzeum*, stanowi bardzo istotny tekst poruszający zagadnienia konieczności utworzenia muzeum w Bydgoszczy, zawierający sugestie dotyczące pozyskiwania zbiorów, a równocześnie stanowiący apel do bydgoskiego społeczeństwa⁵⁵. Jednocześnie po raz kolejny ujawnił wiedzę i błyskotliwe pióro autora, odwołującego się zarówno do europejskiej tradycji kulturowej, jak i zapomnianej tradycji artystycznej miasta. Formę wywiadu z księdzem Kleinem, krótko po otwarciu muzeum, przybrał tekst autora podpisującego się: M. Win., którego zapewne można identyfikować z dr. M. Winiarskim⁵⁶. W odniesieniu do wystaw organizowanych w muzeum w publicystyce pojawiały się nowe zagadnienia dotyczące programu wystawienniczego i poziomu ekspozycji.

Ulatowski jest autorem recenzji wystawy *Obrazy i kilimy Bronisława Bartla* (1923). Nowa przestrzeń wystawiennicza i nowa instytucja wyzwoliły u krytyka nowy sposób komentowania, co odzwierciedla wstęp: „Nasze Muzeum Miejskie przejęło na siebie zadania TZSP, urządza bowiem raz wraz wystawy sztuki dzisiejszej, niezależnie od zbierania i konserwowania zabytków sztuki wczorajszej”⁵⁷. W odniesieniu do wystawy

obiektywnie stwierdził, że właściwie stanowiła powtórzenie wcześniejszych pokazów malarstwa artysty w bydgoskiej Zachęcie, a włączono do niej zaledwie kilka nowych prac. Dodał przy tym, że przy założeniu przedstawienia całokształtu pracy twórczej na wystawie brakuje „kilku bardzo wybitnych prac artysty”, a niepotrzebnie prezentowane są „prace młodzieńcze”.

Bydgoscy krytycy niejednokrotnie stawali przed dylematem jak pisać o sztuce, aby nie zniechęcić artysty, prezentującego swoje prace i organizatora wystawy w kontekście dopiero co tworzącego się, skromnego życia artystycznego. Tak było w odniesieniu do *Wystawy malarstwa Elżbiety Śliwińskiej-Kapturkiewiczowej* (1924), szumnie zapowiadanej w lokalnej prasie. Obiektywną ocenę twórczości malarki zawierała recenzja autorstwa Malewskiego, podkreślającego pionierską rolę artystki w zakresie prezentacji polskiego malarstwa w Bydgoszczy⁵⁸. Zasadniczą część recenzji autor poprzedził rozważaniami na temat przyjętych norm wartościowania estetycznego w odniesieniu do malarstwa artystki. Malewski nie bałamucił czytelników, pisząc: „obecna wystawa, jak zresztą każda, wykazuje jaśniejsze i słabsze strony jej pędzla”⁵⁹, sygnalizując nierówny poziom obrazów. W poglądach Malewskiego odnaleźć można głębsze przemyślenia na temat kultury plastycznej w ówczesnej Bydgoszczy.

W recenzenckim trójgłosie odbicie znalazła *Wystawa graficzna. Karol Mondral* (1924), omówiona przez Kleina, Malewskiego i Ulatowskiego. Recenzja Kleina⁶⁰, posiadająca charakter informacyjny, miała na celu rozbudzenie zainteresowania wystawą, przy czym autor wskazywał różnorodność graficznego warsztatu i bogactwo tematyki w twórczości Mondrala⁶¹. Poetycką relacją, odwołującą się jednocześnie do obszernej, czasami symbolicznej tematyki i „tajemniczych” technik graficznych, była recenzja Malewskiego⁶². Już na samym wstępie autor dążył do zaintrygowania czytelnika wystawą, pisząc: „fala morska bijąca o kamienisty brzeg ulubionej przez artystów Bretanii, nęci, zda się jego umysł i uderza tak silnie w metal jego płyty, że prawie minorowy ton jej słyszymy, zastygły w mocną linią planszy, owianą na dalszych miejscach ciszą i spokojem”⁶³. Autor, podobnie jak w innych recenzjach, wprowadził szeroki kontekst historyczny, nawiązując m.in. do grafiki Maxa Klingera i Konstantego Brandla. Walory czarno-białej sztuki Mondrala w ujęciu historycznym zaakcentował także Ulatowski, podkreślając osiągnięcia czołowych europejskich twórców oraz przybliżając odbiorcom techniki graficzne⁶⁴.

Ulatowski był recenzentem pierwszej zbiorowej wystawy lokalnych artystów, zatytułowanej *Wystawa bydgoskich malarzy i rzeźbiarzy* (1924), zorientowanym w kwestiach przygotowania ekspozycji, należał bowiem do grona członków jury⁶⁵.

Ujawniając kulisy organizacyjne skupił się na kilku ważnych problemach – udziału twórców bydgoskich w ekspozycji, poziomu artystycznego nadesłanych obrazów i kwestii kwalifikacji obiektów na wystawę. Ulatowski był zdecydowanym przeciwnikiem stosowania taryfy ulgowej wobec twórców, uważając, że należy eksponować to co najlepsze, aby wykształcić smak artystyczny szerokich mas społeczeństwa, które pragnie się kształcić. Analizując poszczególne prace wyraźnie akcentował pozytywne i negatywne strony prezentowanych obiektów.

Przy okazji prezentacji *Wystawy jesiennej malarstwa* i pokazu twórczości bydgoskich artystów – Bartła i Procajłowicza (1924) eksponowanych w Muzeum Miejskim, Ulatowski ponownie nawiązał do kwestii programu wystaw organizowanych w tej instytucji⁶⁶. Wypowiadał się negatywnie o wystawach urządzanych przez muzeum, stwierdzając, że nie wpłynęły na rozwój kulturalny w Bydgoszczy. Do tego kręgu zaliczył także *Wystawę jesienną*, zorganizowaną przez Salon Sztuki Arcta, zajmujący się sprzedażą obrazów o różnej wartości artystycznej, co znalazło odbicie na wystawie. Ulatowski poruszył problem składu Deputacji Muzealnej, w której – jak podkreślił – powinni dominować rzeczoznawcy. Upominał się także o zgromadzenie wokół muzeum grona osób, których zaangażowanie i pasja przyczynią się do rozwoju kultury artystycznej miasta. Po raz kolejny wspominał o nieprzygotowanej do odbioru, niewykształconej publiczności. W odniesieniu do samej wystawy spośród kilkunastu twórców i ich dzieł wyróżnił pojedyncze prace Wojciecha Weissa, Teodora Axentowicza, Fryderyka Pautscha i Wlastimila Hoffmana, a przede wszystkim Bartła i Procajłowicza, którym poświęcił najwięcej uwagi.

W nawiązaniu do recenzji wystaw zbiorowych z wczesnych lat dwudziestych w wielu kwestiach Ulatowskiemu należy przyznać rację. Wątpliwości jednak budzą negatywne opinie krytyka w ocenie twórczości Wojciecha Podlaszewskiego, prezentowanej na muzealnej wystawie *Malarstwo Wojciecha Podlaszewskiego* (1925). Już na początku obszernej recenzji Ulatowski nadmienił, że z poznańskich wystaw znał malarstwo dobrze zapowiadającego się, wówczas młodego artysty. Krytyk wnikliwie przeanalizował eksponowane obrazy, ostro oceniając prace na bydgoskiej ekspozycji: „Niestety cała jego obecna zbiorowa wystawa dowodzi, że artysta wszedł na złe drogi. Za wcześnie poczuł się genialnym”⁶⁷. Podlaszewski – zdaniem krytyka – podobnie jak jego nauczyciel Pautsch, zaniedbywał rysunek i przejął manierę malowania swojego mistrza, nie posiadając jednak jego umiejętności. Ulatowskiego zastanawiały także tytuły obrazów nadane przez twórcę w rodzaju: „obrazy fantastyczne”. Swoje negatywne opinie

podsumował analizą kilku prac, kończąc jednak stwierdzeniem, że „Podlaszewski jest malarzem, który ma talent, a jest na najlepszej drodze aby go zmarnować”⁶⁸.

W latach dwudziestych to właśnie Malewski był autorem największej ilości recenzji muzealnych wystaw, publikowanych na łamach „Dziennika Bydgoskiego”. Zaangażowanie badacza w kwestie bydgoskiej historii, kultury i sztuki nie ograniczały się jednak wyłącznie do pisania tekstów. Wygłaszał bowiem liczne odczyty na temat dawnej i współczesnej sztuki, jak np. o malarstwie polskim z okresu od Jana Matejki do Jacka Malczewskiego, czy też odczyt o Maksymilianie Antonim Piotrowskim (1925)⁶⁹. Był autorem recenzji pierwszej wystawy Leona Wyczółkowskiego w Muzeum Miejskim (1924), w której napisał: „Wyczółkowski jest bowiem niezrównanym czarodziejem kształtu, koloru i linii rysunkowej przede wszystkim”⁷⁰. Analizując twórczość Wyczółkowskiego odwoływał się do mistrzów polskiego malarstwa – Aleksandra Orłowskiego, Artura Grottgera, Matejki, Stanisława Wyspiańskiego, ale i poezji Juliusza Słowackiego.

Wystawa artysty malarza Alberta Taljańskiego (1925) była dla Bydgoszczy wydarzeniem, bowiem w monograficznym ujęciu prezentowała twórczość artysty, który do czasu osiedlenia się w Bydgoszczy, kształcił się i tworzył poza granicami Polski, przebywając głównie w Paryżu. Autorem wnikliwej recenzji wystawy był Malewski, przy okazji tej prezentacji zgłębiający specyfikę malarstwa twórców działających poza ojczyzną. Taljańskiego zaliczył do grona artystów „kosmopolitycznych”, w którym sytuował m.in. Olgę Boznańską „nie umiejącą wprost malować poza Paryżem”, Stanisława Chlebowskiego „nadwornego ogniś malarza sułtana tureckiego”, Henryka Siemiradzkiego „klasyka, rzymianina w każdym calu” i Eugeniusza Zaka „pознаńczyka tylko z nazwiska”⁷¹. Analiza zgromadzonych na wystawie dzieł wpłynęła na opinię Malewskiego, że charakterystyczna dla Taljańskiego „klasyczna równowaga” i „chłodny spokój” wyróżniają jego spośród malarzy polskich.

Malewski nie zawęzał krytyki do wystawiennictwa, źródłem inspiracji dla twórcy były także pojedyncze dzieła, jak obraz Józefa Brandta, nabyty do muzealnych zbiorów⁷².

Tadeusz Dobrowolski podczas pełnienia funkcji dyrektora bydgoskiego Muzeum Miejskiego włączył się w krąg bydgoskiej krytyki artystycznej, nie porzucając zainteresowań sztuką gotycką i nowożytną, co znalazło odzwierciedlenie w jego pracy muzealnej, jak i publikowanych artykułach o odkrytych zabytkach bydgoskich⁷³. W kręgu zainteresowań Dobrowolskiego znalazły się także prace restauratorskie, realizowane wówczas w Farze⁷⁴. Jesienią 1925 roku, w programie obchodów ku czci „zapomnianego

malarza z Bydgoszczy”, wygłosił odczyt *Epoka Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego w malarstwie polskim*.

Najwięcej uwagi Dobrowolski poświęcał jednak zagadnieniom związanym z aktualnym funkcjonowaniem muzeum. Dotychczasowy stan posiadania i ekspozycje przedstawił w czteroczęściowym artykule *Muzeum Miejskie w Bydgoszczy*, a program działalności instytucji w przemówieniu podczas otwarcia wystawy Towarzystwa Artystów Plastyków „Świt” (1925)⁷⁵. Fragmenty wypowiedzi Dobrowolskiego podano także w relacji z otwarcia *Wystawy artystów malarzy bydgoskich* (1926), w których podkreślał cel zorganizowania wystawy i istotę tworzenia lokalnego środowiska⁷⁶. Dobrowolski jest też autorem recenzji tej wystawy, przeprowadzającym próbę ostrożnej stylistycznej klasyfikacji malarstwa poszczególnych twórców, wpisując ich sztukę do kierunków i tendencji stylistycznych – realizmu, impresjonizmu, realizmu klasycyzującego, kubizmu i futuryzmu⁷⁷. Omawiając wybrane obrazy zwracał uwagę na analizę formalną i technikę malarską. W recenzji zawarł ważne spostrzeżenia, stanowiące ocenę bydgoskiego środowiska, stwierdzając, że poziom wystawy bydgoskiej jest porównywalny do ekspozycji urządzanych w innych centrach artystycznych Polski.

Dobrowolskiemu należy także przypisać dwie recenzje sygnowane monogramami: D. oraz W. D.; zapewne jako autor tychże muzealnych ekspozycji nie chciał akcentować kontynuacji pracy w formie recenzji⁷⁸. Teksty poświęcone zostały *Wystawie krakowskich artystów-malarzy* (1926) i *Wystawie artystów wielkopolskich „Plastyka”* (1926). Recenzje niewątpliwie napisane zostały przez znawcę współczesnej sztuki, przywołującego wpływy malarstwa zachodniego na sztukę krakowskich malarzy oraz wnikliwie analizującego prace artystów poznańskich.

Wspomniana już przy okazji Dobrowolskiego *Wystawa artystów malarzy bydgoskich* (1926) doczekała się jeszcze dwóch recenzji, z których jedna opublikowana została w „Słowie Pomorskim” przez niezidentyfikowanego autora, podpisującego się: Jerzy Zach., skupiającego się na przedstawieniu wybranych autorów i obrazów⁷⁹. Kolejnego recenzenta wystawy, podpisanego: Wł. K-ski należy identyfikować z Włodzimierzem Kozłowskim⁸⁰, publikującym w „Dzienniku Bydgoskim” przede wszystkim w latach 1926-1928, autorem kilku recenzji z dziedziny sztuki. Recenzent ten, przygotowany do odbioru wystaw sztuki współczesnej, próbował usytuować wystawę i artystów bydgoskich – podobnie jak Dobrowolski – w kontekście sztuki ogólnopolskiej⁸¹. Oceniając obrazy wybranych plastyków zwracał uwagę na stronę formalną i kolorystykę, określając tendencje stylistyczne. Starał się być obiektywny, akcentując zalety, ale

i wytykając błędy. W malarstwie większości twórców dostrzegał zróżnicowane odbicie nurtów modernistycznych.

Kozłowski jest też autorem dwóch recenzji poznańskiej „Plastyki” w Muzeum Miejskim (1926, 1927), w których podkreślił dynamiczny rozwój grupy, prezentując wybrane sylwetki artystów⁸². Na podstawie kilku recenzji można stwierdzić, że w swoich opiniach starał się zachować obiektywizm, czego przykładem jest kolejna recenzja, tym razem *Wystawy Związku Malarzy Wielkopolskich* w Muzeum Miejskim (1927). Ekspozycja spotkała się z ostrą krytyką Kozłowskiego, negującego wartość niemal wszystkich wystawianych obrazów. Refleksja autora brzmiała: „Smutna też jest dola recenzenta, który ma nijako obowiązek popierania sztuki, a co za tem idzie popierania ich twórców” oraz: „W końcu pamiętać powinni panowie z Poznania, że prowincja, za jaką Poznań uważa Bydgoszcz, mając cały szereg wystaw urządzonych przez obecną Dyрекcję, ta prowincjonalna Bydgoszcz potrafi odróżnić lichotę nam przysłaną, a stanowisko zajęte przez publiczność będzie dla nich najlepszą nauką”⁸³.

Pozytywną ocenę Kozłowskiego zyskała natomiast wystawa Marcina Samlickiego (1926) w Muzeum Miejskim. Podkreślił, że mieszkający w Paryżu artysta miał możliwość zetknięcia się z nowymi nurtami w sztuce, ale „jako indywidualność silna, umiał z nich wziąć tyle ile potrzebował, by wyrazić siebie”, akceptując wartości malarskie – barwę i formę⁸⁴. Zauważył pokrewieństwo między malarstwem Samlickiego a poezją Paula Verlaine’a w zakresie odzwierciedlenia przeżyć.

W odniesieniu do II. wystawy poznańskiej „Plastyki” (1927) pojawiła się obszerna recenzja długo milczącego Konrada Fiedlera z „Gazety Bydgoskiej” surowo oceniającego ekspozycję i stwierdzającego: „artyści nie dość kierowali się krytycyzmem przy kwalifikowaniu płócien na wystawę, że obok prac istotnie wartościowych widzimy prace, które z dużą zresztą korzyścią dla wystawy i dla wystawców, powinny być pozostawione w pracowniach”⁸⁵. Fiedlera nie przekonały wyjaśnienia malarzy, że wybór miał sygnalizować rozwój artystyczny poszczególnych twórców, stwierdził, że nierówny poziom wynikał z innego faktu, a mianowicie: „trzeba było czymś wypełnić ściany, a prac pod względem artystycznym skończonych mogłoby nie wystarczyć na całość wystawy; że wreszcie artyści muszą z czegoś żyć, a przy większej ilości obrazów łatwiej na ten lub ów znaleźć nabywcę”⁸⁶. W świetle tych uwag Fiedler poruszył ważne zagadnienia dotyczące celu i poziomu organizowania wystaw, odpowiedzialności artystów, ale także krytyków wobec społeczeństwa odnosząc je do powojennego życia artystycznego w Polsce. „A część winy – i to część główną – przypisać tu trzeba poważniejszym krytykom, którzy nie chcą,

czy nie umieją podnieść dość silnego głosu sprzeciwu wszechwładnemu rozpanoszeniu się w dziedzinie Sztuki reklamy i kabotynizmu...⁸⁷. Omówienie prac zawęził do kilku twórców i najlepszych prac.

Podczas pełnienia funkcji dyrektora muzeum przez Tadeusza Dobrowolskiego odbyły się wystawy indywidualne uznanych, wystawiających w różnych ośrodkach artystycznych malarzy bydgoskich – Bolesława Lewańskiego i Jerzego Rupniewskiego, szeroko zapowiadane na łamach prasy i kilkakrotnie recenzowane. Wystawę *Malarstwa Bolesława Lewańskiego* (1926) przybliżyły recenzje niezidentyfikowanego autora, występującego pod pseudonimem „Przechodzień” z „Głosu Pomorskiego” i Fiedlera. Podczas gdy recenzja „Przechodnia” jest pobieżna i daleka od znawstwa malarstwa⁸⁸, to dla Fiedlera wystawa Lewańskiego stała się okazją do aktualnej oceny bydgoskiego środowiska artystycznego, która wypadła pozytywnie⁸⁹. Wartością recenzji Fiedlera jest umiejętność przekazania wrażeń oglądającego ekspozycję jako całość, a dopiero później odbioru poszczególnych obrazów. W malarstwie Lewańskiego recenzent wysoko ocenił rysunek, kolorystykę, technikę malarską i twórcze poszukiwania artysty, a także jego „nieprzeciętną pracowitość”.

Wystawę włoską Jerzego Rupniewskiego (1927) przybliżyły trzy odmienne, ale uzupełniające się recenzje, autorstwa znanych już krytyków – Włodzimierza Kozłowskiego (W. K-i), Tadeusza Dobrowolskiego i Zygmunta Malewskiego. Tekst Kozłowskiego świadczy, że regularnie oglądał wystawy, bowiem dostrzegł różnice w charakterze malowania akwareli między aktualnymi, a wcześniejszymi pracami⁹⁰. W akwarelowym malarstwie Rupniewskiego o impresjonistycznym rodowodzie docenił rolę światła i barwy, kształtujących formę i kompozycję. Dominujące na wystawie motywy włoskie określił mianem malowanych „kartek z pamiętnika”. Wątek widoków włoskich miast i zabytków rozwinął Dobrowolski podkreślając umiejętność oddania specyficznego klimatu⁹¹. Czytając opisy kolejnych obrazów Rupniewskiego odnosi się wrażenie, że malarskie wizje artysty pobudziły wspomnienia Dobrowolskiego, który razem z malarzem wędrował przez „wąskie uliczki i zaułki, tonące w głębokim, wilgotnym cieniu, ujęte w ściany wąskich, a wysokich domów, gdzie słońce tylko wierzchołki murów złocić może”⁹². Dobrowolski, oczarowany urokiem obrazów Rupniewskiego stwierdził, że obrazy jego „muszą podobać się wszystkim”. Urzeczony weneckimi widokami w malarstwie Rupniewskiego był także Malewski, jednak głównym wątkiem jego recenzji stały się tytułowe *Dwie Wenecje* – włoska i bydgoska⁹³. Autor w specyficznym dla siebie poetyckim stylu zinterpretował odmienny charakter motywów ujętych w obrazach Rupniewskiego.

Dobrowolski podczas pobytu w Bydgoszczy recenzował *Wystawę prac ś.p. Władysława Ślewińskiego, Wojciecha Kossaka, Leona Szpąderskiego, Aleksandra Augustynowicza i innych malarzy* (1927), w której skupił się na twórczości Ślewińskiego i zagadnieniach formalnych jego obrazów⁹⁴. Recenzję tej wystawy napisał także Kozłowski, a jest o tyle cenna, że oprócz przedstawienia obrazów Ślewińskiego i Kossaka autor ocenił ówczesne wnętrza muzeum po remoncie w nowej aranżacji, dokonanej przez Dobrowolskiego i przeprowadził wywiad z dyrektorem⁹⁵.

W drugiej połowie lat dwudziestych w bydgoskiej krytyce nastąpiły znaczne zmiany związane z opuszczeniem miasta przez księdza Jana Kleina i Kazimierza Ulatowskiego (1925) oraz Tadeusza Dobrowolskiego (1927). Recenzentem o najdłuższym stażu, nieprzerwanie działającym w Bydgoszczy, pozostawał Malewski. Podobnie jak w poprzednich latach, autorami tekstów o sztuce, przede wszystkim recenzji, byli autorzy z innych ośrodków, a także sporadycznie piszący artyści. Niektóre artykuły i recenzje z tego czasu pozostają anonimowe, sygnowane monogramami lub pseudonimami.

Nieustanna obecność Malewskiego na wszystkich zapewne wystawach bydgoskich wyzwała u twórcy – równocześnie historyka, regionalisty, pasjonata sztuki i człowieka o duszy artysty – pokłady skojarzeń, ujawniając wszechstronną wiedzę. Recenzje Malewskiego były przemyślane i na pewno dla części odbiorców trudne do pełnego zrozumienia, a jednak przez stopniowanie napięcia, metafory i barwne opisy – intrygujące. Do takich właśnie tekstów należała recenzja *Wystawy obrazów Józefa Męciny-Krzesza* (1928), w której malarstwo artysty Malewski zaliczył do przebrzmiałej, „wielkiej szkoły” Jana Matejki, nadal oddziaływującej na wyobraźnię odbiorców⁹⁶. Finezyjne pióro recenzenta przybliżyło porównanie figuralnych, narracyjnych kompozycji Męciny-Krzesza ze spokojnymi pejzażami Stanisława Fidanzy, prezentowanymi na kolejnej muzealnej ekspozycji: „Jeżeli ekspresja kształtów, barw i linii działać może czasami muzycznie i melodyjnie, to odnosi się wrażenie, jakoby po dramatycznej sonacie Beethovena nastąpiły łagodne tonacje liryzmu, nie dochodzącego nigdy do natężonych dźwięków”⁹⁷.

Muzealna wystawa *Bractwa św. Łukasza* (1929) szczególnie zainspirowała Malewskiego – miłośnika dawnej sztuki. Przybliżając krótką historię ugrupowania zwięźle informował o dotychczasowych, kontrowersyjnych głosach krytyki, towarzyszących pierwszej wystawie. Zaakcentował indywidualne i różnorodne podejście członków grupy do programu na przykładzie wybranych obrazów, podsumowując: „Dynamiczne napięcie tej twórczości, jej wzlot religijny, jej Łukaszone wtajemniczenia w nawiązaniu cechowego rzemiosła do współczesnych pragnień i doświadczeń w sztuce, mogą być doskonałą szkołą

dla dzisiejszego odczuwania i smaku. Przynosi ona bowiem w uświęconej przez wieki formie – nowe wino w starych dzbanach”⁹⁸.

Jednak nie zawsze Malewski uławił czytelnikom i widzom odbiór prezentowanych dzieł. Tak było w przypadku recenzji zatytułowanej *O walących się domach i śpiącym wojsku Tatr, czyli O wystawie w Muzeum Miejskim dialog*, a poświęconej wystawie Bronisława Bartła i Janiny Gessnerówny⁹⁹. Zapowiadany w tytule dialog toczył się rzeczywiście między fikcyjnymi (zapewne) osobami, nazwanymi: Obłocki i Ziemski (od obłoku i ziemi), oglądającymi prace dwojga artystów – „lotnicze obrazy prof. Bartła” i „górskie pejzaże Gessnerówny”. Niemal futurystyczny tekst, oddający nowatorską formę motywów związanych z lotnictwem, nasiąknięty został zwrotami typu „malować i latać! latać i malować, wznoszę się!...”, neologizmami, jak „nadobłoczny”, odniesieniami do muzyki, poezji i dawnego malarstwa. Pomimo tych zabiegów literackich stanowił rzeczową ocenę wcześniejszych i najnowszych obrazów oraz grafik Bartła, a także pejzaży Gessnerówny, „posiadających dużo niematerialnego wdzięku” i potencjał twórczy.

Malewski, głęboko zainteresowany dawną i współczesną kulturą miasta, w swoich tekstach umiejętnie łączył przeszłość z terażniejszością. W artykule *Od Piotrowskiego do Leistikowa*, napisanym przy okazji wystawy niemieckiego malarza w bydgoskim muzeum (1928), rozważał istnienie ośrodka kultury artystycznej w staropolskiej Bydgoszczy, jako genezy pojawiania się wybitnych twórców – Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego i Waltera Leistikowa, urodzonych tutaj w XIX stuleciu¹⁰⁰. W odniesieniu do twórczości Leistikowa zaakcentował inspiracje francuskim impresjonizmem, berlińską secesją i japońskim drzeworytem. Malewski w dalszym ciągu podejmował tematy związane z Muzeum Miejskim, a krótka historia instytucji, której powstawania był świadkiem, skłoniła pisarza do przypomnienia genezy kształtowania się zbiorów jeszcze w czasach pruskich¹⁰¹.

Od 1926 roku w gronie miejscowej krytyki artystycznej kilkakrotnie pojawiał się niezidentyfikowany autor, sygnujący teksty monogramem: X., publikujący zarówno na łamach „Gazety Bydgoskiej”, jak i „Dziennika Bydgoskiego”. „X” jest autorem recenzji *Wystawa w Muzeum Miejskim*, poświęconej ekspozycji stałej w Muzeum Miejskim po zmianach dokonanych przez dyrektora Tadeusza Dobrowolskiego¹⁰². Opisując ogólnie kolejne muzealne sale skupił się na współczesnym malarstwie polskim, a analiza wybranych obrazów świadczy o profesjonalnym przygotowaniu krytyka. W twórczości Ludomira Sleńdzińskiego podkreślił walory formalne przeciwstawiające się

impresjonizmowi. Poszukiwania formalne dostrzegł także w wystawianych wówczas obrazach Leona Dołżyckiego i Wacława Wąsowicza.

Nieznany „X” jest autorem recenzji muzealnej wystawy *Malarstwo Kazimierza Stabrowskiego i Wandy Gentil-Tippenhauer (1927)*¹⁰³. Krytyk określił wpływy kształtujące osobowość artysty (realizm Riepina i angielski prerafaelizm, monachijski „Stimmung”, francuski impresjonizm), zauważając w prezentowanych obrazach literackość dominującą nad zaniedbanymi zagadnieniami formalnymi. Zastanawiając się, dlaczego nie przedstawiono twórczości malarza w korzystniejszym świetle, odpowiedzi szukał w kwestiach aranżacji wystawy. W odniesieniu do prac Wandy Gentil-Tippenhauer podkreślił jedynie wartość batików, pomijając obrazy „nie posiadające poważniejszych walorów artystycznych”¹⁰⁴.

Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza (1928), pomimo, że dla kilku działających już w Bydgoszczy krytyków mogła stanowić próbę podjęcie zagadnienia rozwoju lokalnego środowiska, spotkała się z niewielkim zainteresowaniem. Ponadto obaj recenzenci tego pokazu swoje teksty podpisali monogramem; czyżby z obawy przed krytyką? W krótkiej recenzji niezidentyfikowany autor, podpisujący się: (s) stwierdził, że „całość przedstawia się imponująco”, wyróżniając prace Leona Drapiewskiego, Rupniewskiego, Mariana Mokwy, Mondrała i Piotra Triebleta, wskazując lepsze i gorsze, nie przedstawiając jednak głębszego uzasadnienia¹⁰⁵. Drugi z recenzentów, prezentowany już „X.”, podkreślił wagę regionalnego charakteru ekspozycji na kilku płaszczyznach – udziału artystów z Bydgoszczy i „okolicy”, lokalnej tematyki (widoki miasta, okolicy i Pomorza), a także portretów osób związanych z miastem i regionem¹⁰⁶. Znał dobrze bydgoskie środowisko nawiązywał bowiem do wcześniejszych wystaw. Najwięcej uwagi poświęcił analizie malarstwa Mokwy i Drapiewskiego, skupiając się na tematyce oraz stronie formalnej wybranych dzieł. Pozytywnie ocenił rzeźby Ignacego Zelka, Trieblera i Bronisława Kłobuckiego, surowiej natomiast obrazy Franciszka Gajewskiego, Chmury i Aleksandra Modlibowskiego.

Wystawa jesienna artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza (1929) doczekała się tylko jednej, za to wyczerpującej recenzji Karola Niedźwiedzkiego, który z pozycji krytyka wystaw ogólnopolskich – o czym sam nadmieniał – ocenił bydgoską ekspozycję środowiskową¹⁰⁷. Już na wstępie zaznaczył, że wystawa sztuki w Bydgoszczy w tym kontekście stanowi odrębny i interesujący przedmiot rozważań. Zaletą ekspozycji – jak podkreślił – była tematyka o „charakterze miejscowym”, w tym „związek miasta z morzem”; na ten powierzchowny i niezbyt wnikliwy pogląd wpłynęła znaczna ilość prac

o tematyce morskiej. Wystawę jako całość ocenił pozytywnie, poddając głębszej analizie wybrane zespoły obrazów, m.in. Rupniewskiego, Mokwy, Chmury i Antoniego Suchanka, nie pomijając jednak pozostałych twórców. W odniesieniu do niemal każdego z artystów akcentował zarówno walory, jak i ujemne cechy twórczości.

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Toruniu (1929) odbiła się echem w prasie toruńskiej. Recenzja wystawy, autorstwa toruńskiego malarza Eugeniusza Przybyła¹⁰⁸, ukazała się na łamach „Słowa Pomorskiego”¹⁰⁹. Autor wymienił uczestniczących w ekspozycji artystów, podkreślając nazwiska twórców „znanych” w Toruniu oraz „nowszych”, do których zaliczył m.in. członków bydgoskiego Związku Syntetycznej analizie poddał m.in. obrazy Drapiewskiego, Rupniewskiego, Chmury, Mariana Faczyńskiego i grafiki Mondrała. Autorem artykułu *Ruch artystyczny na Pomorzu* jest Feliks Lubierzyński¹¹⁰, dziennikarz, literat i redaktor. Ten doświadczony krytyk artystyczny podczas pobytu w Poznaniu, gdzie współpracował z „Przeglądem Wielkopolskim” (1911-1914) „jako pierwszy w Polsce – jak zauważył Jerzy Malinowski – przekazał informację o rodzącym się w Niemczech ekspresjonizmie”¹¹¹. Lubierzyński, korespondent „Dziennika Bydgoskiego”, w syntetycznej formie przedstawił wystawę, akcentując tematykę morską w malarstwie Rupniewskiego, Fidanzy i Suchanka, ujmując ją w kontekście nowego tematu wobec dostępu Polski do morza¹¹².

W latach dwudziestych tylko w nielicznych katalogach wystaw pojawiały się wprowadzenia o zróżnicowanym charakterze. Przykładem zastąpienia wstępu w katalogu fragmentami cytowanymi z innych publikacji jest katalog towarzyszący *Wystawie obrazów Stanisława Fidanzy* (1928) z krótkimi tekstami warszawskich krytyków – Wacława Husarskiego i Władysława Wankiego¹¹³.

4. Krytyka artystyczna w latach trzydziestych

Wyraźną granicą w bydgoskiej krytyce artystycznej są lata 1930-1931. Zygmunt Malewski jeszcze w 1930 roku dynamicznie kontynuował działalność publicystyczną, aby nagle zamilknąć. W tym roku relacjonował kolejne ekspozycje w Muzeum Miejskim, jak wystawę artystek polskich, osobno prezentując rzeźby Olgi Niewskiej, a także wystawę obrazów ze zbiorów prywatnych¹¹⁴. Pierwsze wrażenia z *Wystawy obrazów i grafiki prof. Karola Mondrała* (1930), ujęte w formę wprowadzenia, pobudzającego wyobraźnię czytelnika i zachęcającego do obejrzenia ekspozycji, nie zostały zaopatrzone podpisem autora. Jednak styl narracji i znajomość twórczości Mondrała świadczą, że był nim Malewski¹¹⁵. W zakończeniu tekstu autor zapowiedział, że powróci do wystawy w „nieco

szerszej recenzji”, co też uczynił w recenzji, zatytułowanej *Świat malarzski i biało-czarny na wystawie prof. Mondrala czyli duet palety i rylca*¹¹⁶. Przypominając dotychczasowe osiągnięcia i dorobek artystyczny Mondrala podkreślał jego zasługi jako pedagoga Państwowej Szkoły Przemysłowej. Jednak przede wszystkim starał się uchwycić związki malarstwa z grafiką i ich wzajemne oddziaływanie. Malewski znał twórczość i codzienną pracę bydgoskich artystów, odwiedzał ich w pracowniach. Dwie takie relacje, przybliżające twórców – indywidualności, a dotyczące wspólnej pracowni rzeźbiarskiej Piotra Trieblera i Teodora Gajewskiego oraz nowej pracowni malarskiej Jerzego Rupniewskiego w Klubie Polskim, zamieścił na łamach „Dziennika Bydgoskiego”¹¹⁷.

Na początku lat trzydziestych, kiedy życie artystyczne w Bydgoszczy weszło w fazę dynamicznego rozwoju, w lokalnej krytyce zaistniały dwie silne osobowości, które zdominowały publicystykę kulturalną miasta. Jedną z nich był Marian Turwid (il. 1), który w wieku 26 lat zamieszkał w Bydgoszczy (1931), drugim młodszy o sześć lat Henryk Kuminek (il. 2), mieszkający w mieście nad Brdą od 1920 roku. Obaj twórcy byli autorami licznych recenzji i tekstów o sztuce Bydgoszczy i regionu.

Wszechstronność Turwida w roli malarza, uczestnika wystaw lokalnych i ogólnopolskich oraz organizatora i współorganizatora życia artystycznego, inicjatora wielu wydarzeń kulturalnych, a także zaangażowanego pedagoga, została już przedstawiona w innych rozdziałach. Równie wszechstronna była jego działalność literacka, która z biegiem czasu zdominowała twórczość plastyczną. Jako pisarz – prozaik debiutował na łamach „Orędownika Wrzesińskiego” tomikiem *Klasztor na Lipówce* (1926). Turwid był redaktorem naczelnym miesięcznika „Wici Wielkopolskie” (1931-1937), tam też publikował teksty o bydgoskiej sztuce. Jest autorem licznych artykułów poświęconych kulturze, literaturze i sztuce, a publikowanych na łamach gazet i czasopism, np. „Orędownika Wrzesińskiego”, „Kurierza Poznańskiego”, „Dziennika Bydgoskiego”, „Gazety Bydgoskiej”, „Przeglądu Bydgoskiego”, poznańskiego miesięcznika kulturalnego „Tęcza” i kaszubskiego „Gryfa”. W latach 1926-1939, według wykazu Jana Malinowskiego, opublikował 523 teksty¹¹⁸. Pisał artykuły, szkice i eseje poświęcone tradycji i współczesności regionu wielkopolsko-pomorskiego, a jednym z obszernych wątków tematycznych była sama Bydgoszcz.

Henryk Kuminek był dziennikarzem, pisarzem, krytykiem literackim, działaczem kultury i regionalistą¹¹⁹. W 1934 roku podjął pracę w „Dzienniku Bydgoskim”, gdzie prowadził redakcję dodatku *Nauka – Literatura – Sztuka*, publikował w nim artykuły własne i innych autorów, recenzje, charakterystykę nowości wydawniczych oraz teksty

krytyczne z zakresu poezji, prozy i dramatu, szybko zyskując opinię dobrego publicysty i krytyka literackiego. W gazecie opublikował około 200 szkiców i artykułów z dziedziny kultury, literatury, recenzji i felietonów. Teksty o podobnym charakterze zamieszczał także w „Gazecie Bydgoskiej”, „Przeglądzie Bydgoskim” i „Wiciach Wielkopolskich”. Aktywnie działał w bydgoskiej Radzie Artystyczno-Kulturalnej (od 1934), w bydgoskim podstudio Pomorskiej Rozgłośni Polskiego Radia kierował sekcją literacką (od 1937), wygłaszał odczyty i prelekcje związane z kulturą Bydgoszczy, Pomorza i Wielkopolski. Wynikiem szczególnego zainteresowania Kuminka zagadnieniami kultury regionalnej była książka *Region twórczy* (1936).

W krytyce artystycznej lat trzydziestych dominowały recenzje Turwida i Kuminka, rzadziej pojawiały się teksty innych autorów z Bydgoszczy, czy też reprezentujących różne ośrodki polskie. Rozszerzeniu uległ zakres tematyczny recenzji i artykułów z dziedziny sztuki i kultury, stanowiący odbicie intensywności rozwoju życia artystycznego.

5. Wystawy środowiskowe artystów bydgoskich

Pośród wystaw sztuki prezentowanych w Bydgoszczy szczególną uwagę krytyków skupiały wystawy środowiskowe Związku Plastyków Pomorskich i Grupy Plastyków Pomorskich oraz kolejnych ugrupowań artystycznych, odzwierciedlające aktualną twórczość, umożliwiające ocenę i polemikę. W recenzjach odbicie znalazły także konflikty między plastykami, w które – jak wynika z analizy materiałów źródłowych – angażowali się zarówno sami uczestnicy wystaw, jak i piszący o sztuce krytycy.

Wystawa obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich (1930) stała się przedmiotem tylko jednej recenzji, podpisanej: „Dr. S.”¹²⁰. Anonimowy recenzent niewątpliwie lokował się w kręgu bliskim środowisku artystycznemu bowiem już we wstępie apelował o zainteresowanie społeczeństwa ekspozycją, pisząc: „Artyści nasi za to ponoszą tym większą zasługę, że znając tutejsze stosunki zdobyli się na wspólny wysiłek, w celu zadokumentowania ich twórczej pracy wbrew trudnym warunkom”. Autor nie przeprowadził analiz eksponowanych prac, krótko charakteryzując wybrane zespoły lub pojedyncze obiekty, akcentując pewne problemy formalne, uwypuklając zalety, ale i wytykając uchybienia.

Kolejna *Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich* (1931) została odzwierciedlona w recenzjach zarówno Turwida, jak i Kuminka. Zestawienie tych wczesnych recenzji umożliwia porównanie pisarskiego warsztatu nowych, bydgoskich autorów oraz odrębnego – jeszcze wówczas – stanowiska wobec prezentowanej twórczości

artystów. Kuminek już w tytule wyraził swój subiektywny, entuzjastyczny stosunek do lokalnego środowiska – *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy*, podkreślając znaczenie ekspozycji jako przeglądu twórczości bydgoskich plastyków, równocześnie akcentując jej wartości nadrzędne słowami: „wymownie świadczy o tym, że Bydgoszcz jest ośrodkiem sztuki bardzo poważnym, który zna swoje drogi rozwoju i który po nich wytrwale kroczy”¹²¹. W recenzji tej Kuminek wykazał się znajomością zagadnień plastycznych, trafnie akcentując walory formalne obrazów malarzy wybranych według indywidualnego kryterium wartościowania, co wyraził w kolejności prezentacji twórców (Feliks Krassowski, Piotr Chmura, Marian Faczyński, Jerzy Rupniewski, Marian Kujawa, Leon Drapiewski, Jan Biedowicz). Turwid, podobnie jak wcześniej w Krakowie i Wrześni, niezwykle szybko zaaklimatyzował się w nowym, bydgoskim środowisku. W odróżnieniu od Kuminka posiadał artystyczne wykształcenie i kilkuletnie doświadczenia publicystyczne, a w swoim dorobku dość liczne już recenzje z dziedziny sztuki. Przy okazji wystawy bydgoskich plastyków wygłosił wykład *Malarstwo współczesne a plastycy pomorscy*, którego odbiciem niewątpliwie był tekst o wystawie, zamieszczony w „Gryfie”¹²². Turwid podkreślał rolę „młodego” Związku Plastyków Pomorskich, zaznaczając, że dorobek byłby bogatszy, gdyby nie zamknięcie szkoły przemysłu artystycznego w Bydgoszczy. Wskazał więc ważny czynnik opóźniający rozwój lokalnego środowiska plastycznego – brak szkolnictwa artystycznego. Zaakcentował bardzo znikomy udział Pomorzan na polskich uczelniach artystycznych w minionej dekadzie i skromne uczestnictwo regionu pomorskiego w plastyce polskiej. Stwierdził, że wobec niewielkiego jeszcze dorobku nie można określić cech „szkoły” regionu pomorskiego, sądząc, że „w przyszłości reprezentacja artystyczna Pomorza będzie «pomorską» nie tylko z tytułu, ale także z najgłębszej istoty twórczej”¹²³. W odróżnieniu od Kuminka wyraźniej określił obiekty reprezentujące wysoki poziom, wyróżniając prace Rupniewskiego, Krassowskiego, Faczyńskiego, Chmury, Biedowicza, Szmaja, Brzęczkowskiego i Teodora Gajewskiego.

Wystawa znalazła oddźwięk w recenzji toruńskiego dziennikarza, publicysty i literata Aleksandra Schedlin-Czarlińskiego¹²⁴, stwierdzającego, że „Bydgoszcz jest bardzo poważnym ośrodkiem kulturalnym, i że znaczenie jej nie ogranicza się do zdarzenia lokalnego, lecz przedstawia wartości ogólne i to dość wysokiej klasy”¹²⁵. Wymienił podobny do poprzedników zespół wyróżniających się artystów.

W latach trzydziestych nie zabrakło głosów krytyków reprezentujących ośrodki spoza lokalnego środowiska. *Wystawa obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków*

Pomorskich (1932), podczas której doszło do rozłamu w łonie Związku, spotkała się z żywym zainteresowaniem krytyki. Ksiądz Bronisław Müller¹²⁶, wówczas wikariusz w parafii pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy, jest autorem recenzji tylko tej jednej wystawy, zamieszczonej na łamach „Gazety Bydgoskiej”. Oceniając wystawę napisał: „Jest za to więcej niż przeciętna, spokojna i chwilami mocna w swym wyrazie praca artystów pomorskich, którzy przez nią potrafili dać szerokim sferom publiczności wcale znaczną i rozpiętą skalę własnych możliwości twórczych, a co najważniejsze, potrafili krzyknąć w tłum: – jesteśmy i idziemy!”¹²⁷. Zastanawiające, że przedstawiając wybranych twórców skupił się przede wszystkim na malarstwie Turwida i jego *Madonnie Panińskiej*.

Kolejna recenzja tej ekspozycji wyszła spod pióra Józefa Dobrostańskiego¹²⁸, autora spoza środowiska lokalnego, wówczas dziennikarza gdyńskiego. Zawiera uwagi dotyczące poziomu ekspozycji, określonego jako bardzo wysoki, chociaż autor zaznaczył obecność prac „przeciętnych, a nawet słabych”¹²⁹. Zorientowany w kwestiach współczesnej sztuki krytyk przedstawił dość obszerną charakterystykę twórczości wybranych artystów, wyróżniając „autorytety na wystawie” (Turwid, Krassowski, Faczyński). Nadrzędną – jego zdaniem – wartością ekspozycji będzie jej oddziaływanie, przyczynienie się do spopularyzowania twórczości plastyków pomorskich „daleko poza naszym regionem”. Kolejną recenzję wystawy, utrzymaną w podobnym duchu, Dobrostański zamieścił na łamach „Gryfa”¹³⁰.

Przy okazji tej wystawy po raz kolejny kondycję „plastyki pomorskiej” i bydgoskiego środowiska analizował Turwid, od niedawna nowy członek Związku¹³¹. Co należy specjalnie zaakcentować: twórca – malarz i publicysta, dopiero od roku działający w środowisku artystycznym Bydgoszczy. Kontynuując refleksje o plastyce Pomorza, podkreślał, że dotychczas nie uczestniczyła w polskim życiu artystycznym, jest nieznaną i nieliczącą się, czego dowodem była nieobecność plastyków Pomorza w ogólnopolskim zjeździe artystów plastyków w Krakowie. Turwid uważał, że środowisko artystyczne Pomorza „powinno stanowić integralną część całokształtu współczesnej sztuki polskiej, część o takiej wartości, jaką dziś posiada np. sztuka Wilna”¹³². Zastanawiał się czy plastycy pomorscy są w stanie wypracować „odrębny, a wartościowy wyraz twórczy”. Negatywnie ocenił poziom wcześniejszych ekspozycji (zwłaszcza wystawy Związku z 1931 r.), stwierdzając, że obecna ekspozycja budzi jego nadzieje dla przyszłości plastyki pomorskiej. Dodajmy, że analiza dotychczasowej twórczości środowiska przez Turwida powinna budzić zastrzeżenia, niewątpliwie wynikała z wewnętrznych konfliktów między członkami Związku Plastyków Pomorskich, których następstwem była reorganizacja

i rozłam. Jednak nie umniejszając niewątpliwemu znawstwu Turwida w zakresie oceny współczesnej sztuki należy stwierdzić, że charakterystyka twórczości poszczególnych artystów wydaje się obiektywna w odniesieniu do większości twórców (m.in. Faczyński, Krassowski, Franciszek Gajewski, Chmura). Trudno obecnie stwierdzić, czy słuszne były negatywne uwagi Turwida do malarstwa Rupniewskiego, czy też wynikały z osobistych animozji.

Rozwinięciem refleksji Turwida nad przeszłością i przyszłością plastyki pomorskiej był wstęp jego autorstwa zamieszczony w *Albumie Plastyków Pomorskich*, zatytułowany *Współczesna Plastyka Pomorska (Próba syntezy)*, obejmujący charakterystykę plastyki ostatniej dekady, wkład artystów napływowych, rolę ruchu organizacyjnego plastyków pomorskich, skupiającego się w Bydgoszczy oraz znaczenie działalności wystawienniczej bydgoskich związków¹³³. Niektóre kwestie poruszone przez Turwida spotkały się z polemiką. Recenzja *Albumu Plastyków Pomorskich* opublikowana na łamach kaszubsko-pomorskiego „Gryfa”, autorstwa gdańszczyzanina Stanisława Brzęczkowskiego, skupiała się na syntezie Turwida, która – zdaniem autora – wymagała sprostowania i uzupełnienia¹³⁴. Artysta, obecny w sztuce Gdańska i Pomorza od wczesnych lat dwudziestych, przypomniał, że po przyłączeniu Pomorza do Polski, wystawa plastyki pomorskiej w Grudziądzu ukazała, że „Pomorze nie przychodzi z próżnymi rękoma”. Zaznaczył także, że obok wymienionych przez Turwida plastyków, na Pomorzu działała znaczna grupa twórców, która uległa rozproszeniu. Stwierdził, że wybór Bydgoszczy na siedzibę grupy skupiającej artystów pomorskich jest właściwy do chwili, dopóki na północy Pomorza nie powstanie inne centrum.

Od czasu zaistnienia na bydgoskim rynku wydawniczym „Przeglądu Bydgoskiego” (1933) Malewski najczęściej publikował na łamach tego czasopisma recenzje z bydgoskich wystaw. Tak też było w odniesieniu do wystawy Związku Plastyków Pomorskich¹³⁵. Jako pierwszy z krytyków zanegował nazwę Związku, jako „pomorski”, zacierając jego właściwy charakter regionalny, nawiązując do historycznego Obwodu Nadnoteckiego. Jako pierwszy z krytyków pokusił się także o wyodrębnienie charakterystycznych – jego zdaniem – cech regionalnych, do których zaliczył dominującą swobodę malarską, fakturę i barwę, odróżniające się od pomorskiej (w tym toruńskiej) nacechowanej surowszą formą i klimatem. W odniesieniu do nazewnictwa Malewskiemu można przyznać częściową rację, natomiast próba interpretacji odmienności malarstwa i grafiki plastyków bydgoskich i pomorskich jest zbyt powierzchowna i intuicyjna.

Tak szeroko komentowana – przełomowa i ostatnia – wystawa Związku Plastyków Pomorskich (1932) wzbudzała głębokie emocje jeszcze z innego powodu. Był nim fakt wycofania z wystawy *Aktu* Stefana Szmaja i tocząca się na łamach prasy polemika między autorem obrazu a Konradem Fidlerem¹³⁶. W warszawskich „Wiadomościach Literackich” Szmaj opublikował list opatrzony wymownym tytułem *Obrońcy moralności*, w którym zanegował decyzję Deputacji Muzealnej o wycofaniu obrazu¹³⁷. Odpowiedzią na list Szmaja był artykuł Fiedlera – *Niesłuszna napaść*, zamieszczony w „Gazecie Bydgoskiej”, w którym przedstawił stanowisko członków deputacji oraz odniósł się do wartości artystycznej spornego obrazu, uważając ją za bardzo niską¹³⁸. *Akt czy dwuakt?* – pod takim tytułem opublikowano sprostowanie Szmaja do artykułu Fiedlera oraz uwagi Fiedlera dotyczące tychże sprostowań Szmaja¹³⁹.

Okazją do konfrontacji dokonań bydgoskiego środowiska artystycznego z krytyką artystyczną w innych ośrodkach była *Wystawa plastyków pomorskich* (1933) – pierwsza wystawa Grupy Plastyków Pomorskich – odbywająca się w poznańskim TPSP. Odbiór wystawy i ocenę przybliżają recenzje zamieszczone na łamach poznańskiej prasy. Jan Mroziński¹⁴⁰ – malarz, grafik, krytyk sztuki i pedagog, związany ze środowiskiem artystycznym Poznania, już na wstępie podkreślił regionalny charakter pierwszej wystawy nowo powstałej w Bydgoszczy Grupy Plastyków Pomorskich¹⁴¹. Zdaniem krytyka był on widoczny w tematyce – widokach miast, pejzażach znad Wisły i morza. Mroziński skupił się na analizie twórczości wybranych artystów, m.in. Szmaja i Faczyńskiego, wpisując ich malarstwo w krąg „nowej rzeczowości”, nie pominął także Krassowskiego i Turwida, u których dostrzegł duże możliwości rozwoju. Co znamienne Mroziński pisał o młodej Grupie, „szerzącej kulturę plastyczną na tak ważnym odcinku Rzeczypospolitej”, nie wspominając o pewnej kontynuacji i Związku Plastyków Pomorskich.

Drugi z recenzentów – dr Witold Dalbor¹⁴², historyk sztuki i konserwator zabytków, przeprowadził krótką analizę pomorskiego środowiska artystycznego¹⁴³. Nie wnikając w kwestie regionalizmu powtórzył za Turwidem stwierdzenie, że „Pomorze przygarnęło Bydgoszcz w dziedzinie sztuki”. Podobnie jak Mroziński nie podkreślił kontynuacji działalności Związku i Grupy, zauważając, że „zrzeszenie się artystów we wspólną organizację jest zapowiedzią bujniejszego niż dotąd rozwoju sztuki na Pomorzu”, a przed plastykami oprócz indywidualnego rozwoju stoi ważne zadanie rozbudzenia kultury i sztuki na Pomorzu. Ze znanstwem, podobnie jak Mroziński, przedstawił twórczość wybranych artystów.

Poznańska wystawa znalazła odbicie w recenzji M. Mossoczego, który stwierdził, że w dziełach artystów pomorskich „nie ma jakiegoś specyficznego, regionalnego odcienia”, ale są ważną dokumentacją pracy twórczej na Pomorzu¹⁴⁴. Podobnie jak poprzednicy przeprowadził krótkie analizy wybranych obiektów.

Ciekawych spostrzeżeń dotyczących krytyki artystycznej dostarczają teksty na temat *Wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich* (1933). Relację z otwarcia wystawy przedstawił Kuminek, podkreślający dużą frekwencję, optymistycznie stwierdzający, że „Pomorze i Bydgoszcz” posiadają „niepoślednią” pozycję w sztuce polskiej, czego odbiciem miał być wysoki poziom wystawy¹⁴⁵. Po raz pierwszy autorem recenzji wystawy z dziedziny sztuki był Adam Grzymała-Siedlecki¹⁴⁶, doświadczony i znany krytyk literacki i teatralny, dramatopisarz, tłumacz, prozaik i reżyser posługujący się pseudonimem: Quis¹⁴⁷. Wypowiedział się o wystawie bardzo entuzjastycznie, wyróżniając przede wszystkim rzeźby Gajewskiego i Trieblera, a z malarstwa obrazy Szmaja, Faczyńskiego, Chmury i Turwida. Zapewne z racji szczególnych zainteresowań teatrem pochylił się nad scenografiami Krassowskiego, doceniając jego indywidualne, często ryzykowne – jak je określił – poszukiwania.

Obszerną recenzję wystawy przygotował Kuminek, akcentujący dotychczasowe osiągnięcia Grupy Plastyków Pomorskich, która – jego zdaniem – „objęła stanowisko przodownicze w pomorskiej sztuce”, była zdolna do ekspansji twórczej, skupiła utalentowanych artystów i sprawiła, że Pomorze zaczęły dostrzegać duże ośrodki artystyczne¹⁴⁸. Kuminek ponownie podkreślił wyrównany i wysoki poziom ekspozycji, przedstawiając twórczość poszczególnych artystów najczęściej w pozytywnym świetle, chociaż dość powierzchownie co wynikało jednak z braku specjalistycznej wiedzy autora. Najwięcej uwagi poświęcił malarstwu Krassowskiego, wyróżniając obrazy Chmury i akcentując wysoki poziom prac rzeźbiarskich Trieblera i Gajewskiego.

Z perspektywy czasu w publicystyce Kuminka obok recenzji równie istotną wagę posiadają ówczesne artykuły, w których powracał do wystawy, sytuując ją w szerszym kontekście kulturalnym, o czym informują już tytuły – *Bydgoskie perspektywy kulturalne. Dorobek roku minionego i nadzieje na przyszłość* oraz *Bydgoszcz – poważnym ośrodkiem artystycznym (...)*¹⁴⁹. Niemniej ważne są jego teksty o różnych przejawach działalności artystów, a także o ich sytuacji materialnej¹⁵⁰.

Feliks Krassowski – malarz i scenograf, równocześnie uczestnik wystawy, jest także autorem dwuczęściowej recenzji. Wprowadzenie do niej stanowią rozważania nad istotą sztuki i jej znaczeniem w życiu społeczeństwa, pochylił się również nad odbiorcą,

często nieprzygotowanym, a także nad rolą samego artysty¹⁵¹. Krassowski, jako artysta posiadający wiedzę teoretyczną i praktyczną w dziedzinie sztuki, wybrał i syntetycznie przedstawił najciekawsze obiekty, m.in. rzeźby Gajewskiego i Trieblera.

Turwid, stały korespondent „Kuriera Poznańskiego”, zamieścił artykuł *Od kramiku do salonu*, w którym po raz kolejny dość negatywnie odniósł się do wystaw środowiskowych organizowanych w Bydgoszczy, na tym tle pozytywnie oceniając aktualną ekspozycję¹⁵². Opinie Turwida, zapewne kontrowersyjne wówczas, sygnalizują istotne problemy nowego, tworzącego się środowiska plastycznego. Zdecydowane poglądy autora należy jednak poddać analizie i konfrontacji, co nie zawsze jest możliwe do przeprowadzenia, chociażby z powodu znacznych braków w zespołach zachowanych prac. Jednak stwierdzenia Turwida w rodzaju: „Rozpadł się Związek Plastyków Pomorskich i na jego gruzach powstała Grupa Pomorska” stanowią zdecydowaną manipulację opinią publiczną, a także wpływają mylnie na poglądy potomnych. Przedstawiając zawartość wystawy Turwid skupił się na wybranych twórcach i dziełach, sprawnie i obiektywnie analizując ich walory formalne. Krótco potem Turwid nawiązał do powstałej w Bydgoszczy „Nory artystów” (1933) w ironiczny sposób, z „wisielczym humorem” relacjonował nieudaną – jego zdaniem – inicjatywę bydgoskich plastyków na łamach „Kuriera Poznańskiego”¹⁵³.

We wszystkich przedstawionych tekstach krytycznych ich autorzy – Kuminek oraz członkowie Grupy Plastyków Pomorskich – Krassowski i Turwid bardzo pozytywnie ocenili działalność Grupy i aktualną wystawę. W podobnym duchu utrzymana została recenzja nieznanego autora, posługującego się pseudonimem „Spectator”, zamieszczona na łamach „Kuriera Bydgoskiego”¹⁵⁴. Podobnie jak wymienieni krytycy podkreślał dominującą pozycję Grupy Plastyków Pomorskich „po rozbiciu się Związku”. Recenzent dość powierzchownie zaprezentował dokonania wybranych twórców. Wydaje się, że spośród przedstawionych opinii obiektywną postawą i dystansem wyróżniał się jedynie Adam Grzymała-Siedlecki.

W odniesieniu do przedstawionej *Wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich* (1933) pojawił się jednak jeden odosobniony głos, niewątpliwie spoza kręgu „adoratorów” Grupy Plastyków Pomorskich, wskazujący, że autor zachował właściwą powściągliwość do konfliktów między plastykami i nie zacierał obrazu tak nieodległej, bo zaledwie czteroletniej historii funkcjonowania bydgoskich organizacji plastycznych. Autor tekstu, sygnowanego znanym już monogramem „X.”, a publikowanego w „Orędowniku”, przypomniał dotychczasową, dynamiczną działalność Związku Plastyków Pomorskich,

nawołując do zjednoczenia artystów w ramach jednej organizacji artystycznej¹⁵⁵. Co istotne, zaproponował odmienną od poprzedników interpretację niektórych dzieł prezentowanych na wystawie, wyróżniając przede wszystkim prace rzeźbiarzy i grafików oraz kilku malarzy (Chmura, Tadeusz Mokrzycki, Krassowski, Faczyński, Turwid).

Głosy krytyki towarzyszące kolejnej wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) jeszcze silniej uwypukliły problemy podzielonego środowiska plastycznego. Jednak we wprowadzeniu do katalogu tejże ekspozycji Turwid – ówczesny prezes Grupy, po raz kolejny akcentował jej pierwszoplanową rolę, twierdząc, że to „jedyna dziś, organizacyjnie skonsolidowana reprezentacja plastyki pomorskiej”¹⁵⁶. W jednym należy przyznać rację Turwidowi – powiększaniu się kręgu artystów wiążących się miejscem zamieszkania i twórczością z Pomorzem i Bydgoszczą. Co warto zaznaczyć, akcentowana przez Turwida ważność obecności grona młodych twórców spotkała się z odmiennym zdaniem innych krytyków.

W odniesieniu do ubiegłorocznej ekspozycji ta prezentacja Grupy nie spotkała się z ożywionym zainteresowaniem krytyki, a już pierwszy oddźwięk nie do końca był przychylny organizatorom. Nieznany autor dwuczęściowej recenzji zamieszczonej w „Orędowniku” (czyżby „X.” piszący rok temu?) już na wstępie nawiązał do krótkiej, ale obfitej w wydarzenia historii bydgoskich organizacji artystycznych¹⁵⁷. Dogłębna znajomość tematu świadczy, że był wiarygodnym głosem świadka ówczesnych wydarzeń i konfliktów. Przypomnił znaczenie Związku Plastyków Pomorskich – „W szeregach Związku zrzeszona była pokaźna liczba artystów plastyków, mieszkających w naszym mieście oraz w wielu większych i mniejszych ośrodkach Pomorza”¹⁵⁸. Właściwie ocenił zmiany osobowe oraz wewnętrzne konflikty w Związku, pisząc, że „tarcia na tle osobistym” wpłynęły na osłabienie oraz rozłam na Związek i Grupę. W odniesieniu do samej wystawy ocenił ją pozytywnie, zauważając jednak, że poziom wcześniejszych ekspozycji był wyższy. Recenzent znał środowisko i oglądał wystawy, dostrzegał bowiem zmiany zachodzące w twórczości poszczególnych artystów. Wyróżnił postępy w pracach rzeźbiarzy (Gajewski, Triebler, Kłobucki) oraz malarzy (Chmura i Gajewski), surowiej oceniając pozostałych malarzy, w tym Turwida, ówczesnego prezesa grupy. Dział graficzny miał ratować jedynie Aleksander Winnicki-Radziejewicz. Obiektywnie ocenił udział młodych, zaproszonych artystów, których prace – jak sądził – przyczyniły się do niższego poziomu wystawy. Wyraził to dobitnie słowami: „Obniżając poziom wystaw,

obniża się poziom kulturalny zwiedzających, albo też odstrasza ich od sal wystawowych”¹⁵⁹.

Kuminek jest autorem dwóch tekstów poświęconych tejże wystawie Grupy (1934). W artykule, zatytułowanym *Wystawa Plastyków Pomorskich dowodem żywotności kulturalnej regionu* uogólnił wcześniejsze uwagi o sztukach plastycznych, podkreślając: „Twórczość plastyczna jest tym odcinkiem życia kulturalnego, który ma w Bydgoszczy i na Pomorzu pewne tradycje, dorobek artystyczny i ustalone ramy organizacyjne¹⁶⁰. Dla Kuminka była świadectwem na to, że w dziedzinie plastyki Pomorze, a „przede wszystkim Bydgoszcz, pod tym względem bezspornie przodująca – mają naprawdę dużo do powiedzenia”. Drugi tekst Kuminka jest recenzją wystawy, poprzedzoną uwagą o konieczności przełamania obojętności społeczeństwa wobec sztuki i potrzebie rozszerzenia zainteresowań twórczością plastyczną¹⁶¹. Dotychczasowe osiągnięcia środowiska przypisywał Grupie Plastyków Pomorskich, w swoich poglądach całkowicie podążając za stwierdzeniami Turwida, przedstawionymi w katalogu wystawy. Wydaje się, że w ocenach ekspozycyjnych prac Kuminek starał się unikać ostrej krytyki, podkreślając głównie pozytywne walory wystawianych obiektów i postęp w twórczości niektórych malarzy (np. Chmura, Franciszek Gajewski, Turwid, Mokrzycki) oraz rzeźbiarzy (Teodor Gajewski, Triebler).

Podobnie, jak w odniesieniu do poprzedniej wystawy Grupy (1933) po raz kolejny pojawił się głos krytyka, lokującego się w opozycji do „przodującej” roli Grupy Plastyków Pomorskich. Nieokreślony recenzent na łamach „Kuriera Bydgoskiego”, dość negatywnie odniósł się do działalności Grupy, a przede wszystkim samej koncepcji i aranżacji ekspozycji¹⁶². Zasadniczą kwestią dla autora było pytanie, dlaczego na wystawie znalazły się przypadkowe prace uczniów (gości), a nie zaproszono np. Taljańskiego, Rupniewskiego i Lewańskiego. Zauważył, że „Grupa Plastyków – jeżeli chce występować jako zespół artystów naszego regionu, musi się czymś odróżniać od innych zrzeszeń w Polsce. Musi mieć swój wyraz, swoje oblicze, swój program, a nie tylko łączyć przygodnie ad hoc zebranych artystów niejednokrotnie doskonałych”¹⁶³. Omówił prace tylko tych artystów, którzy – jego zdaniem – powinni znaleźć się na ekspozycji (Jan Biedowicz, Brzęczkowski, Chmura, Faczyński, bracia Gajewscy, Julian Hermel, Kłobucki, Mokrzycki, Kazimierz Z. Rafiński, Triebler, Turwid, małżeństwo Winnickich-Radziejewiczów).

Druga połowa lat trzydziestych – czas powstania i krótkiego funkcjonowania nowych grup artystycznych, ale przede wszystkim czas podejmowania prób konsolidacji środowiska – znalazła odzwierciedlenie w bydgoskiej krytyce artystycznej. Wśród dominujących wówczas tekstów Kuminka i Turwida sporadycznie pojawiały się recenzje innych autorów. Jednym z nich był Teodor Brandowski (il. 3), literat, kustosz Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy, aktywnie uczestniczący w życiu społeczno-kulturalnym miasta, prowadzący działalność literacką i publicystyczną¹⁶⁴. Brandowski należał do komitetu redakcyjnego „Przeglądu Bydgoskiego”, w którym publikował artykuły, m.in. *Początki i rozwój Bydgoskiego Towarzystwa Numizmatycznego* (1937) i *Bydgoski sen malarza* (1937) oraz recenzje. Współpracował z „Dziennikiem Bydgoskim”, w którym prowadził dział literacko-naukowy i teatralny, recenzował liczne sztuki wystawiane w bydgoskim Teatrze Miejskim. Pisał artykuły o przeszłości miasta i regionu, to on, po odejściu księdza Kleina ze stanowiska dyrektora Muzeum Miejskiego napisał artykuł o jego zasługach dla muzeum¹⁶⁵. W „Dzienniku Bydgoskim” pracował także jego ojciec Stanisław – znany pisarz, dziennikarz, literat, publicysta i wydawca¹⁶⁶. Teodor Brandowski jest autorem dwóch recenzji *Wystawy Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936), zamieszczonych na łamach „Dziennika Bydgoskiego”. Doświadczony publicysta, rzadko jednak podejmujący zagadnienia z dziedziny sztuki, dał się poznać jako znawca sztuki i obiektywny komentator. W pierwszej recenzji zaprezentował twórczość niemal wszystkich wystawiających plastyków, na przykładzie wybranych obrazów podkreślając zarówno walory, jak i niedociągnięcia oraz błędy¹⁶⁷. Podsumowująca opinia krytyka zdaje się wiarygodnie odzwierciedlać poziom ekspozycji: „talentów dużo – talentów wyrobionych, stojących na wysokości zadania niewiele – tych, którzy szukają nowych dróg znacznie więcej, szukają ich co prawda z powodzeniem – talentów miernych i słabych również jest sporo”¹⁶⁸. Druga recenzja stanowi głębszą analizę wybranych obiektów, zawężoną do zagadnień formalnych i tematyki¹⁶⁹. Krytyk scharakteryzował wpływ nowych tendencji (formizm i ekspresjonizm) na sztukę polską, podkreślając nurt realistyczny o zabarwieniu społecznym oraz nurt oderwany od rzeczywistości. Znacznym walorem recenzji Brandowskiego jest próba wpisania wybranych obrazów, dzisiaj w większości nieznanych, do poszczególnych nurtów malarskich.

W odniesieniu do tej ekspozycji głębszy wymiar posiada wprowadzenie do katalogu, w którym nieznany autor, a był nim prawdopodobnie Jerzy Rupniewski – prezes nowego Związku – wskazując na ciągłość istnienia od 1929 roku, pomijał kwestie rozbicia,

stwierdzając, że Związek „grupuje najwybitniejszych artystów malarzy i rzeźbiarzy, tak z Bydgoszczy, jak i całego Pomorza”¹⁷⁰. Przedstawił jednak nowe hasło: „zamiast zaściankowej idei regionalnej – idea nowa o szerszym zasięgu”, a twórcy i ich sztuka mieli przekraczać dotychczasowe granice. Sztuka – zdaniem piszącego – powinna odzwierciedlać rzeczywistość przy zachowaniu indywidualności twórczej, co w przyszłości miało się przyczynić do znalezienia wspólnego języka – stylu.

W drugiej połowie lat trzydziestych katalogi wystaw muzealnych coraz częściej wzbogacane były tekstem wprowadzenia. Autorami byli przeważnie krytycy bydgoscy, przede wszystkim Turwid i Kuminek. Tekst wprowadzający do katalogu wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich (1936) napisał Kuminek, przedstawiając założenia programowe i charakteryzując sylwetki bydgoskich twórców – członków nowej Grupy jak i wystawiających gości¹⁷¹. Jednak poruszył także kwestie natury ogólniejszej, już wcześniej pojawiające się w jego artykułach i recenzjach, a mianowicie relacji między sztuką, artystą, a odbiorcą. Refleksję nad tymi zagadnieniami ujął w stwierdzeniach: „Sztuka odeszła od życia, odchodzi od niego ciągle” oraz „I artyści coraz rzadziej walczą o hasła, coraz rzadziej spalają się w sporach o zawile kwestje teoretyczne. Artyści muszą walczyć przedewszystkiem o miejsce dla swej sztuki w zgorączkowanej rzeczywistości. I muszą walczyć o – chleb”¹⁷². *Wystawa Grupy Plastyków Bydgoskich* stała się impulsem do zorganizowania wieczoru dyskusyjnego Rady Artystyczno-Kulturalnej poświęconego lokalnej sztuce, a kolejny artykuł Kuminka poruszał istotny problem stosunku społeczeństwa do sztuki, który ujawnił się podczas tego wieczoru dyskusyjnego¹⁷³. Innym, aktualnym zagadnieniem stała się rola i zadania bydgoskiego Muzeum Miejskiego¹⁷⁴. Co istotne swoje poglądy przedstawił wówczas Fiedler – recenzent wystaw z lat dwudziestych – omawiając dzieje, zadania i potrzeby bydgoskiego Muzeum Miejskiego.

Kuminek jest także autorem obszernej recenzji tejże wystawy, w której obok charakterystyki twórczości autorów i prezentowanych prac, podkreślił ideę regionalizmu obecną w koncepcji programowej. Pisał: „Grupa Plastyków Bydgoskich nie zawahała się wysunąć wśród kierunkowych przesłanek swej działalności idei zdrowo i mocno pojętego regionalizmu. To wydaje się specjalnie ważne i dobre: służba artystów dla środowiska, z którym zostali związani. A Bydgoszczy taka służba jest bardzo potrzebna”¹⁷⁵.

Wystawy zbiorowe plastyków bydgoskich – *Artyści bydgoscy* w warszawskiej Zachęcie (1936) i trzy edycje *Salonów Bydgoskich* (1936-1938), stanowiące próbę integracji środowiska, dla krytyków stały się okazją do aktualnych ocen twórczości, ale i impulsem do podsumowania pewnego okresu w historii bydgoskich grup artystycznych.

Promocję warszawskiej ekspozycji w Zachęcie zapewnił Kuminek, który już w zapowiedzi prasowej akcentował znaczenie Bydgoszczy jako ośrodka „żywego ruchu plastycznego, przodującego na dużym odcinku ziem zachodnich Polski”¹⁷⁶. Myśl tę kontynuował we wprowadzeniu do katalogu wystawy, przedstawiając dojrzałą i obiektywną syntezę bydgoskiego środowiska plastycznego, podkreślając jego odrębność i dynamiczny rozwój¹⁷⁷. Prezentując twórczość wystawiających artystów, zarówno w katalogu jak i w recenzji, starał się zaakcentować ich indywidualność twórczą¹⁷⁸.

Dodajmy, że wystawa plastyków bydgoskich w Zachęcie wzbudziła refleksje Mieczysława Sterlinga, warszawskiego krytyka sztuki¹⁷⁹, który na łamach „Kurjera Porannego” zamieścił obszerny artykuł, zatytułowany *Stworzyć autonomię artystyczną polskiej prowincji*, w którym stawiając Bydgoszcz jako wzór, pisał: „Wartoby prawdziwie zwrócić szczególną uwagę na przejaw świadomości miejskiej Bydgoszczy i ideę tak znakomicie podjętą przez jedno miasto, rozbudować na całą Polskę w sposób systematyczny i trwałe”¹⁸⁰.

Autorem obszernego wstępu do katalogu *I Salonu Bydgoskiego* (1936) był Turwid, przedstawiający aktualną charakterystykę najważniejszych polskich ośrodków artystycznych, dotychczasowe dokonania środowiska bydgoskich plastyków oraz niezwykle istotną rolę Muzeum Miejskiego w kształtowaniu artystycznego oblicza Bydgoszczy¹⁸¹. Turwid, baczny obserwator życia artystycznego w Polsce, dostrzegł tendencję ożywienia ruchu organizacyjnego plastyków w różnych środowiskach, a zwłaszcza w Poznaniu, Toruniu i Lublinie oraz w nowych ośrodkach – Łodzi, Katowicach i Bydgoszczy, nieposiadających – jak zaznaczył – oparcia w tradycjach kulturalnych. W odniesieniu do aktualnej kondycji bydgoskiej sztuki zaakcentował dynamikę rozwoju, chociaż kontrowersyjne są jego opinie o obliczu środowiska sprzed kilkunastu lat, w którym widział bierność, dyletantów i amatorów. Obecną „żywość” środowiska zdaniem Turwida wyznaczyli artyści – absolwenci uczelni artystycznych, twórcy wystawiający na ekspozycjach ogólnopolskich, przy czym podkreślił wagę wystawy plastyków bydgoskich w Poznaniu i Warszawie oraz zmiany organizacyjne. Rację miał pisząc, że czynnikami niesprzyjającymi rozwojowi lokalnego środowiska jest brak uczelni artystycznej, odpowiedniego salonu artystycznego, pracowni dla artystów i „odpowiedzialnej krytyki artystycznej”, zaznaczając, że spośród piszących o sztuce tylko kilka osób „wykazuje należyte zorientowanie się w sprawach najściślej z plastyką związanych”¹⁸².

Autorem recenzji *I Salonu Bydgoskiego* był Kuminek, który na wstępie podjął próbę określenia pozycji bydgoskiego środowiska na mapie artystycznej kraju. Stwierdził, że biorąc pod uwagę brak tradycji i szkół artystycznych, „Bydgoszcz zyskała sobie stanowisko przodujące”¹⁸³. Drugim problemem, już od dłuższego czasu podejmowanym przez autora, była kwestia relacji między twórcą i odbiorcą, przy czym zaakcentował wagę wykształcenia „kadry konsumentów sztuki”. Coraz silniej krystalizujące się poglądy Kuminka świadczyły o dojrzałym i obiektywnym spojrzeniu. W drugiej części recenzji krytyk dokonał syntetycznego omówienia dzieł wyróżnionych przez siebie artystów (Władysław Frydrych, Rupniewski, Mokrzycki, Bernard Lewandowski, Teodor Gajewski, Brzęczkowski), akcentując kwestie formalne w odniesieniu do ich wcześniejszego dorobku.

Nieznany jest autor kolejnej recenzji, zamieszczonej w „Orędowniku”, przedstawiający znaczenie wystawy w kontekście historii bydgoskiego środowiska, w swoich opiniach podążając za Turwidem i Kuminkiem¹⁸⁴. Lekki styl pisania oraz trafne i nieco ironiczne stwierdzenia niewątpliwie miały wzbudzić zainteresowanie tematem. „Częste wystawy, nieustanne przeobrażenie i ścieranie się poglądów, ba – nawet «wojny» artystyczne, wyprowadziły środowisko z najszkodliwszego dla wszelkiej twórczości zastoju i błogostanu. Dzięki rywalizacji – z roku na rok – podnosić się począł poziom wystaw, aż wreszcie – zezwolił plastynom bydgoskim na gromadne wystąpienie na szerszym forum”¹⁸⁵. Piszący niewątpliwie sytuował się w kręgu artystycznym przedstawił bowiem aktualną, trudną sytuację materialną większości bydgoskich plastyków.

II Salon Bydgoski (1937) ponownie najobszerniej skomentował Kuminek, przedstawiający relację z wernisażu i pierwsze wrażenia oraz akcentujący rolę Sekcji Plastycznej RAK w organizacji wystawy¹⁸⁶. Recenzję Kuminka poprzedza przybliżenie aktualnego stanu bydgoskiej plastyki i podkreślenie roli dorocznych Salonów Bydgoskich. Oceniając stwierdził: „spośród wszystkich dziedzin działalności kulturalnej największe szanse rozwoju i najlepsze rezultaty ma w Bydgoszczy – plastyka. Bydgoszcz jest ośrodkiem plastycznym o własnym obliczu i o ruchliwości, której jej może pozazdrościć niejedno większe miasto szczerzej wyposażone w uczelnie artystyczne i w ogóle w materialne warunki, bardziej sprzyjające sztuce”¹⁸⁷. Wyróżnił przede wszystkim malarstwo Turwida, Frydrycha, Gajewskiego, Leona Czechowskiego i Mokrzyckiego, a charakteryzując wystawione obrazy tych malarzy podkreślał ich najcenniejsze walory.

Nieznani są uczestnicy relacji *Salon Bydgoski wystawia... Wywiad ze znawcą sztuki na obecnej wystawie w Muzeum Miejskim*, publikowanej na łamach „Kuriera

Bydgoskiego” – autor tekstu, podpisujący się monogramem: (sk) oraz „znawca sztuki”¹⁸⁸. Walorem tejże relacji jest forma wędrowki przez wystawę, dzięki czemu wyłania się obraz rozmieszczenia dzieł w salach ekspozycyjnych. Autor wywiadu wspominał o ciężkiej sytuacji materialnej artystów w dobie kryzysu, o wcześniejszych konfliktach w środowisku oraz o roli Rady Artystyczno-Kulturalnej w kwestii zjednoczenia lokalnych plastyków. Same opinie „znawcy” o wybranych pracach są jednak bardzo lakoniczne.

Ostatnia, przedwojenna edycja *Salonu Bydgoskiego* (1938), podobnie jak pierwsza, doczekała się katalogu z wprowadzeniem pióra Turwida, stanowiącym subiektywną syntezę kilkunastu lat życia artystycznego w Bydgoszczy, z podkreśleniem roli Rady Artystyczno-Kulturalnej i *Salonów*¹⁸⁹. Dla Turwida *Salony Bydgoskie* stały się „dziejami przebudzenia” regionu do „samoistnego życia kulturalnego”. Turwid oceniał poziom wystawy jako wysoki, zaznaczając, że właśnie wartość artystyczna prac była jedynym kryterium wyboru. Nie zabrakło także relacji Kuminka, który krótko po wernisażu opublikował tekst przypominający ideę Salonu: „Dzięki zdrowej akcji Rady Artystyczno-Kulturalnej doszło do – formalnego przynajmniej – zjednoczenia wszystkich plastyków bydgoskich i zorganizowania ich w Sekcji Plastycznej RAK”¹⁹⁰. Zastanawiająca jest jednak surowa opinia Kuminka o uczestniczących w wystawie artystach i poziomie, zawarta w jego recenzji: „obok przeciętnego, całkiem wyrównanego poziomu, obok faktu podciągnięcia się młodszych artystów i zwiększenia się liczby plastyków, których można brać poważnie – zastój u artystów dotąd przodujących, którzy albo w ogóle nie wystawili, albo też pokazali prace, nie będące w ich dorobku niczym nowym. Nie ma w «Salonie bydgoskim» dzieł przykuwających uwagę, wybitnych – z wyjątkiem rzeźb Piotra Trieblera”¹⁹¹. Relacja ta ujawnia, że konsolidacja środowiska, tak silnie akcentowana przez Turwida i Kuminka, była tylko pozorna.

Innego zdania o wartości *Salonu* był Andrzej Kłyszynski¹⁹², redaktor „Kuriera Bydgoskiego”, twierdzący, że poziom artystyczny jest dużo wyższy¹⁹³. Recenzent przedstawił twórczość poszczególnych autorów w nawiązaniu do ich wcześniejszego dorobku, zwracając uwagę na widoczny rozwój (np. Frydrych, Franciszek Gajewski, Faczyński, Rupniewski).

Jedyna *Wystawa Związku Zawodowego Plastyków „Bydgost”* w Inowrocławiu (1938) znalazła odbicie w recenzji autorstwa Agrypiny Basińskiej¹⁹⁴, stanowiącej zwięzłe omówienie wybranych prac z podkreśleniem cech indywidualnych twórców.

6. Inne wystawy z lat trzydziestych

Zbiorowe wystawy środowiskowe były dla krytyków bardzo ważne, bo najbliższe i sytuujące się w kręgu kultury, w którym sami uczestniczyli. Jednak piszący o sztuce równolegle zajmowali się innymi przejawami życia artystycznego, a odzwierciedlenie w krytyce znalazły niemal wszystkie ekspozycje muzealne, w mniejszym stopniu wystawy odbywające się w innych miejscach wystawienniczych Bydgoszczy. Autorami tekstów najczęściej byli Kuminek i Turwid. Jedną z pierwszych recenzji Kuminka poświęconą została *Wystawie grafików polskich* (1931) w Muzeum Miejskim. Autor – regionalista już w pierwszych zdaniach wyraził swoją subiektywną opinię na temat życia kulturalnego miasta, słowami: „Bydgoszcz, jako miasto sztuki i artystów, nie zdążyła się jeszcze wyrobić”¹⁹⁵. Zaznaczył, że nawet interesujące wydarzenia nie znajdują właściwego oddźwięku i spotykają się z obojętnością, a usprawiedliwieniem dla takiego stanu nie mogą być „tzw. ciężkie czasy”. Zaakcentował przy tym intensywność działalności bydgoskiego muzeum w kręgu wystawiennictwa. Poruszone przez Kuminka kwestie będą nieustannie powracały w jego publicystyce kulturalnej w latach trzydziestych. Nawiązując do samej wystawy graficznej podkreślił bardzo wysoki poziom artystyczny, wynikający z aktualnych sukcesów polskiej grafiki, przede wszystkim szkoły drzeworytu Władysława Skoczylasa. Krótkie omówienie wybranych zespołów grafik, wśród których wyróżnił „panie-artystki” oraz nawiązanie do wystawy sztuki na poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej świadczą, że młody recenzent pomimo braku specjalistycznego wykształcenia w zakresie sztuki był przygotowany do krytycznej oceny.

Kuminek był wnikliwym obserwatorem i komentatorem życia artystycznego. Jeszcze w tym samym roku opublikował kilka recenzji wystaw muzealnych, m.in. wystawy krakowskiego „Jednorogu”. W krótkim tekście zawarł najistotniejsze informacje o grupie, nie pomijając jednak syntetycznych opinii krytycznych wybranych malarzy i ich dzieł, jak np. „Misky jest całkowicie banalny i nieciekawy. Augustynowiczówna przeprowadza ryzykowne doświadczenia kolorystyczne i psuje efekt swych obrazów rażącymi plamami farbkowemi”¹⁹⁶. Szeroko reklamowana na łamach prasy *92. Wystawa obrazów i rzeźb krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka* zorganizowana w Muzeum Miejskim (1931) doczekała się relacji z otwarcia autorstwa Kuminka, a już sam tytuł – *W krainie prawdziwego piękna*, świadczył, że jednym z nadrzędnych celów autora było wzbudzenie zainteresowania publiczności¹⁹⁷. Podobnie skonstruowane tytuły, nadawane przez Kuminka, pojawiały się w odniesieniu do wystawy Stanisława Czajkowskiego (1932) –

*Kto gości w Muzeum Miejskim?*¹⁹⁸ lub wystawy historyczno-artystycznej *Co mówią wieki o Bydgoszczy? Z wystawy zabytków i pamiątek bydgoskich* (1933)¹⁹⁹.

W kręgu zainteresowań Kuminka mieściły się nie tylko wystawy muzealne, ale i pokazy w innych miejscach, jak charytatywna *Wystawa obrazów Polskiego Czerwonego Krzyża*, eksponowana w auli Państwowego Gimnazjum Klasycznego (1932)²⁰⁰, czy też *Wystawa sztuki niemieckiej w Polsce* (1935), prezentowana w Kasynie Cywilnym²⁰¹. Późniejszym przykładem jest pokaz obrazów Włodzimierza Siewierskiego w gmachu byłego Szpitala Miejskiego (1938), w recenzji którego Kuminek podkreślał temperament malarski, żywy kolor, światło, rozmach i wycucie natury oraz własne spojrzenie na świat i indywidualny sposób ujmowania w malarstwie²⁰².

Kuminek oryginalnie zaprezentował sylwetkę Brzęczkowskiego, a już sam tytuł felietonu – wywiadu *Grafika Stanisława Brzęczkowskiego. O artyście, który z Bydgoszczy wyszedł w świat* miał zaintrygować czytelników twórczością grafika, który zamieszkał w mieście²⁰³. Kuminek – jak sam przyznał – po raz pierwszy gościł w pracowni graficznej, starając się oddać jej specyfikę. Dla krytyka samodzielna, trudna droga pomorskiego artysty do sztuki, ale i sukcesu była przykładem godnym naśladowania, świadczącym, że upór przybliży do celu; wydaje się, że ta idea była bliska samemu piszącemu. Podobną formę wywiadu Kuminek zastosował w relacji ze spotkania z malarzem Tadeuszem Mokrzyckim po jego wyprawie do Norwegii w poszukiwaniu tematów malarskich (1937)²⁰⁴.

Kuminek pisał także recenzje o charakterze sprawozdawczym, jak np. *Marszałkowi Piłsudskiemu w holdzie. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy* (1935), w których przedstawiał koncepcję, często także wymieniając lub opisując prezentowane obiekty²⁰⁵. Kontynuacją tekstów o podobnym charakterze często była właściwa recenzja, w której przeważnie skupiał się na prezentacji wybranych obiektów. W recenzji ekspozycji poświęconej Piłsudskiemu Kuminek, oceniając dzieła plastyczne, zauważył: „Bydgoszczanin Piotr Triebler dał jeszcze raz dowód, że jest prawdziwym i ciągle rozwijającym się talentem”²⁰⁶.

Przykładem obszernej i przemyślanej – można by powiedzieć wzorcowej recenzji – Kuminka był tekst o wystawie Stefana Filipkiewicza w Muzeum Miejskim (1936), zamieszczony w rubryce *Nauka – Literatura – Sztuka*²⁰⁷. Punktem wyjścia do rozważań był *Zimowy pejzaż* malarza na stałej galerii obrazów, a rozwinięciem prezentowana aktualnie wystawa monograficzna. W malarstwie Filipkiewicza krytyk podkreślił „stworzenie własnego stylu, własnego sposobu wypowiedzania się plastycznego, własnego

podejścia do przyrody żywej i martwej”, wskazując fundamenty jego sztuki – Stanisławskiego i impresjonizm oraz odwołując się do słów krytyki profesora Władysława Kozickiego. Kuminek dokonał interesującego porównania dotychczasowych górskich pejzaży i nowych, nadmorskich motywów pejzażowych w malarstwie Filipkiewicza.

Krótsza, ale wyrażająca zdecydowane poglądy Kuminka w kilku kwestiach, jest recenzja *Wystawy Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Poznaniu* w Muzeum Miejskim (1938), zamieszczona w rubryce *Kronika kulturalna*, a poprzedzona zapowiedzią²⁰⁸. W uzupełniających się tekstach Kuminek podkreślił wyjątkowość ekspozycji, była to bowiem setna wystawa zorganizowana w Muzeum Miejskim, a recenzja stała się okazją do przypomnienia roli muzeum. Kuminek pisał: „Muzeum bydgoskie spełnia z pożytkiem nie tylko rolę placówki w ścisłym tego słowa znaczeniu muzealnej, ale jest równocześnie żywotnym ośrodkiem kultury plastycznej. Bydgoszcz nie ma osobnego salonu wystawowego, nie ma instytucji zajmującej się wyłącznie przeglądem bieżącej twórczości plastycznej, to też obowiązki są tym większe i odpowiedzialniejsze”²⁰⁹. Obiektywnie stwierdził, że nie wszystkie wystawy są realizowane na oczekiwanym poziomie, ale pod uwagę należy wziąć warunki w jakich funkcjonuje instytucja. W odniesieniu do ekspozycji artystów poznańskich pisał: „są malarzami poszukującymi i świadomymi swoich zadań. Choć nie na wszystkie osiągnięcia można się godzić, uznać trzeba poważny wysiłek twórczy”²¹⁰. Uchwycił toczącą się wokół ekspozycji polemikę, pisząc, że wystawa jest „Interesującą chociażby jako temat do dyskusji, którą potrafiła wzbudzić. To nie jest wystawa przez którą przechodzi się milcząco czy potakująco. Z większością obrazów wystawionych można się godzić lub nie, ale trzeba przed nimi przystanąć i zastanowić się. Dyskusja na temat obecnej wystawy jest dość ostra”²¹¹. Przedstawił zdanie publiczności, która twierdziła, że „nie rozumie, o co chodzi poznańskim artystom, że ich sztuka jest jej obca i dziwna, a nawet czasami przykra. Artyści są zdania, że oni właśnie mają rację, że ich obrazy są jedynie słusznym ujęciem rzeczywistości, widzianej oczami malarza”²¹². Kuminek akcentował, że publiczność przyzwyczajona jest do tradycyjnego (realistycznego) malarstwa, tymczasem artyści (Tadeusz Potworowski, Jan Spychalski), wychowani na nowej sztuce francuskiej, „zadawałają się” poszukiwaniami malarskimi, np. kolorystycznymi. Kuminek apelował o obustronne zrozumienie na płaszczyźnie malarz – odbiorca, a od odbiorcy otwarcia się na nowatorstwo w sztuce.

Recenzja wystawy grafiki myśliwskiej w Muzeum Miejskim (1938) stała się dla Kuminka okazją do zaakcentowania roli współczesnej grafiki jako sztuki powszechnej,

dostępnej dla wszystkich oraz przypomnienia osiągnięć polskiej grafiki. Zagadnienia plastyczne autor ujął niezwykle syntetyczne: „Poziom na ogół wysoki, robota solidna, technika graficzna różnorodna i gruntowna, talenty dużej miary, dorobek ciekawy”²¹³. Założeniem tej recenzji było skupienie się na motywie przewodnim, rozszerzającym ówczesną tematykę w sztuce.

W publicystyce kulturalnej Kuminka ważną pozycję zajmowała edukacja w dziedzinie sztuki, co przejawiało się także w recenzjach. Tekst o wystawie Wojciecha Gersona (1939) ma charakter informacyjny, w którym po raz kolejny autor podkreślił zadanie wychowawcze muzeum w zakresie upowszechniania „sztuki minionej jak terazniejszej” i „wypełniania luki w zakresie wychowania estetycznego”²¹⁴.

W latach 1937-1938 wśród tematów podejmowanych przez Kuminka na szczególne podkreślenie zasługują dwa – związki Leona Wyczółkowskiego z Bydgoszczą oraz rola i znaczenie Bydgoszczy w tworzeniu kultury regionalnej, a w szerszym kontekście – także ogólnopolskiej. W artykule *Wyczółkowski i Bydgoszcz* napisał: „Niedziela, 11 kwietnia 1937 roku, będzie dniem przełomowym w życiu kulturalnym Bydgoszczy. Na Bydgoszcz jako miasto trwałego kultu Wyczółkowskiego zwrócona zostanie uwaga całej Polski. Teraz trzeba, aby z imieniem Wyczółkowskiego związać Bydgoszcz na zawsze, aby z twórczości wielkiego artysty uczynić kapitał kulturalny, któryby się oprocentował po wieczne czasy”²¹⁵. W odniesieniu do samego artysty i darowizny postulował, aby dziełu artysty nadać odpowiednią oprawę: „Budowa Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, stworzenie warunków do badań nad twórczością Wyczółkowskiego – to są obowiązki, które dla dalszego ugruntowania tradycji kulturalnej Bydgoszczy należy podjąć i wypełnić w najbliższym czasie”²¹⁶. W obszernym artykule o *Wystawie darów prof. Leonowej Wyczółkowskiej, prof. Konstantego Laszczki i prezesa Kazimierza Kierskiego* (1937) Kuminek stwierdził proroczo: „Leon Wyczółkowski wszedł do historii Bydgoszczy”²¹⁷.

W tekstach Kuminka afirmatywne i optymistyczne opinie o rozwoju kulturalnym Bydgoszczy przeplatały się z refleksjami i koncepcjami dotyczącymi dalszego rozkwitu, a tytuły wyrażały poglądy autora – *Bydgoszcz na dorobku – już jest przykładem pozytywnej pracy kulturalnej*, *Potrzeby kulturalne Bydgoszczy. Co Bydgoszcz robi i co zrobić musi dla kultury narodowej?*, *Co Bydgoszcz może dać regionowi w dziedzinie kultury duchowej*, czy też *Wielkie Pomorze tworzy kulturę*, gdzie wskazał rolę trzech ośrodków w tworzeniu kultury tych ziem, wymieniając Bydgoszcz, Gdynię i Toruń²¹⁸. We wszystkich tych tekstach podkreślał znaczenie pracy Muzeum Miejskiego i Rady Artystyczno-Kulturalnej.

Kiedy jesienią 1931 roku Turwid zamieszkał w Bydgoszczy publikował w „Kurierze Poznańskim”, „Orędowniku Wrzesińskim” i „Wiciach Wielkopolskich”. Właśnie w „Wiciach” zamieścił pierwsze artykuły poświęcone bydgoskim twórcom – Stefanowi Szmałowi i Jerzemu Rupniewskiemu, przy czym oba powstały na kanwie spotkań z artystami²¹⁹. Pierwszą zapewne „bydgoską” recenzją Turwida był tekst o malarstwie Leokadii Łempickiej (1931), powstały przy okazji wystawy, na której eksponowano obrazy przekazane muzeum w darze przez rodzinę artystki²²⁰. Turwid zaakcentował, że w twórczości Łempickiej, pomimo jej kilkuletniego pobytu w Paryżu, nie są widoczne wpływy nowatorskich prądów końca XIX wieku. Nie była „indywidualnością” – jak stwierdził recenzent – a jej „malarstwo było pretekstem do wypowiedzenia treści literackiej, ściślej – poetyckiej”²²¹, doszukując się w nim wpływu francuskiego idealizmu. Wyróżnił zespół wartościowych obrazów, w tym *Rekonwalescentkę*, nagrodzoną na salonie paryskim.

W porównaniu z fragmentarycznym wycinkiem mało znanej twórczości Łempickiej, prezentowane w muzeum obrazy Stanisława Czajkowskiego (1932) umożliwiły Turwidowi dogłębną analizę jego malarstwa. Przedstawiając „szkołę” Stanisławskiego, w której tkwiła geneza malarstwa Czajkowskiego, podkreślił typową dla niej równowagę treści i formy, przechodząc do indywidualnych walorów – swobodnej stylizacji linii i plamy, harmonii kolorystycznej i charakterystycznego dla pejzaży odczucia „głębokiej ciszy”²²².

Recenzję wystawy malarstwa współczesnych artystów polskich, zatytułowaną *Wystawa zbiorowa kolekcji prac malarskich wybitnych artystów niestowarzyszonych* (1932) Turwid rozpoczął od porównania z ubiegłorocznym pokazem krakowskiej „Sztuki”, podobnie rozpoczynającym jesienny sezon wystawienniczy w Muzeum Miejskim²²³. Zestawienie wypadło niekorzystnie dla obecnej ekspozycji, której Turwid zarzucił przypadkowy dobór artystów, reprezentujących pokolenie seniorów (Apoloniusz Kędzierski, Władimir Hoffman) i twórców młodych (Rafał Malczewski, Eugeniusz Geppert), stwierdzając, że „niektórzy artyści reprezentowani są dziełami dość niefortunnie informującymi o ich twórczości” (Kędzierski). Pomimo tych niedociągnięć koncepcyjnych uważał ekspozycję za niezwykle interesującą. Rygorystycznie wypowiedział się o wystawianych obrazach Hoffmana: „Bagatelizowanie formy na rzecz treści – daje w rezultacie płótna coraz słabsze, powierzchowne i uderzające manierą”²²⁴. Silniejsze „zmanierowanie” zauważył u Stanisława Gałka, „który od szeregu lat powtarza swe motywy pejzażowe w coraz to słabszym wydaniu”. Ten sam zarzut pojawił się

w odniesieniu do Michała Borucińskiego: „powtarza się także, a w swym dążeniu do jak najidealniejszej czystości faktury dochodzi aż do bezosobistego, kaligraficznego notowania wizji plastycznej. Chłodny i ścisły, zdaje się być u kresu swych twórczych możliwości”. Przychylne opinie zyskali dwaj twórcy – Geppert i Malczewski, którzy zdaniem Turwida, „są na drogach owocnych poszukiwań. To co już osiągnęli pozwala na jak najbardziej optymistyczne wnioski na przyszłość”.

Z surowszą krytyką Turwida spotkała się *Wystawa prac polskich współczesnych ilustratorów i karykaturzystów* (1933)²²⁵. Podkreślając ciekawą koncepcję ekspozycji zaznaczył, że nie oddaje całokształtu działań polskiej plastyki współczesnej – ilustracji i karykatury. Organizatorom zarzucił, że uczestniczą w niej artyści „drugiej rangi”, wymieniając wielkich nieobecnych (np. Zofia Stryjeńska, Kazimierz Sichulski). Zaznaczył przy tym, że grono wystawiających tworzą artyści nie posiadający jeszcze skryształowanego oblicza. Podkreślając wagę „tematu, pomysłu, dowcipu” porównał stronę formalną rysunków Jana M. Szancera, Alfreda Żmudy, Czesława Wasilewskiego, Jerzego Zaruby i Mariana Walentynowicza. Turwid zaakcentował udział artystów bydgoskich, wyróżniając prace Stefana Szmaja i Pawła Griniowa.

Turwid, stały korespondent „Kuriera Poznańskiego”, w tej właśnie gazecie publikował liczne artykuły, felietony i recenzje związane z Bydgoszczą. W szerokim kręgu jego zainteresowań mieściły się tematy związane z kulturą, teatrem, literaturą, architekturą, zabytkami i historią, a także problematyka społeczna, o czym świadczą chociażby wybrane teksty²²⁶. Jako mieszkaniec Bydgoszczy Turwid nie poprzestawał na wątkach bydgoskich, twórcę inspirował zarówno region, m.in. rodzinna Września, pobliski Toruń, a także szczególnie bliskie jemu miasta – Kraków i Poznań oraz zagraniczne centra sztuki, do których wyjeżdżał, jak Paryż²²⁷. Wydaje się, że Turwid w swojej bogatej publicystyce kwestie sztuk plastycznych traktował niemal równorzędnie z wymienionymi dziedzinami. Ze swobodą i znawstwem pisał zarówno o twórczości wybranych artystów, jak i oglądanych ekspozycjach. Talent młodego bydgoskiego rzeźbiarza – Teodora Gajewskiego, dostrzegany przez krytyków wystaw środowiskowych, Turwid promował dalej, publikując reportaż z pracowni teatralnej, miejsca pracy Gajewskiego, na łamach „Kuriera Poznańskiego”²²⁸. Przykładem recenzji aktualnej wystawy w bydgoskim Muzeum Miejskim stanowi tekst poświęcony malarstwu Kazimierza Sichulskiego, zatytułowany *Kolorowi goście Pomorza*²²⁹. Właściwą prezentację poprzedziły istotne uwagi o kulturotwórczej roli bydgoskiego muzeum, organizującego wystawy współczesnej sztuki polskiej. Jak zauważył Turwid tego typu pokazy są eksponowane tylko w kilku

największych polskich ośrodkach, a bardzo rzadko w mniejszych, jak Katowice, Lublin i Toruń. W tym kontekście pozytywnie wypadło bydgoskie muzeum, podtrzymujące „kontakt z aktualnym życiem współczesnej plastyki polskiej”. Do cyklu takich wystaw (grup artystycznych i indywidualności) zaliczył pokaz obrazów Sichulskiego. Zdaniem Turwida wystawa została zorganizowana wzorcowo, dzięki trafnemu wyborowi kilkudziesięciu obrazów, odzwierciedlających twórczość malarza, obejmując obrazy sztalugowe, kartony witrażowe, projekty na gobeliny, rysunki, groteski i karykatury. Wymieniając zalety malarstwa Sichulskiego wyróżnił temperament malarski, łatwość malowania, wycucie koloru, nie pomijając jednak niedociągnięć, do których zaliczył pewną powierzchowność i nonszalancję, podsumowując: „Malarstwo szczere, bezpośrednie, świeże i wciąż młode, tyle w nim pogody, słońca, barw i Polski”²³⁰.

Recenzenckim dwugłosem w postaci obszernych recenzji pióra Kuminka i Turwida odbiła się muzealna *Zbiorowa wystawa obrazów Bronisława Bartla* (1932), stanowiąca ważne wydarzenie artystyczne, dotyczyła bowiem malarza związanego w latach dwudziestych z lokalnym środowiskiem artystycznym. Wartość recenzji Kuminka podnosi zapis wywiadu przeprowadzonego z artystą, rozpoczętego wspomnieniami z lat spędzonych w Bydgoszczy²³¹. W samej ocenie formalnej autor powoływał się na nieokreślonego krytyka poznańskiego dostrzegającego w malarstwie Bartla nawiązania do impresjonizmu, formizmu, kubizmu, konstruktywizmu i ekspresjonizmu. Kuminek wyraził też swoją opinię, uważając, że dojrzałością artystyczną wyróżniały się portrety powstałe w ostatnich latach. Walory poszukującej i eksperymentującej sztuki Bartla przedstawił Turwid, stwierdzając, że koncepcję artystyczną twórcy najpełniej odzwierciedla obraz *Sen Wojtka*, znajdujący się w zbiorach bydgoskiego muzeum²³².

Od połowy lat trzydziestych skromne katalogi wystaw coraz częściej wzbogacane były tekstem wprowadzenia. Najczęściej autorami byli znani z prasy recenzenci – Turwid i Kuminek, sporadycznie piszący pochodzili z innych ośrodków. Pomędzy duetem krytyków – Turwidem i Kuminkiem dostrzegalna jest zasada pewnej współpracy, kiedy jeden z nich był autorem wprowadzenia w katalogu wystawy, a drugi autorem tekstów towarzyszących wystawie. Tak było w przypadku ekspozycji *Żołnierz w sztuce. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy* (1934). Turwid wprowadzeniu do katalogu nadał formę zwięzłego eseju poświęconego zagadnieniu tematu w sztuce, skupiając się na nurcie polskiego malarstwa batalistycznego. Obszerny tekst o wystawie, pióra Kuminka, miał charakter informacyjny poświęcony koncepcji i organizacji ekspozycji, obejmował także relację z wernisażu²³³.

Wystawa *Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”*. Wystawa sztuki religijnej (1934), sprowadzona do bydgoskiego Muzeum dzięki inicjatywie Turwida z poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, znalazła odbicie w recenzji Kuminka²³⁴. Przygotowując widzów do odbioru prezentowanych dzieł krytyk, powołując się na opinie księdza profesora Szczęsnego Dettloffa, przedstawił różnice między „sztuką kościelną” a „sztuką religijną”²³⁵. Wśród wystawiających artystów Kuminek wyróżnił dwie grupy twórców – artystów mniej rewolucyjnych w odniesieniu do formy, ale oddających nastrojów oraz twórców młodszych „wykazujących dużo zapału i rzetelnego wysiłku, [którzy] dają ciekawe próby formalne, ale w temacie i kompozycji nie wychodzą poza szablony i reprezentują raczej zimne obrazy rodzajowe na tematy religijne”²³⁶.

Prezentacja dorobku artystycznego twórców wielkopolskich w Muzeum Miejskim – *Wystawa Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”* (1936) została zorganizowana z inicjatywy Turwida, członka i przedstawiciela „Plastyki” w Bydgoszczy. Turwid był także autorem wstępu w katalogu wystawy, w którym przedstawił syntezę dziesięcioletniej działalności Grupy, uważając ją za wielkopolską reprezentację artystyczną, zaznaczył jednak, że jest zbyt wcześnie, aby oceniać dokonania w odniesieniu do założeń programowych²³⁷. W tekście informacyjnym o wystawie Kuminek nadmienił, że pokaz obrazuje różnorodne tendencje współczesnej plastyki wielkopolskiej, które znalazły odbicie w pracach kilkunastu artystów²³⁸.

Echem w bydgoskiej krytyce odbiła się wystawa Leona Wyczółkowskiego w Muzeum Miejskim (1934). Turwid był autorem wstępu do katalogu oraz reportażu z dworku artysty w Gościeradzu²³⁹. Reportaż, w którym Turwid cytuje także fragmenty rozmowy z Wyczółkowskim, jest poetyckim esejem odzwierciedlającym fascynację piszącego twórczością mistrza. Wystawie towarzyszyło kilka tekstów Kuminka, m.in. recenzja *Co Wyczółkowski daje sztuce polskiej*, w której słowa: „Dzisiaj już można powiedzieć, że w Bydgoszczy wyrabia się kult dla Wyczółkowskiego”, z perspektywy jednoznacznie wskazują na twórcę tego kultu w międzywojennej publicystyce bydgoskiej, autora licznych tekstów, w których powracał do postaci wybitnego malarza i grafika²⁴⁰. W recenzji uwypuklił najistotniejsze walory sztuki Wyczółkowskiego, m.in. powstałe na Pomorzu mistrzowskie studia lasów i drzew, w których zawarł „maksimum poetyckiego czaru i nastroju”. Kuminek był przygotowany do odbioru i charakterystyki dzieł Wyczółkowskiego, opierając się i cytując opinie Mieczysława Tretera i Eligiusza Niewiadomskiego.

W krąg bydgoskiej krytyki należy włączyć Witolda Bełzę²⁴¹, bibliotekarza, literata i publicystę, autora tekstów do katalogów muzealnych wystaw. Wprowadzenie jego autorstwa towarzyszyło wystawie popularnego malarza – portrecisty Józefa Kidonia (1935)²⁴². W interesującym eseju autor rozważał zagadnienia istotne dla sztuki portretowej – portret jako studium psychologiczne i kwestia podobieństwa do modelu. W portretach Kidonia odnajduje te wartości, podkreślając rolę oczu – „zwierciadła duszy”, ust i rąk. Wydaje się, że Bełza, podobnie jak współcześni odbiorcy, oczarowany malarskimi wizerunkami pięknych kobiet Kidonia, nie potrafił ich jednak właściwie ocenić. Krytyk nie przeprowadził głębszych analiz, a tekst pozbawiony odniesień do wartości malarskich, zawężony został do podkreślenia zalet rysunkowych, walorów kształtowania formy i światłocienia, zaakcentowania „lekkości pędzla” oraz wskazaniu wpływów portretu angielskiego²⁴³.

W latach trzydziestych, podobnie jak w minionej dekadzie, swój udział w krytyce artystycznej mieli plastycy, autorzy recenzji. Jerzy Rupniewski opublikował recenzję z bydgoskiej *Wystawy obrazów Warszawskiego Stowarzyszenia Artystów Malarzy Pro Arte* (1931), przybliżając twórczość wystawiających malarzy²⁴⁴. Feliks Krassowski, który już wcześniej na łamach prasy omówił ekspozycję środowiskową, ponownie dał się poznać jako krytyk, prezentując wystawę Bolesława Lewańskiego (1933)²⁴⁵. Marian Faczyński podkreślił wagę ekspozycję Cechu Rzeźbiarzy, interesująco przedstawiając pokaz prac mistrzowskich w salach domu Izby Rzemieślniczej (1936)²⁴⁶.

Zygmunt Malewski, tak często wypowiadający się w poprzedniej dekadzie na tematy sztuki na łamach prasy, od 1933 roku częściej publikował w „Przeglądzie Bydgoskim”²⁴⁷. Interesującym przykładem recenzji wystawy w formie monograficznego eseju jest tekst Malewskiego, zatytułowany *Bolesław Lewański. Malarz rzeczywistości i baśni*, związany z ekspozycją dzieł malarza w Muzeum Miejskim (1933)²⁴⁸. Większa niż w pismach codziennych objętość materiału pozwoliła Malewskiemu na rozwinięcie przed czytelnikiem wizji intrygującego tajemniczością człowieka i artysty. Umożliwiła także przybliżenie jego twórczości w poetyckich opisach, tym cenniejszych, że większość obrazów nie jest obecnie znana. Ciesząca się dużym zainteresowaniem wystawa Lewańskiego, przyciągnęła uwagę B. Szyszki, autora ciekawej interpretacji, skupiającego się na ikonograficznej wymowie jednego dzieła, zatytułowanego *Nowe Latko*²⁴⁹.

W drugiej połowie lat trzydziestych grono bydgoskich recenzentów powiększył Józef Kołodziejczyk²⁵⁰, młody redaktor „Dziennika Bydgoskiego”, który napisał recenzję wystawy Aleksandra Laszenki (1937). Jedynym mankamentem wystawy jest – zdaniem

piszącego – „brak przestrzeni i perspektywy w rozmieszczeniu dzieł” na tak bogaty dorobek artystyczny²⁵¹. Realistyczny sposób odtwarzania rzeczywistości – jak sądził autor – nie ma nic wspólnego z fotografią, a prace odzwierciedlają „nieuchwytny duch Wschodu z jego pięknem i tragizmem, z jego odrębnością i tajemniczością”²⁵². Kołodziejczyk docenił indywidualność i śmiałość rozwiązań malarskich, barwę, światło i dynamikę. W niektórych opiniach odwołał się cytatem do wstępu katalogu Mieczysława Skrudlika, historyka i krytyka sztuki.

W krytyce artystycznej związanej ze sztuką międzywojennej Bydgoszczy zaistnieli także recenzenci reprezentujący inne ośrodki, najczęściej autorzy wstępów do katalogów wystaw. Katalog ze spisem obiektów oraz ilustracjami dzieł, towarzyszący wystawie *Jerzy Rupniewski* (1935), wzbogaciło wprowadzenie znanego warszawskiego krytyka literackiego i artystycznego – dr. Witolda Bunikiewicza²⁵³. Recenzent trafnie określił specyfikę malarstwa „barda” pomorskiej ziemi, oddając autorskie założenia sztuki Rupniewskiego, mającej docierać do jak najszerszego grona odbiorców: „Wychowanek szkoły Stanisława Lentza rozumie, iż nie trzeba idealizować piękna, że prawda jest pięknem i, malując prawdę, tworzy się dzieło sztuki”²⁵⁴.

Autorem kilku artykułów i recenzji był dr Edward Łepkowski²⁵⁵, historyk sztuki, dyrektor bydgoskiego Muzeum Miejskiego w 1938 roku. W artykule *Leon Wyczółkowski. Malarz słońca i przestrzeni* przedstawił artystyczną biografię twórcy, którego znał osobiście, określając tematykę jego dzieł i prezentując dar dla muzeum, postulując natychmiastowe udostępnienie kolekcji dla zwiedzających²⁵⁶. Katalog ze wstępem Łepkowskiego towarzyszył wystawie *Kazimierza Sichulskiego* (1938)²⁵⁷. Interesującym rozwinięciem tematu była relacja Łepkowskiego – autora wystawy z wizyty w krakowskiej pracowni artysty, podczas której wybierał obrazy na ekspozycję. Przedstawił w niej dorobek malarza – ucznia Wyspiańskiego i Wyczółkowskiego w zakresie malarstwa historycznego, motywów huculskich, autora portretów i karykatur oraz witraży, stwierdzając: „Jest modernistą z cechami impresjonisty – malarzem nowoczesnym z dawnymi tradycjami”²⁵⁸.

Różnorodność prezentowanych w Bydgoszczy wystaw oraz różnorodność eksponowanych dzieł polskich twórców, reprezentujących wielość kierunków i tendencji stylistycznych, znalazła odzwierciedlenie w krytyce artystycznej. Tworząca się w bydgoskim środowisku od podstaw krytyka przechodziła podobne etapy jak kształtujące się życie artystyczne. Grono krytyków było nieliczne i silnie zróżnicowane, a obok profesjonalistów pojawiali się także przypadkowi recenzenci. Do najważniejszych

przedstawiciele bydgoskiej krytyki artystycznej zaliczyć należy Kazimierza Ulatowskiego, Konrada Fiedlera, Zygmunta Malewskiego, Tadeusza Dobrowolskiego, Włodzimierza Kozłowskiego, Teodora Brandowskiego, Mariana Turwida i Henryka Kuminka oraz niezidentyfikowanego recenzenta, posługującego się monogramem „X”. Grono to uzupełniają wybitni bydgoscycy literaci – Adam Grzymała-Siedlecki i Witold Bełza oraz historyk sztuki Edward Łepkowski, jednak niewielka ilość recenzji i tekstów ich autorstwa nie wpłynęła na całokształt oblicza bydgoskiej krytyki artystycznej. Wymienieni krytycy dzięki fachowemu wykształceniu i doświadczeniu najpełniej, chociaż nie zawsze obiektywnie, analizowali i oceniali wystawy, prezentowane dzieła sztuki lub w szerszym kontekście – istotne wydarzenia wpisujące się w krąg sztuk plastycznych międzywojennej Bydgoszczy.

¹ „Przegląd Bydgoski. Czasopismo regionalne naukowo-literackie”, R. I, 1933, z. 1, s. 4.

² W zapisach bibliograficznych zachowano oryginalną formę podpisu autora, tj. pełne imię i nazwisko, inicjał imienia i nazwisko, skróty imienia i nazwiska, inicjały i pseudonimy, rozwinięcie zostało zamieszczone w nawiasie kwadratowym.

³ Sylwetkę Ulatowskiego przedstawiono w części I., rozdziale I. *Szkolnictwo artystyczne*. Wyrazem zainteresowania Ulatowskiego aktualnym życiem artystycznym w Poznaniu był artykuł *O potrzebie Salonu Sztuki w Poznaniu*, w którym postulował utworzenie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

⁴ Przykładem tych działań są m.in. wykłady z historii sztuki, np. *Sztuka stanisławska*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 271 (25 XI), s. 3 oraz Kazimierz Ulatowski, *Obraz św. Trzech Króli i polichromja u Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1925 nr 4 (6 I), s. 6.

⁵ K. Ulatowski, *Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 48 (1 III), „Bydgoszcz”. *Jednodniówka, materiały zebrane przez radcę Łukowskiego dla uczestników wycieczki dziennikarzy polskich bawiących w Bydgoszczy w dn. 28 II i 1 III 1921 r.*

⁶ Ibidem.

⁷ K. Ulatowski, *List do redakcji*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 161 (17 VII), s. 5.

⁸ Idem, *Stala wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. I, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 224 (30 IX), s. 2.

⁹ Idem, *Stala wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. III, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 226 (2 X), s. 3.

¹⁰ Idem, *Stala wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. II, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 225 (1 X), s. 3.

¹¹ Ibidem.

¹² K. Ulatowski, *Stala wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. III, op. cit.

¹³ Marian Sydow (1890-1948), studiował bibliotekarstwo w Lipsku, a następnie język i literaturę hiszpańską na Universidad de Chile w Santiago. W „Słowie Pomorskim” zamieścił ponad 100 artykułów o tematyce pomorskiej, a zwłaszcza toruńskiej. Pisał także do innych pism pomorskich, regionalnych pism poznańskich i ogólnopolskich („Ilustracja Polska”, „Ziemia”, „Silva Rerum”). Sydow był założycielem i działaczem oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego w Toruniu, autorem przewodnika *Toruń, jego dzieje i zabytki* (1929). Artykuły sygnował: (M. S.) lub pseudonimem Civis Thorunensis.

¹⁴ M. Sydow, *Z wystawy urządzanej przez Towarzystwo Sztuk Pięknych w Bydgoszczy*, „Słowo Pomorskie” 1921, nr 215 (21 IX), s. 2.

¹⁵ Konrad Fiedler (1886-1939), studiował na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego. Często posługiwał się pseudonimem „Oset” lub Oset.

¹⁶ Przykładami recenzji teatralnych są m.in.: Oset [Konrad Fiedler], „Dziady” A. Mickiewicza w inscenizacji S. Wyspiańskiego, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 252 (3 XI), s. 2; Oset [Konrad Fiedler], „Król Dawid” (dramat w 5 aktach G. T. Hennera), „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 63 (25 III), s. 4.

¹⁷ Fiedler był zamiłowanym turystą, działającym w organizacjach krajoznawczych, m.in. był członkiem zarządu Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, w którym pełnił funkcję prezesa, następnie wiceprezesa. Przygotował szereg publikacji krajoznawczych, publikowanych w czasopiśmie, gazetach codziennych i opracowaniach zbiorowych, wygłaszał odczyty na tematy krajoznawcze. Był współautorem wydawnictwa *Polska Bydgoszcz 1920-1930. Dziesięć lat pracy twórczej* (1930). We wrześniu 1939 r. współorganizował Straż Obywatelską w Bydgoszczy. Aresztowany przez Niemców został zamordowany prawdopodobnie we wrześniu 1939 r. w nieznanym miejscu.

¹⁸ „Oset” [Konrad Fiedler], *Stała wystawa sztuk pięknych. Druga zmiana*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 276 (1 XII), s. 4-5.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Jan Mirwiński (?-?), nauczyciel języka łacińskiego i greckiego, pedagog, m.in. w Wyższym i Realnym Gimnazjum im. Adama Mickiewicza we Lwowie (1917-1918), a następnie w Warszawie, zob. *Ósme sprawozdanie Dyrekcji Wyższego Realnego Gimnazjum im. Adama Mickiewicza we Lwowie za rok szkolny 1917/18*, Lwów 1918, s. 4.

²¹ Dr J. Mirwiński *Z wystawy dzieł sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 8 (11 I), s. 3.

²² „Oset” [Konrad Fiedler], *Sztuka krakowska w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 34 (11 II), s. 2.

²³ Ibidem.

²⁴ „Oset” [Konrad Fiedler], *Z wystawy „Sztuki” krakowskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 39 (17 II), s. 2-3.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Oset. [Konrad Fiedler], *Z wystawy obrazów* [Stanisław Przesłański], „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 64 (19 III), s. 6.

²⁷ Były to wystawy: V Wystawa TZSP – *Wystawa artystów bydgoskich: Karola Mondrala, Antoniego S. Procajłowicza, Jerzego Rupniewskiego i Mariana Puffkego* (1922); VI Wystawa TZSP – *Wystawa obrazów Włodzimierza Nałęcza* (1922); VII Wystawa TZSP – *Wystawa dzieł sztuki polskiej Polskiego Instytutu Narodowego w Wąbrzeźnie* (1922).

²⁸ Zygmunt Malewski (1873-1937), studiował prawo na Uniwersytecie Lwowskim, a następnie podjął studia na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Teksty w prasie podpisywał pełnym nazwiskiem lub monogramem: Z. M., posługiwał się także pseudonimami: Boguła z Bydgoszczy, Malczart.

²⁹ Malewski jest autorem artykułów, m.in.: *Proces o zabójstwo przeciw mincerzom bydgoskim i rany Filipa malarza, Nieznany zabytek sztuki złotniczej, Muza pograniczna i jej czciciele w XVII w. w Bydgoszczy, Procesy o czarnoksiężstwo i zabobony w Bydgoszczy, Topografia dawnej Bydgoszczy, Prolegomena do monografii M. A. Piotrowskiego, Księga testamentów obywateli bydgoskich, Strychowy okres w historiografii bydgoskiej, Kronika lekarzy bydgoskich od pocz. XVI w. do r. 1800, Bractwo Matki Boskiej Szkaplerznej w Bydgoszczy i Śladami życia artystycznego w Bydgoszczy*. Malewski otrzymał nagrodę literacką za pracę o znaczeniu morza dla Bydgoszczy. Jest autorem cennych artykułów, np. *Bractwo flisaków pod wezwaniem św. Barbary, Dzieje kościołów bydgoskich, zadumana świątynia, O smutku czasów minionych, Dzieje archiwum miejskiego*.

³⁰ Z. Malewski, *Wystawa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 132 (21 VI), s. 2.

³¹ Ibidem.

³² Z. Malewski, *Wystawa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 133 (22 VI), s. 2; Idem, *Wystawa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 134 (23 VI), s. 3.

³³ Z. Malewski, *Wystawa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 133 (22 VI), s. 2.

³⁴ Były to ekspozycje: IX Wystawa TZSP – *Wystawa dawnych religijnych drzeworytów ludowych; Wystawa obrazów Władysława Roguskiego i obrazów Bronisława Bartla* (1922); X Wystawa TZSP – *Wystawa grafików polskich* (1922); XI Wystawa TZSP – *Wystawa Sztuka dziecka* (1922).

³⁵ Z. Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Wystawa gwiazdkowa, wystawa obrazów Pruszkowskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 292 (31 XII), s. 4-5.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Z. Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawa obrazów Tadeusza Pruszkowskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 3 (5 I), s. 2.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Dwie ostatnie wystawy bydgoskiej Zachęty nie znalazły odbicia w recenzjach, były to ekspozycje: XIV Wystawa TZSP – *Wystawa dzieł Jana Mrozińskiego, Jerzego Rupniewskiego, Aleksandra Modlibowskiego, Stefana Pieniązka i innych artystów* (1923) i XV Wystawa TZSP – *Wystawa obrazów Mariana Puffkego, Opolskiego i Kujawskiego* (1923); Z. M. [Zygmunt Malewski], *Szychy polskie w księgarni Postusznego*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 55 (16 III), s. 2.

⁴¹ Władysław Kozicki (1879-1936), studiował prawo i filozofię na Uniwersytecie Lwowskim, był historykiem sztuki, poetą, dramaturgiem, publicystą i recenzentem, profesorem Uniwersytetu Jana

Kazimierza we Lwowie. W kręgu jego zainteresowań mieściła się przede wszystkim sztuka włoskiego renesansu oraz sztuka polska XIX i XX w. Był krytykiem i recenzentem wystaw współczesnego malarstwa i rzeźby oraz recenzentem teatralnym „Słowa Polskiego”.

⁴² Dr Władysław Kozicki, *Fryderyk Pautsch (Z okazji wystawy obrazów jego w Bydgoszczy)*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 82 (11 IV), s. 3.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Zygmunt Malewski, *Pautsch i Jarocki (Dwie sylwetki malarskie)*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 99 (1 V), s. 3; Idem, *Pautsch i Jarocki (Dwie sylwetki malarskie)*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 100 (2 V), s. 3.

⁴⁵ Idem, *Pautsch i Jarocki (Dwie sylwetki malarskie)*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 99 (1 V), s. 3.

⁴⁶ *Wystawa obrazów*, „Dziennik Bydgoski” 1923 nr 114 (20 V), s. 6.

⁴⁷ K. Ul. [Kazimierz Ulatowski], *Wielkopolski Salon Sztuki w Bydgoszczy*, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 119 (27 V), s. 9.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ksawery Przyjemski, *List do redakcji. Wyjaśnienie*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 121 (30 V), s. 8.

⁵⁰ P. Ksawewremu Przyjemskiemu, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 122 (31 V), s. 4.

⁵¹ Zygmunt Malewski (?), *Sztuka w Bydgoszczy I*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 123 (2 VI), s. 3.

⁵² Ibidem.

⁵³ Zygmunt Malewski (?), *Sztuka w Bydgoszczy II*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 133 (14 VI), s. 4.

⁵⁴ Ks. J. Klein, *Muzeum bydgoskie*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 118 (2 VI), s. 3.

⁵⁵ Z. Malewski, *W sprawie muzeum*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 92 (22 IV), s. 3; 1923, nr 94 (25 IV), s. 3.

⁵⁶ M. Win. [Winiarski], *Dyalogi dnia. Przechadzka po Muzeum Miejskim i rozmowa przytem z kustoszem jego ks. Kleinem*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 215 (20 IX). Winiarski kilkakrotnie publikował artykuły na łamach „Dziennika Bydgoskiego”, np. Dr M. Winiarski, *Nieustający pokaz wzorów przemysłu w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 34 (10 II), s. 5.

⁵⁷ K. Ulatowski, *Wystawa Sztuki w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 268 (22 XI), s. 4.

⁵⁸ Z. M. [Zygmunt Malewski], *Wystawa obrazów p. Śliwińskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 16 (19 I), s. 3.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Sylwetka ks. Jana Kleina została przedstawiona w części I., rozdziale III. *Muzeum Miejskie a środowisko artystyczne (1923-1929)*.

⁶¹ ks. J. Klein, *Wystawa prac prof. Mondrala w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 65 (18 III), s. 6. W 1924 r. Klein w dziale „Kronika” na łamach „Dziennika Bydgoskiego” publikował krótkie teksty zapowiadające wystawy oraz informujące o muzealnych nabytkach, np. Ks. Jan Klein, *Nowa wystawa w Muzeum Miejskim. Grupa 12*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 26 (31 I), s. 6. Na łamach „Dziennika” publikował także artykuły, np. Ks. J. Klein, *Zabytki historyczne Bydgoszczy z czasów przedrozbiorowych*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 63 (18 III), s. 7.

⁶² Z. M. [Zygmunt Malewski], *Grafika profesora Mondrala*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 78 (2 IV), s. 4.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Kazimierz Ulatowski, *Z powodu wystawy graficznej Karola Mondrala*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 70 (23 III), s. 9.

⁶⁵ Kazimierz Ulatowski, *Wystawa w Muzeum*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 185 (10 VIII), s. 4.

⁶⁶ K. Ulatowski, *Z wystawy obrazów w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1924 (30 X) (wycinek prasowy).

⁶⁷ Kazimierz Ulatowski, *W Muzeum Miejskim. Zbiorowa wystawa obrazów Wojciecha Podlaszewskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 12, 16 I, s. 5.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Dochód z odczytu o malarstwie polskim przeznaczony był na komitet pozyskujący fundusze na ołtarz pw. św. Stanisława Kostki w Klaryskach (V 1924).

⁷⁰ *Wystawa prof. Wyczółkowskiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 263 (12 XI), s. 5. Wystawa nosiła tytuł: *Grafiki i akwarele Leona Wyczółkowskiego*.

⁷¹ Zygmunt Malewski, *Ze świata sztuki (Wystawa prof. Taljańskiego – Rembowski i jego album)*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 124 (30 V), s. 4; Idem, *Ze świata sztuki*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 125 (31 V), s. 5.

⁷² Z. M. [Zygmunt Malewski], *Brandt w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 92 (22 IV), s. 6.

⁷³ Tadeusz Dobrowolski, *Dwa późnogotyckie zabytki bydgoskie (Przyczynek do dziejów polskiej rzeźby i malarstwa)*, „Rzeczy Piękne” 1927, R. VI, nr 6, s. 89-94, nr 7-8, s. 125-128.

⁷⁴ Dr. Tadeusz Dobrowolski, *Polichromja Fary Bydgoskiej*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 276 (28 XI), s. 4; T. D. [Tadeusz Dobrowolski], *Polichromia kaplicy przy kościele farnym w Bydgoszczy. Dzieło artysty malarza Henryka Jackowskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 63 (18 III), s. 4.

- ⁷⁵ Dr Tadeusz Dobrowolski, *Muzeum Miejskie w Bydgoszczy I – IV*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 227 (2 X), s. 5; nr 228 (3 X), s. 5; nr 230 (6 X), s. 7; nr 231 (7 X), s. 7; *Otwarcie wystawy „Świtu*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 262 (12 XI), s. 3-4 (cytaty z przemówienia Dobrowolskiego).
- ⁷⁶ *Z Muzeum Miejskiego. Otwarcie wystawy artystów-malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 236 (13 X), s. 4.
- ⁷⁷ Dr. Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.
- ⁷⁸ D. [Tadeusz Dobrowolski?], *Wystawa krakowskich artystów-malarzy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 31 (9 II), s. 8; W. D. [Tadeusz Dobrowolski?], *Wystawa artystów wielkopolskich „Plastyka” w muzeum miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 89 (18 IV), s. 10. Monogram W. D. mógł nawiązywać do drugiego imienia Dobrowolskiego: Wincenty.
- ⁷⁹ Jerzy Zach., *Bydgoscy Apellesi*, „Głos Pomorski” 1926, nr 243 (21 X), s. 4.
- ⁸⁰ Włodzimierz Kozłowski (?-?) w 1924 r. był redaktorem i wydawcą dwutygodnika „Nowości ze Świata”, następnie redaktorem odpowiedzialnym w „Gazecie Bydgoskiej”. Kolejne recenzje autor podpisywał imieniem i nazwiskiem: Włodzimierz Kozłowski, Wł. Kozłowski oraz (W. K-i), K-ski.
- ⁸¹ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.
- ⁸² Wł. Kozłowski, zob. *Wystawa grupy „Plastyka” w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 92 (22 IV), s. 5 oraz Włodzimierz Kozłowski, „Plastyka”. *II Wystawa grupy artystów wielkopolskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 257 (9 XI), s. 8.
- ⁸³ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Okrężna Wystawa Związku Malarzy Wielkopolskich*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 38 (17 II), s. 9.
- ⁸⁴ Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa Marcina Samlickiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 117 (23 V), s. 10.
- ⁸⁵ Oset. [Konrad Fiedler], *Wystawa „Plastyki” w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 261 (13 XI), s. 2-3.
- ⁸⁶ *Ibidem*, s. 2.
- ⁸⁷ *Ibidem*.
- ⁸⁸ „Przechodzień”, [Wystawa prac Bolesława Lewańskiego], „Głos Pomorski” 1926, nr 266 (18 XI).
- ⁸⁹ „Oset” [Konrad Fiedler], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa obrazów artysty-malarza B. Lewańskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 269 (21 XI), s. 5.
- ⁹⁰ (W. K-i) [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów J. Rupniewskiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 82 (9 IV), s. 8.
- ⁹¹ Dr. T. D. [Tadeusz Dobrowolski], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa prac Jerzego Rupniewskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 83 (10 IV), s. 5.
- ⁹² *Ibidem*.
- ⁹³ Zygmunt Malewski, *Dwie Wenecje na wystawie obrazów J. Rupniewskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 100 (1 V), s. 6-7.
- ⁹⁴ Dr Tadeusz Dorowolski, *Wystawa prac ś.p. Władysława Ślewińskiego, W. Kossaka, Leona Szpądrońskiego, Augustynowicza i innych*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 12 (16 I), s. 5.
- ⁹⁵ K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Przechadzka po Muzeum Miejskim (Z okazji otwarcia wystawy)*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 20 (26 I), s. 5.
- ⁹⁶ Zygmunt Malewski, *Wystawa obrazów Józefa Męciny Krzesza*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 244 (21 X), s. 6.
- ⁹⁷ Idem, *Po wystawie J. Męciny-Krzesza i Fidanza*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 278 (1 XII), s. 7.
- ⁹⁸ Idem, *Pod sztandarami św. Łukasza. Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 81 (7 IV), s. 10.
- ⁹⁹ Z. M. [Zygmunt Malewski], *O walących się domach i śpiącym wojsku Tatr, czyli O wystawie w Muzeum Miejskim dialog*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 126 (4 VI), s. 7.
- ¹⁰⁰ Zygmunt Malewski, *Od Piotrowskiego do Leistikowa. W związku z regionalną kulturą naszego miasta*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 11 (13 I), s. 9.
- ¹⁰¹ Idem, *Dzieje zbiorów muzealnych w Bydgoszczy przed dziesięciu laty*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 15 (19 I), s. 12.
- ¹⁰² X., *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 66 (21 III), s. 5. W artykule zamieszczone zostały fragmenty rozmowy z T. Dobrowolskim związane z pozyskiwaniem zbiorów.
- ¹⁰³ X., *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa obrazów profesora Kazimierza Stabrowskiego i Wandy Gentil Tippenhauer*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 299 (30 XII), s. 11.
- ¹⁰⁴ *Ibidem*.
- ¹⁰⁵ (s), *Muzeum Miejskie. Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 113 (16 V), s. 6.

¹⁰⁶ X., *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa prac artystów Nadnotecia i Pomorza*, „Gazeta Bydgoska” 1928, (3 VI) (wycinek prasowy).

¹⁰⁷ Karol Niedźwiedzi, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.

¹⁰⁸ Eugeniusz Przybył (1884-1965), malarz, pedagog, bibliofil. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1905-1913), pod kierunkiem Wojciecha Weissa. Wykształcenie artystyczne uzupełniał we florenckiej ASP, a następnie w paryskiej Académie Julian (1913-1914). Od 1920 r. mieszkał w Toruniu, pracując jako nauczyciel rysunków i prac ręcznych w Seminarium Nauczycielskim Męskim. Aktywnie uczestniczył w życiu toruńskiego środowiska artystycznego, m.in. był współzałożycielem Konfraterni Artystów (1920), Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (1921) i Towarzystwa Bibliofilów im. Joachima Lelewela (1926).

¹⁰⁹ Eugeniusz Przybył, *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Słowo Pomorskie” 1929, nr 290 (15 XII), s. 6.

¹¹⁰ Feliks Lubierzyński (Feliks Jordan-Lubierzyński, 1883-1965), studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, m.in. filozofię, estetykę i historię sztuki. W Poznaniu pracował jako dziennikarz, następnie przeniósł się do Warszawy, gdzie zamierzał skupić się na dramaturgii. Po rewolucji spędzonej w Rosji, w 1924 r. powrócił do Polski i zamieszkał w Wilnie. Związany z wileńskim środowiskiem artystycznym wydawał i redagował czasopismo „Przegląd artystyczny”, poświęcone kwestiom teatru, muzyki, kinematografii, sztuk plastycznych, literatury i życia społecznego. W piśmie zamieszczano recenzje z wystaw, przedstawień teatralnych, przedstawiano sylwetki artystów oraz wydarzenia z życia kulturalno-artystycznego Wilna i innych polskich ośrodków. Swoje utwory publikował także w „Kurierze Wileńskim” i miesięczniku „Południe”, dedykowanym sztuce i krytyce artystycznej. W 1945 r., po repatriacji z Wilna, osiadł w Olecku, gdzie przez wiele lat pełnił funkcję burmistrza. Zob. *Feliks Jordan-Lubierzyński*, „Tygodnik Olecki” 2015, nr 42 (21 X), s.12.

¹¹¹ Jerzy Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów „Bunt” 1917-1922*, Wrocław 1991, s. 17.

¹¹² Feliks Lubierzyński, *Ruch artystyczny na Pomorzu (od własnego korespondenta). Wystawa plastyków pomorskich. Konfraternia artystów. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Pomorskie Towarzystwo Muzyczne. Konserwatorium. Teatr Pomorski w Toruniu*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 294 (20 XII), s. 6.

¹¹³ *Katalog wystawy obrazów Stanisława Fidanzy*, listopad – grudzień 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy. Wacław Husarski (1883-1951), krytyk artystyczny, historyk sztuki, malarz i konserwator. Studiował z przerwami m.in. w paryskich Académie Julian, Colarossi i na Sorbonie (1902-1906). Początkowo zajmował się malarstwem i konserwatorstwem, a od 1913 r. krytyką artystyczną, debiutując w miesięczniku „Sztuka”. Prowadził dział krytyki literackiej w warszawskich pismach – dzienniku „Głos Stolicy” i miesięczniku „Sfinks”. Był członkiem Stowarzyszenia Artystów „Rytm”, uczestnicząc w wystawach. Od połowy lat 20. XX w. zajął się wyłącznie krytyką literacką i historią sztuki. Artykuły i recenzje publikował w „Tygodniku Ilustrowanym” i licznych czasopismach, np. w „Wiadomościach Literackich”, „Czasie”, „Sztukach Pięknych” i „Przeglądzie Współczesnym”. Władysław Wankie (1860-1925), malarz i krytyk artystyczny. Studiował malarstwo w warszawskiej Klasie Rysunkowej i w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, następnie przebywając w Monachium, gdzie prawdopodobnie kontynuował kształcenie w zakresie malarstwa. Od 1903 r. związany był z Warszawą, zajmując się twórczością malarską i krytyką artystyczną, m.in. współpracując z czasopismem „Świat”, „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Kurierem Warszawskim”.

¹¹⁴ Z. Malewski, *Wystawa artystek polskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 28 (4 II), s. 5; Idem, *Rzeźby Olgi Niewskiej w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 33 (9 II), s. 12; Z. M. [Zygmunt Malewski], *Wystawa obrazów ze zbiorów prywatnych*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 87 (13 IV), s. 6.

¹¹⁵ [Z. Malewski], *Wystawa obrazów i grafiki prof. Mondrala*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 109 (11 V), s. 15.

¹¹⁶ Z. M. [Zygmunt Malewski], *Świat malarski i biało-czarny na wystawie prof. Mondrala czyli duet palety i rylca*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 115 (18 V), s. 16.

¹¹⁷ Z. M. [Zygmunt Malewski], *Wizyta w pracowni rzeźbiarskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 79 (4 IV), s. 5; Idem, *Pracownia malarska Rupniewskiego w Klubie Polskim*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 138 (17 VI), s. 9.

¹¹⁸ Jan Malinowski, *Mariana Turwida twórczość i działalność. Refleksje z kręgu kultury wielkopolsko-pomorskiej*, Bydgoszcz 1987. Turwid podpisywał teksty pełnym nazwiskiem lub inicjałami w różnych konfiguracjach: M. T., (M. T.), T., (mt), (m.t.), Mat., MAT., (mat).

¹¹⁹ Henryk Kuminek (1911-1940), rodzina Kuminków w 1920 r. osiedliła się w Bydgoszczy. Był absolwentem Gimnazjum Humanistycznego w Bydgoszczy (1828) i prawa na Uniwersytecie Poznańskim. Przydzielony do 61 Pułku Piechoty uczestniczył w kampanii wrześniowej, dostał się do niewoli sowieckiej i został osadzony w obozie NKWD w Kozielsku, a następnie zamordowany w Katyniu. Zob. Janusz Kutta, *Kuminek Henryk Bruno*, [w:] Stanisław Błazejewski, Janusz Kutta, Marek Romaniuk, *Bydgoski Słownik Biograficzny*, T. I, red. J. Kutta, Bydgoszcz 1998, s. 70-71; Bartłomiej P. Wróblewski, *Konwent Lechia* –

Korporacja Studentów Uniwersytetu Poznańskiego, www.archiwumkorporacyjne.pl, stan 14 I 2021 r. (dostęp: 31 V 2022). Kuminek podpisywał teksty pełnym nazwiskiem lub stosując inicjały: (hk) i pseudonim: (hak), (hak.),

¹²⁰ Dr. S., *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 20 (25 I), s. 10.

¹²¹ (hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.

¹²² *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki ZPP*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 10 (14 I), s. 8 (informacja o wykładzie Turwida); Marian Turwid, *Po Wystawie Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim”, R. VIII, 1932, nr 3 (kwiecień – czerwiec), s. 31-32.

¹²³ Marian Turwid, *Po Wystawie Plastyków Pomorskich...*, op. cit.

¹²⁴ Aleksander Schedlin-Czarliński (1895-1944) studiował filozofię i muzykologię na Uniwersytecie w Berlinie. Od 1922 r. związany z Toruniem, gdzie pracował jako referent Wydziału Kultury i Sztuki w Urzędzie Województwa Pomorskiego, następnie był profesorem Konserwatorium Muzycznego Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu. Zajął się pracą dziennikarską; był kolejno redaktorem naczelnym „Rolnika Polskiego” (od 1926), toruńskiego „Dziennika Pomorskiego” (od 1928), kierownikiem oddziału „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w Bydgoszczy i Poznaniu, kierownikiem oddziału Polskiej Agencji Telegraficznej w Wilnie, kierownikiem Polskiej Agencji Telegraficznej w Poznaniu (od 1935). Pisał nowele, artykuły historyczne i recenzje w prasie polskiej i niemieckiej, publikował m.in. w „Światowidzie”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Dniu Pomorskim” i „Gazecie Gdańskiej”. Zob. Kazimierz Przybyszewski, *Czarliński-Schedlin Aleksander Leon Emil*, [w:] *Toruński Słownik Biograficzny* T. V, red. Krzysztof Mikulski, Toruń 2007.

¹²⁵ A. Schedlin-Czarliński, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Światowid” 1932, nr 4, s. 9.

¹²⁶ Ksiądz Bronisław Müller (Müller-Szczebrzyk; Miller), ur. w 1907 r., święcenia kapłańskie otrzymał w 1932 r. W 1934 r. został przeniesiony na stanowisko naczelnego redaktora „Polaka we Francji” w Paryżu. W 1937 r. był administratorem parafii w Strzydzewcu (lub Strzydzewie, woj. wielkopolskie), a po II wojnie światowej proboszczem w parafii pw. św. Mikołaja i bł. Biskupa Michała Kozala w Krostkowie (1945-1982), obecnie dekanat Wyrzysk. Zob. <http://www.wtg-gniazdo.org/ksieza/main.php?akcja=opis&id=3007> (dostęp: 22 II 2022). Publikował w „Gazecie Bydgoskiej”, m.in. tekst *Wenecja nad Brdą* (1932, nr 215, s. 7). W listopadzie 1932 r. w programie obchodów poświęconych Stanisławowi Wyspiańskiemu wygłosił odczyt *Wyspiański poeta*.

¹²⁷ Ks. B. Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.

¹²⁸ Józef Dobrostański (1891 lub 1899-1942), dziennikarz, porucznik Wojska Polskiego. W latach 20. XX w. Dobrostański był związany z Bydgoszczą. W 1929 r. pełnił funkcję kierownika Agencji Wschodniej „Dziennika Bydgoskiego” na Bydgoszcz, Toruń i Grudziądz; w tym samym roku przeniósł się do Poznania („Dziennik Bydgoski” 1929, nr 107 (9 V), s. 9). W latach 30. XX w. był redaktorem odpowiedzialnym na Bydgoszcz „Dnia Pomorskiego” (wyd. Toruń), następnie redaktorem gdyńskiej „Gazety Morskiej”. Wydawca, wspólnie z Mikołajem Arciszewskim, gdyńskiego tygodnika „Torpeda. Uszy i oczy Gdyni”, od 1937 r. dodatku do „Kuriera Bałtyckiego”. Zob. Andrzej Krzysztof Kunert, *Lista strat kultury polskiej 1939-1945*, Warszawa 1998.

¹²⁹ Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, XII 1932 (wycinek prasowy).

¹³⁰ Idem, *Wystawa Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim” R. 9, nr 2, styczeń – marzec 1933, s. 38-40, il.

¹³¹ M. Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.

¹³² Ibidem.

¹³³ *Album Plastyków Pomorskich*, T. I, Rok 1932-1933, [Bydgoszcz-Warszawa 1932].

¹³⁴ B. [Stanisław Brzęczkowski], *Album Plastyków Pomorskich*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim”, R. IX, 1933, nr 3 (kwiecień – czerwiec), s. 47-48. Nie ma wątpliwości, że autorem recenzji jest Brzęczkowski z uwagi na wyrażone poglądy oraz wiedzę o sztuce pomorskiej, a także fakt, że był współtwórcą i redaktorem „Gryfa”.

¹³⁵ Boguła [Zygmunt Malewski], *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Przegląd Bydgoski. Czasopismo regionalne naukowo-literackie”, R. I, 1933, z. 1, s. 80.

¹³⁶ Kwestia wycofania obrazu Szmaja w oparciu o protokoły posiedzeń Związku i teksty publikowane w prasie została przedstawiona w części I, rozdziale IV. *Związki i ugrupowania artystów (1929-1939)*.

¹³⁷ S. Szmaj, *Obrońcy moralności*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 9 (19 II), s. 8.

¹³⁸ K. Fiedler, *Niesłuszna napaść*, „Gazeta Bydgoska” 1933, nr 51 (3 III), s. 5.

¹³⁹ *Akt czy dwuakt?*, „Gazeta Bydgoska” 1933, nr 59 (12 III), s. 7.

¹⁴⁰ Jan Mroziński (1890-1960), studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1908-1912), pod kierunkiem Józefa Unierzyskiego i Wojciecha Weissa. Równocześnie studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Po I wojnie światowej zamieszkał w Poznaniu, gdzie kontynuował wcześniejszą pracę pedagogiczną. Należał do stowarzyszenia artystów poznańskich „Świt” (od 1922), do Grupy Wielkopolskich Artystów „Plastyka” (od 1927) oraz do ZZPAP (od 1936). Był autorem recenzji i artykułów w „Tęczy” i „Kurierze Poznańskim”. Uczestniczył w wystawach ugrupowań, do których należał, m.in. w Warszawie, Krakowie, Bydgoszczy, Lwowie i Łodzi. Malował obrazy olejne i akwarele w konwencji impresjonizmu i polskiego formizmu.

¹⁴¹ J. M. [Jan Mroziński], *Grupa Plastyków Pomorskich*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.

¹⁴² Witold Dalbor (1905-1954), początkowo studiował na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej, następnie podjął studia z historii sztuki pod kierunkiem ks. prof. Szczęsnego Dettloffa w Poznaniu. Od 1930 r. wykładał historię sztuki na Uniwersytecie Poznańskim, a trzy lata później został powołany na stanowisko poznańsko-pomorskiego konserwatora sztuki (kierownik oddziału sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu), następnie konserwatora województwa poznańskiego (1937-1939). Autor wielu opracowań inwentaryzatorskich zabytków wielkopolskich. Zajmował się przede wszystkim polską sztuką gotycką i nowożytną. Zob. *Ochrona Zabytków na Pomorzu i Kujawach w 100. rocznicę organizacji urzędów konserwatorskich w Polsce*, red. nauk. Karolina Zimna-Kawecka, Maciej Prarat, Toruń 2020.

¹⁴³ Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.

¹⁴⁴ M. Mossoczy, *Wystawa plastyków pomorskich w grodzie Przemysława*, 12 III 1933, (wycinek prasowy).

¹⁴⁵ (hak) [H. Kuminek], *Plastycy pomorscy mają głos. Otwarcie wystawy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 285 (12 XII), s. 9.

¹⁴⁶ Adam Grzymała-Siedlecki (1876-1967), studiował w warszawskiej Szkole Inżynierskiej, a następnie matematykę i polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jego zainteresowania skupiały się szczególnie na teatrze, był m.in. kierownikiem literackim w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1906-1911) i Teatrze Rozmaitości w Warszawie (1913-1915), a następnie dyrektorem Teatru im. J. Słowackiego i Teatru Ludowego w Krakowie (1916-1918). Bardzo dużo pisał, współpracując z czasopismami warszawskimi, krakowskimi i lwowskimi, w których opublikował ponad półtora tysiąca artykułów i recenzji. W latach 1923-1934 mieszkał w Bydgoszczy, zajmując się przede wszystkim pracą literacką, powstawały wówczas komedie i farsy dla teatrów. Włączył się w życie umysłowe i kulturalne Bydgoszczy, był inicjatorem wydarzeń artystycznych, autorem licznych odczytów. Mieszkając w Bydgoszczy nie zaprzestał twórczości publicystycznej, pisząc artykuły i felietony dla prasy warszawskiej, poznańskiej i bydgoskiej („Dziennik Bydgoski”, „Gazeta Bydgoska”). Dominowała w nich tematyka artystyczna i literacka, jednak podejmował także kwestie społeczno-polityczne, m.in. znaczenia Wielkopolski i Pomorza dla II Rzeczypospolitej i zagrożenia ze strony Niemiec.

¹⁴⁷ Quis. [Adam Grzymała-Siedlecki], *Świetna prezentacja Plastyków Pomorskich. Wystawa Plastyków Pomorskich w Muzeum Bydgoskim*, „Kurier Bydgoski” 1933, nr 285 (12 XII), s. 5.

¹⁴⁸ (hak.) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

¹⁴⁹ (hak) [Henryk Kuminek], *Bydgoskie perspektywy kulturalne. Dorobek roku minionego i nadzieje na przyszłość*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 300 (31 XII), s. 8; Idem, *Bydgoszcz – poważnym ośrodkiem artystycznym. Otwarcie wystawy prof. Pankiewicza. – Co zobaczymy w Muzeum Miejskim? – Przemiana Grupy Plastyków Pomorskich. – Rozmowa z prof. Turwidem*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 16 (21 I), s. 14.

¹⁵⁰ (hak.) [Henryk Kuminek], *Bydgoszcz ma „norę” artystów. Co kryje w sobie kawiarnia Berendta?*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 283 (8 XII), s. 12; Idem, *Egzekutor i muzy*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 287 (14 XII), s. 9.

¹⁵¹ Feliks Krassowski, *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, I, „Dzień Bydgoski” 1933, nr 285 (13 XII), s. 7; Idem, *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, II, „Dzień Bydgoski” 1933, nr 287 (15 XII), s. 8.

¹⁵² Marian Turwid, *Od kramiku do salonu (Plastycy pomorscy prezentują swój dorobek)*, „Kurjer Poznański” 1933, nr 581 (19 XII), s. 8.

¹⁵³ Idem, *Listy z Bydgoszczy. Flaczki – dwa razy sztuka – raz*, „Kurier Poznański” 1933, nr 591 (24 XII), s. 13.

¹⁵⁴ Spectator., *Grupa Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Kurjer Bydgoski” 1934, nr 10 (14 I), s. 6-7.

¹⁵⁵ X, *W bydgoskim świątku i świecie artystycznym. Czarne i białe plamy – Wśród plastyków – Co projektują w „Norze”?*, „Orędownik” 1933, nr 296 (24 XII), s. 11.

¹⁵⁶ Marian Turwid, *Z okazji IV- tej Wystawy Grupy Plastyków Pomorskich Grupa Plastyków Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, 1934-1935, Katalog wystawy, [Bydgoszcz 1934].

- ¹⁵⁷ *Plastycy pomorscy. W dorocznej wystawie bierze udział 11 członków i 11 gości*, „Orędownik” 1934, nr 288 (18 XII).
- ¹⁵⁸ Ibidem.
- ¹⁵⁹ *Plastycy pomorscy*, „Orędownik” 1934 (19 XII), (wycinek prasowy).
- ¹⁶⁰ (hak) [Henryk Kuminek], *Wystawa Plastyków Pomorskich dowodem żywotności kulturalnej regionu*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 290 (19 XII), s. 8.
- ¹⁶¹ Idem, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.
- ¹⁶² *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, (wycinek prasowy, 22 XII 1934?).
- ¹⁶³ Ibidem.
- ¹⁶⁴ Teodor Brandowski (1894-1949), studiował na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, studia kontynuował w Wiedniu. Na uniwersytecie lwowskim uzyskał tytuł doktora filozofii na podstawie rozprawy *Krytyka lwowska wobec poezji dramatycznej*. We Lwowie rozpoczął działalność literacką i dziennikarską, wydawał tomiki wierszy, m.in. *Nastroje* (1918) i *Poezje melancholika* (1920). W 1922 r. rozpoczął pracę w Bibliotece Miejskiej w Bydgoszczy na stanowisku wicekustosza, następnie kustosa (1929). Był członkiem Towarzystwa Czytelni Ludowych, Poznańsko-Pomorskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich. Jest autorem wierszy, opowiadań i monografii, np. *Bydgoszcz jako ostoja polskiej kultury na Pomorzu* (1927) i *Cronica – historia Biblioteki Miejskiej w Bydgoszczy* (1931), a także autorem pierwszego opracowania międzywojennej literatury bydgoskiej.
- ¹⁶⁵ Dr Teodor Brandowski, *Książd Klein ustępuje ze zajmowanego stanowiska*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 20 (25 I), s. 8.; Poruszał także zagadnienia związane ze sztuką, np. Dr. T. B., *Kwiaty i martwa natura w sztuce*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 299 (29 XII), s. 8; Dr Teodor Brandowski, *O włoskim malarstwie miniaturowym*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 220 (26 IX), s. 9; Teodor Brandowski, *Wskrzeszone dzieło bernardynów bydgoskich*, „Dziennik Bydgoski”, 5 IV 1936, nr 81, s. 15 (obrazy J. Rupniewskiego).
- ¹⁶⁶ Stanisław Brandowski na łamach „Dziennika Bydgoskiego” zamieszczał artykuły, kroniki tygodniowe, obrazki rodzajowe, opowiadania i recenzje teatralne.
- ¹⁶⁷ Dr T. Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.
- ¹⁶⁸ Ibidem.
- ¹⁶⁹ Dr T. Brandowski, *Jeszcze o wystawie plastyków. Nowoczesna sztuka*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 39 (16 II), s. 6.
- ¹⁷⁰ *Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936], (wstęp: Jerzy Rupniewski?).
- ¹⁷¹ Henryk Kuminek, Wprowadzenie, *Katalog wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, marzec 1936.
- ¹⁷² Ibidem.
- ¹⁷³ (hak) [Henryk Kuminek], *O stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 81 (5 IV), s. 17.
- ¹⁷⁴ Idem, *Czem powinno być Muzeum Miejskie w Bydgoszczy. Z wieczoru dyskusyjnego RAK*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 27 (2 II), s. 17.
- ¹⁷⁵ (hak.) [Henryk Kuminek], *Plastycy bydgoscy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 69 (22 III), s. 15.
- ¹⁷⁶ (hak) [Henryk Kuminek], *Plastyka bydgoska w ofensywie. Wystawa artystów bydgoskich w Zachęcie warszawskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 213 (13 IX), s. 13.
- ¹⁷⁷ Henryk Kuminek, *Artyści bydgoscy*, [w:] Przewodnik 115, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, wrzesień 1936 roku, s. 13-16.
- ¹⁷⁸ (hak) [Henryk Kuminek], *Plastycy bydgoscy w Warszawie*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 219 (20 IX), s. 8.
- ¹⁷⁹ Mieczysław Sterling (1883-1945), studia humanistyczne ukończył w Warszawie, uzyskując stopień doktora. Wiedzę z dziedziny historii sztuki prawdopodobnie zdobył zajmując się handlem dziełami sztuki; był dyrektorem „Domu Sztuki” w Warszawie. Do 1913 r. publikował sprawozdania z warszawskich wystaw artystycznych w „Przeglądzie Krytyki Artystycznej i Literackiej”, „Sfinksie”, „Prawdzie” i „Tygodniu Polskim”. Dłuższy pobyt we Włoszech wpłynął na jego zainteresowania sztuką włoską.
- ¹⁸⁰ Mieczysław Sterling, *Z powodu wystawy artystów bydgoskich w Zachęcie. Stworzyć autonomię artystyczną polskiej prowincji*, „Kurjer Poranny” 1936, nr 264 (22 IX), s. 8.
- ¹⁸¹ *Salon Bydgoski*, (katalog wystawy, wstęp: M. Turwid), Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, grudzień 1936 – styczeń 1937, [Bydgoszcz 1936].
- ¹⁸² Ibidem.
- ¹⁸³ Henryk Kuminek, *Pierwszy „salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8.
- ¹⁸⁴ *Salon i „salonowcy”*. *Listy z Bydgoszczy*, „Orędownik” 1937, nr 3 (3 I), s. 8.
- ¹⁸⁵ Ibidem.

- ¹⁸⁶ (hk). [Henryk Kuminek], *Otwarcie Salonu bydgoskiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 292 (21 XII), s. 12.
- ¹⁸⁷ Henryk Kuminek, *Salon bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 1 (1 I), s. 10.
- ¹⁸⁸ (sk), *Salon Bydgoski wystawia... Wywiad ze znawcą sztuki na obecnej wystawie w Muzeum Miejskim*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 4 (6 I), s. 9-10.
- ¹⁸⁹ *Salon Bydgoski*, (katalog wystawy, wstęp: M. Turwid), Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, grudzień 1938, [Bydgoszcz 1938].
- ¹⁹⁰ (hk) [Henryk Kuminek], *Salon Bydgoski w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 280 (7 XII), s. 12.
- ¹⁹¹ H. Kuminek, *Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.
- ¹⁹² Andrzej Kłyszyski (1903-1996), dziennikarz, pracował w redakcji „Kuriera Warszawskiego” (1924-1927), następnie w „Kurierze Porannym”. W 1929 r. został dziennikarzem „Gazety Bydgoskiej” (potem: „Kurier Bydgoski”), gdzie był kierownikiem kroniki lokalnej i prowincjonalnej, później prowadził działy sportowy i gospodarczy. Awansował na stanowisko redaktora odpowiedzialnego (1934), a następnie zastępcy redaktora naczelnego (1938). Redagował „Kalendarz Pomorski” (1937-1938). W latach 30. XX w. był sekretarzem Syndykatu Dziennikarzy Pomorskich i prezesem Oddziału Pomorskiego Związku Dziennikarzy i Publicystów Sportowych oraz współorganizatorem i sekretarzem Yacht Klubu Polskiego w Bydgoszczy. Po II wojnie światowej związany z prasą bydgoską, m.in. był redaktorem naczelnym „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” (1945-1946). W 1947 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie kontynuował pracę dziennikarską. Autor opracowań i artykułów, m.in. nt. prasy regionalnej – *Edward Pawłowski* („Ilustrowany Kurier Polski” 1986, nr 117, s. 3), *Historia i działalność wydawnictwa prasowego A. Krzyczkiego w Żninie w latach 1931-1939* („Ilustrowany Kurier Polski” 1986, nr 29, s. 3). Zob. *Kłyszyski Andrzej*, [w:] Jerzy Długosz, *Słownik dziennikarzy regionu kujawsko-pomorskiego*, Bydgoszcz 1988, s. 62-63.
- ¹⁹³ Andrzej Kłyszyski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
- ¹⁹⁴ Agrypina Basińska (1907-1944), córka Franciszka Basińskiego, działacza niepodległościowego i samorządowego, kupca, restauratora, współorganizatora Powstania Wielkopolskiego (1918/1919), mieszkającego w Jarocinie. Absolwentka Państwowego Gimnazjum im. Tadeusza Kościuszki w Jarocinie, zob. Agrypina Basińska, *Z wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków „Bydgost” w Inowrocławiu*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 158 (14 VII), s. 11.
- ¹⁹⁵ (hak.) [Henryk Kuminek], *Z wystawy grafików polskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 53 (6 III), s. 8.
- ¹⁹⁶ Idem, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa krakowskiego „Jednorogu”*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 87 (16 IV), s. 9.
- ¹⁹⁷ (hak) [Henryk Kuminek], *W krainie prawdziwego piękna. Z otwarcia wystawy krakowskiej „Sztuki” w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 256 (5 XI), s. 9
- ¹⁹⁸ Idem, *Kto gości w Muzeum Miejskim? Stanisław Czajkowski*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 95 (24 IV), s. 6.
- ¹⁹⁹ Idem *Z Muzeum Miejskiego. Co mówią wieki o Bydgoszczy? Z wystawy zabytków i pamiątek bydgoskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 244 (22 X), s. 6.
- ²⁰⁰ Idem, *Piękne i pożyteczne. Wystawa obrazów Polskiego Czerwonego Krzyża w auli Gimnazjum Klasycznego*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 18 (23 I), s. 8.
- ²⁰¹ Idem, *Sztuka niemiecka w Polsce. Interesujący pokaz artystyczny w Kasynie Cywilnym*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 219 (22 IX), s. 13.
- ²⁰² (hk) [Henryk Kuminek], *Wystawa obrazów Włodzimierza Siewierskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 62 (17 III), s. 9.
- ²⁰³ Henryk Kuminek, *Grafika Stanisława Brzeczowskiego. O artyście, który z Bydgoszczy wyszedł w świat*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 127 (2 VI), s. 8.
- ²⁰⁴ (hak), *Bydgoski artysta malarz wśród fiordów Norwegii*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 139 (20 VI), s. 11.
- ²⁰⁵ (hak.) [Henryk Kuminek], *Marszałkowi Piłsudskiemu w holdzie. Pan wojewoda Maruszewski otworzył wystawę w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 291 (17 XII), s. 11.
- ²⁰⁶ Idem, *Marszałek Piłsudski w sztuce. Na marginesie wystawy w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 296 (22 XII), s. 6.
- ²⁰⁷ Henryk Kuminek, *Stefan Filipkiewicz. Na marginesie wystawy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 249 (25 X), s. 8.
- ²⁰⁸ (hk) [Henryk Kuminek], *Wystawa plastyków poznańskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 36 (15 II), s. 12; (hk), *Plastycy poznańscy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 47 (27 II), s. 12.

- ²⁰⁹ Idem, *Plastycy poznańscy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 47 (27 II), s. 12.
- ²¹⁰ Ibidem. W ekspozycji uczestniczyli: Józef Krzyżański, Wanda Chełmońska, Lucja i Józef Oźminowie, Jan Mroziński, Tadeusz Potworowski, Jan Spsychalski, Wacław Taranczewski.
- ²¹¹ Ibidem.
- ²¹² Ibidem.
- ²¹³ (hk) [Henryk Kuminek], *Wystawa grafiki myśliwskiej w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 82 (9 IV), s. 13.
- ²¹⁴ Idem, *Otwarcie wystawy Wojciecha Gersona w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 13 (17 I), s. 11.
- ²¹⁵ Henryk Kuminek, *Wyczółkowski a Bydgoszcz*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 83 (11 IV), s. 8.
- ²¹⁶ Ibidem.
- ²¹⁷ (hak) [Henryk Kuminek], *Znaczenie kulturalne Bydgoszczy gruntuje wystawa w gmachu byłego Internatu Kresowego. L. Wyczółkowski wszedł do historii Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 151 (6 VII), s. 11.
- ²¹⁸ Henryk Kuminek, *Bydgoszcz na dorobku – już jest przykładem pozytywnej pracy kulturalnej*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 228 (3 X), s. 8; (hk) [Henryk Kuminek], *Potrzeby kulturalne Bydgoszczy. Co Bydgoszcz robi i co zrobić musi dla kultury narodowej?*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 257 (7 XI), s. 13; Henryk Kuminek, *Co Bydgoszcz może dać regionowi w dziedzinie kultury duchowej*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 262 (14 XI), s. 8; Idem, *Wielkie Pomorze tworzy kulturę*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 71 (27 III), s. 11.
- ²¹⁹ Marian Turwid, *Wspomnienie „Buntu”*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 2, s. 1-3; Idem, *Canaletto Bydgoszczy*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 3 (grudzień), s. 19-20.
- ²²⁰ Idem, *Z Muzeum Miejskiego. Kolekcja prac malarskich Leokadii Łempickiej*, „Gazeta Bydgoska” 1931, nr 235 (11 X), s. 5.
- ²²¹ Ibidem.
- ²²² Marian Turwid, *Dzieła Stanisława Czajkowskiego w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 95 (24 IV), s. 6.
- ²²³ M. Turwid, *Wystawa zbiorowa dzieł malarskich*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 250 (29 X), s. 11.
- ²²⁴ Ibidem.
- ²²⁵ Marian Turwid, *Wystawa współczesnych ilustratorów i karykaturzystów polskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 41 (19 II), s. 13.
- ²²⁶ *Goście z Bolszewii zjeżdżają nad Brdę* (rozmowa z W. Bełą nt. księgozbioru Lenina, 1933), *Jak on ją widzi?* (rozmowa z Adamem Grzymałą-Siedleckim o Bydgoszczy, 1933), *W domu wiecznego mroku* (reportaż z zakładu dla ociemniałych w Bydgoszczy, 1934), *Krzyż na Szwedzerowie* (krzyż Teodora Gajewskiego, 1935), *Idą bydgoszczanie!* (osiągnięcia kulturalne bydgoskiego środowiska, 1936), *Płynie błękitna szkuta...* (kultura bydgoska, 1937), *W teatrze Rostworowskiego* (architektura i wnętrze bydgoskiego teatru, 1938), *Muzyka nad Brdą* (Towarzystwo Muzyczne, 1939).
- ²²⁷ *Dwadzieścia lat warsztatu* (reportaż z pracowni Jana Wojnarskiego, 1931), *Marynistyka Władysław Jarockiego* (1932), *Środek świata* (Września jako centrum kultury regionu, 1934), *Historia każdego portretu* (o portrecie w aspekcie malarza i krytyka, 1935), *Rozmyślania pod pomnikiem* (reportaż z pracowni Konstantego Laszczki, 1935), *Sztuka krakowska latem nie próżnuje* (wystawy malarskie w Krakowie, 1935), *Uczta nad ucztami* (reportaż z Luwru, 1936), *Olga Boznańska i „inne”* (polskie artystki w Paryżu, 1937), *W salonie Gdyni* (Galeria Morska, 1937).
- ²²⁸ Marian Turwid, *Odkrycie w malarni*, „Kurier Poznański” 1934, nr 549 (2 XII), s. 15.
- ²²⁹ Idem, *Kolorowi goście Pomorza*, „Kurier Poznański” 1938, nr 518 (13 XI), s. 15.
- ²³⁰ Ibidem.
- ²³¹ (hak) [Henryk Kuminek], *Drogi artystyczne Bronisława Bartla. Na marginesie wystawy obrazów w Muzeum Miejskim (Wywiad własny „Dziennika Bydgoskiego”)*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 30 (7 II), s. 6.
- ²³² Marian Turwid, *Bronisław Bartel w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 48 (28 II), s. 5.
- ²³³ Henryk Kuminek, *Piękna wystawa w Muzeum Miejskim wyrazem hołdu sztuce dla żołnierza*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 261 (14 XI), s. 8.
- ²³⁴ (hak), *Istota sztuki religijnej. Na marginesie wystawy „Plastyki” poznańskiej w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 136 (17 VI), s. 8.
- ²³⁵ Według Dettloffa sztuka kościelna ograniczona była tradycją kościoła i liturgią, przemawiająca do wiernych czytelną kompozycją, formą i przekazem, a sztuka religijna – przeznaczona do prywatnej dewocji, adresowana do przygotowanego odbiorcy, w jej kręgu dozwolone były eksperymenty w obrębie nowoczesnych nurtów artystycznych.
- ²³⁶ (hak), *Istota sztuki religijnej. Na marginesie wystawy „Plastyki”*, op. cit.

²³⁷ *Wystawa Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy*, (wstęp: Marian Turwid), maj – czerwiec 1936 [Bydgoszcz 1936].

²³⁸ (hak) [Henryk Kuminek], *Otwarcie wystawy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 105 (5 V), s. 8.

²³⁹ Marian Turwid, *Leon Wyczółkowski*, [w:] *Wyczółkowski*, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz 1934; Marian Turwid, *Dwór w Gościeradzu*, „Wici Wielkopolskie” 1934, nr 5, s. 33-35.

²⁴⁰ (hak) [Henryk Kuminek], *Co Wyczółkowski daje sztuce polskiej? Na marginesie wystawy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 98 (29 IV), s. 6.

²⁴¹ Witold Bełza (1886-1955), studiował na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Lwowskiego (1911-1914), gdzie uzyskał doktorat z filozofii (1917). Pracował w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, następnie w Muzeum Polskim w Rapperswilu. We Lwowie zajmował się pracą dziennikarską i literacką, m.in. był redaktorem „Poradnika Teatrów i Chórów Włościańskich”. W 1920 r. zamieszkał w Bydgoszczy, gdzie pełnił funkcję dyrektora Biblioteki Miejskiej (1920-1939; 1945-1952). Równocześnie zajmował się pracą literacką i naukową w zakresie bibliotekoznawstwa, historii literatury polskiej i krytyki teatralnej. Był naczelnikiem Wydziału Oświaty i Kultury Zarządu Miejskiego w Bydgoszczy (1934-1939).

²⁴² *Kidoń*, 1935, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy (wstęp: Witold Bełza).

²⁴³ Kolejny tekst Bełzy, zamieszczony w katalogu wystawy *Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu w holdzie*, utrzymany we wzniosłym tonie, gloryfikujący postać żołnierza i męża stanu, pozbawiony jest odniesień do dzieł plastycznych na wystawie.

²⁴⁴ Jerzy Rupniewski, *Z wystawy artystów warszawskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 124 (31 V), s. 11.

²⁴⁵ *Wystawa prac Bolesława Lewańskiego w Muzeum Miejskim*, „Dzień Bydgoski” 1933, nr 63 (17 III), s. 5.

²⁴⁶ *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.

²⁴⁷ Jedną z przyczyn zaniechania przez Malewskiego publikacji recenzji na łamach prasy był prawdopodobnie konflikt z Turwidem, który w 1935 r. na łamach „Kuriera Poznańskiego” dwukrotnie bardzo negatywnie ocenił „Przegląd Bydgoski” od strony merytorycznej, opracowania graficznego oraz redakcji i autorów tekstów.

²⁴⁸ Bogufał z Bydgoszczy [Zygmunt Malewski], *Bolesław Lewański. Malarz rzeczywistości i baśni*, „Przegląd Bydgoski. Czasopismo regionalne naukowo-literackie”, R. I, 1933, z. 2, s. 54-61, il.

²⁴⁹ B. Szyszka, „*Nowe Latko*” prof. Lewańskiego, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 89 (16 IV), s. 11, il.

²⁵⁰ Józef Kołodziejczyk (1909-1984), publicysta, felietonista i krytyk kulturalny, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Poznańskim. W 1929 r. podjął pracę w „Nowym Kurierze” w Poznaniu. Od maja 1935 r. do wybuchu II wojny światowej pracował w redakcji „Dziennika Bydgoskiego” na stanowiskach kierowniczych w dziale terenowym, sportowym, kulturalnym oraz depeesz. Po wojnie kontynuował pracę dziennikarską w Bydgoszczy, m.in. w redakcji „Ziemi Pomorskiej” (1946-1947), gdzie pisał artykuł o życiu kulturalnym Pomorza i Bydgoszczy. Od 1951 r. pracował w Poznaniu, a następnie we Wrocławiu. Zob. *Kołodziejczyk Józef*, [w:] Jerzy Długosz, *Słownik dziennikarzy regionu kujawsko-pomorskiego*, Bydgoszcz 1988, s. 64.

²⁵¹ Józef Kołodziejczyk, *Nasze recenzje. Wystawa Laszenki w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 33 (11 II), s. 8.

²⁵² *Ibidem*; *Aleksander Laszenko*, luty 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy (wstęp: Mieczysław Skrudlik).

²⁵³ Witold Bunikiewicz (1885-1946), literat, dramaturg, poeta, krytyk i tłumacz, należał do czołowych pisarzy 1. poł. XX w. Studiował filozofię, historię literatury i historię sztuki we Lwowie, Berlinie, Monachium i Paryżu. Na jego twórczość literacką wywarli wpływ twórcy Młodej Polski – Artur Górski, Antoni Lange i Stanisław Przybyszewski. Podczas I wojny światowej walczył na froncie, uczestniczył w obronie Lwowa i wojnie polsko-bolszewickiej. Pracował w dyplomacji (1920-1926), a następnie związał się z warszawskim środowiskiem dziennikarskim. Był redaktorem czasopisma „Ponowa” (1921-1922) i stałym recenzentem plastycznym „Kuriera Warszawskiego” (do 1939). W „Kurierze” prowadził dział krytyki literackiej, a następnie dział „Z wystaw” (1937-1939). Jest autorem kilku studiów z dziedziny historii sztuki, m.in. *Stanisław Lentz* (Warszawa 1922) i *Blanka Mercère, jej życie i dzieło* (Warszawa 1938), autorem kilku tomików wierszy i komedii wierszem. W dojrzałym etapie twórczości podjął twórczość prozatorską. Teksty podpisywał nazwiskiem oraz sygnował monogramem lub pseudonimem: B., W. B., Zdar.

²⁵⁴ *Jerzy Rupniewski*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1935 (wstęp: Witold Bunikiewicz).

²⁵⁵ Edward Łepkowski (1890?-?), po II wojnie światowej był wieloletnim kustoszem Domu Jana Matejki i znawcą twórczości tego malarza.

²⁵⁶ Edward Łepkowski, *Leon Wyczółkowski. Malarz słońca i przestrzeni*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 84 (12 IV), s. 3.

²⁵⁷ *Wystawa dzieł Kazimierza Sichulskiego*, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, październik – listopad 1938 (wstęp: Edward Łepkowski), Bydgoszcz 1938. Łepkowski jest także autorem wstępu w katalogu *Wystawa dzieł Artura Grottgera*, maj – czerwiec 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy.

²⁵⁸ Dr E. Łepkowski, *Kazimierz Sichulski. Na marginesie wystawy w bydgoskim Muzeum*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 255 (6 XI), s. 17.

ZAKOŃCZENIE

1. Podsumowanie

Życie artystyczne w Bydgoszczy po odzyskaniu niepodległości w styczniu 1920 roku kształtowało się w wyjątkowo trudnych warunkach, na które wpłynął długotrwały proces nasilającej się germanizacji, przyczyniający się do niemal całkowitego zaniku polskiej kultury. Podczas zaborów nieliczni twórcy narodowości polskiej nie zdołali stworzyć fundamentów, umożliwiających rozwój życia i środowiska artystycznego w odrodzonej Rzeczypospolitej. Długo oczekiwane wyzwolenie miasta ujawniło ogromny potencjał mieszkańców, zarówno rdzennych bydgoszczan, jak i licznie przybywających migrantów, osiedlających się w mieście nad Brdą, także twórców kultury i sztuki. Dla przybyszów – artystów i przedstawicieli zawodów związanych z kulturą i nauką Bydgoszcz stała się atrakcyjnym miastem, w którym można było pozyskać satysfakcjonującą, dobrą pracę, a także podstawy materialnej egzystencji, np. mieszkanie. Magnesem przyciągającym twórców już w 1920 roku była Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego, w kręgu której od podstaw zaczęło się kształtować życie artystyczne skupione wokół Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Trzy lata działalności szkoły i dwa lata istnienia Towarzystwa to okres bardzo krótki, stanowiący zaledwie etap przygotowawczy, etap tworzenia programów nauczania i planów wystawienniczych, a jednocześnie intensywnej, pełnej zaangażowania pracy dużego grona artystów. Tak znakomicie zapowiadający się proces kształtowania środowiska, budującego podwaliny pod przyszłe życie artystyczne, nagle został przerwany decyzją Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o likwidacji szkoły, popartą opinią Rady Miasta. To wydarzenie było pierwszym sygnałem braku dbałości państwa o rozwój polskiej kultury na ziemiach zachodnich, na terenach podlegających najsilniejszej germanizacji i planowemu wynarodowieniu. Państwowa Szkoła Przemysłowa z zawężonym programem artystycznym i skromnym gronem pedagogów-artystów nie była w stanie wypełnić powstałej luki, a szkolnictwo artystyczne pomimo podejmowanych prób nie zdołało się odrodzić w międzywojniu.

Muzeum Miejskie, utworzone w 1923 roku, było pierwszą instytucją miejską, powołaną do opieki nad sztuką. Muzeum powstało właściwie z niczego, dzięki entuzjazmowi niewielkiego grona osób, świadomych idei ocalenia śladów przeszłości. Skromne pozostałości zbiorów Nadnoteckiego Towarzystwa Historycznego, wśród których było niewiele obiektów z dziedziny sztuki, nie gwarantowały podstaw do rozwoju. Stan posiadania dla nowo powstałej instytucji stał się znacznym wyzwaniem.

W międzywojennej Polsce bydgoskie muzeum było niewątpliwie fenomenem, bowiem z konieczności, ale także przy zrozumieniu i akceptacji kolejnych dyrektorów i decernentów Rady Miejskiej oraz pracowników, łączyło dwie różne formy funkcjonowania – obok działalności statutowej stało się jedynym i największym salonem wystawienniczym Bydgoszczy. Wystawy wszystkich bydgoskich związków i grup artystycznych, nieposiadających własnego salonu i zaplecza, włączane były do muzealnego programu wystaw. Harmonijna współpraca Muzeum ze środowiskiem plastycznym, kontynuowana przez całe dwudziestolecie międzywojenne, korzystna była zarówno dla instytucji, jak i dla artystów, przyczyniając się do intensywnego rozwoju życia artystycznego. Muzeum kontynuowało i rozwijało działania zapoczątkowane przez krąg twórców skupionych wokół szkoły artystycznej i Zachęty.

Kształtowanie środowiska i życia artystycznego w dziedzinie sztuk plastycznych w Bydgoszczy przebiegało dwuetapowo, a 1929 rok należy określić jako umowną datę graniczną. Powstały wówczas Związek Plastyków Pomorskich, po wcześniejszych nieudanych próbach konsolidacji lokalnych artystów, był świadomy swoich celów, określonych w programie. W Muzeum Miejskim data ta stanowi zakończenie jednego z etapów funkcjonowania instytucji, a rozpoczyna kolejny. Rok 1929 to udostępnienie pierwszej stałej w założeniu *Miejskiej Galerii obrazów i rzeźb*, podsumowującej i określającej profil kolekcjonerski i wystawienniczy muzeum, a także kontynuacja programowej współpracy z lokalnym środowiskiem plastycznym. Lata dwudzieste można więc określić etapem powstawania, żywiołowego działania instytucji, towarzystw oraz rozproszonych, niezrzeszonych artystów, a lata trzydzieste czasem okrzepnięcia idei, pewnej stabilizacji, a przede wszystkim rozwinięciem koncepcji w zakresie dalszego rozwoju życia artystycznego.

Historia kilku bydgoskich związków i grup artystycznych, skupiających plastyków różnych pokoleń, o różnym wykształceniu i doświadczeniach, a także dorobku artystycznym, jest niezwykle dynamiczna. Każde z ugrupowań plastycznych posiadało swoją bardziej lub mniej skonkretyzowaną koncepcję programową. Jednak programy te nie koncentrowały się na odrębnościach formalno-stylistycznych, czy też na przynależności do określonego nurtu. Zrzeszały twórców, których łączyło miejsce zamieszkania, wspólne cele, najczęściej skupiające się na działalności wystawienniczej, rozszerzonej do zadań edukacyjnych i upowszechnieniowych, a także ochrona własnych, zawodowych interesów. Posiadały więc charakter grup „sytuacyjnych” w odróżnieniu od grup „programowych”, dla których najistotniejszy był sprecyzowany program i spójna estetyka¹. Co istotne

wszystkie bydgoskie ugrupowania posiadały wspólną ideę nadrzędną, wyrażoną w akcentowaniu miejsca sztuki – Bydgoszczy.

Bydgoszcz – „miasto z podciętymi korzeniami”, jak je nazwał Lech Łbik, bydgoski historyk, w międzywojniu poszukiwała swej utraconej tożsamości². Tej tożsamości, w wymiarze artystycznym poszukiwali także artyści. Niezwykle istotną wartością Związku Plastyków Pomorskich i Grupy Plastyków Pomorskich była świadomość konieczności stworzenia środowiska artystycznego na ziemiach zachodnich byłego zaboru pruskiego, tak silnie poddanych germanizacji i pozbawionych dostępu do kultury polskiej. Nowe, powstające dopiero środowisko wyznaczyło ambitny plan skonsolidowania wszystkich plastyków działających nie tylko w Bydgoszczy i okolicznych miejscowościach regionu, ale także na Kujawach, w północnej Wielkopolsce i na Pomorzu. W niestabilnej i nieustannie zmieniającej się sytuacji bydgoskich ugrupowań, z uwagi na zasięg terytorialny było to przedsięwzięcie trudne do realizacji. Jednak liczne kontakty z artystami, m.in. z Torunia, Nakłą, Inowrocławia, Grudziądza, Wąbrzeźna, Wejherowa i Gdańska, świadczą, że działania przyniosły oczekiwane rezultaty. W zakresie tworzenia pomorskiego środowiska odrębną wartością bydgoskich ugrupowań jest współdziałanie z artystami toruńskimi, skupionymi w Konfraterni Artystów. To właśnie Związek Plastyków Pomorskich zainicjował współpracę, kontynuowaną przez całe dwudziestolecie, skupiając w swoich szeregach twórców z Torunia.

Bydgoskie ugrupowania plastyczne powstawały dzięki pasji i staraniom samych artystów, ale nie można zapomnieć o wsparciu ludzi kultury oraz przychylności i akceptacji decydentów z kręgu władz miejskich. Jednak na wsparciu i przychylności pomoc najczęściej się kończyła, a środowisko zostało pozostawione samemu sobie. Pomimo starań lokalni twórcy nie uzyskali lokalu wystawowego i obiecanych przez miasto pracowni, a zebrania związkowe odbywały się w muzeum lub w prywatnych mieszkaniach artystów. Ugrupowania artystyczne nie miały możliwości pozyskania dodatkowych funduszy na działalność, m.in. na organizację wystaw w innych ośrodkach. Dopiero w latach trzydziestych, od 1936 roku dzięki inicjatywie Rady Artystyczno-Kulturalnej wprowadzono nagrody artystyczne dla plastyków, przydzielane w ramach *Salonów Bydgoskich*, fundowane przez Radę Miasta i miejscowe firmy. Wyjątkiem były jednostkowe nagrody, jak np. dla Franciszka Gajewskiego, któremu Rada Miejska przydzieliła stypendium na wyjazd do Warszawy w celu zapoznania się z aktualną sztuką prezentowaną na wystawach w stolicy.

Pomimo trudnej sytuacji ogólnej, często pogłębionej bardzo skromnym statusem materialnym wielu twórców, bydgoskie ugrupowania prowadziły niezwykle aktywną działalność wystawienniczą w mieście, nieustannie zabiegając o prezentację swoich dokonań w innych ośrodkach artystycznych, spośród których prestiżowym wydarzeniem była wystawa *Artyści bydgoscy* w warszawskiej Zachęcie (1936). Środowisko wykazywało znaczną aktywność popularyzatorską i propagandową w dziedzinie sztuk pięknych, uczestniczyło w tworzeniu wartościowych wydarzeń kulturalnych. Te wszystkie przedsięwzięcia z jednej strony przyczyniały się do umacniania pozycji ugrupowań artystycznych, z drugiej posiadały szerszy wydźwięk, oddziałując na społeczeństwo bydgoskie, wzbudzając zainteresowanie sztuką, przyczyniając się do powstawania kręgów miłośników sztuk pięknych, czego wyrazem było powstanie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (1931).

Zasięg oddziaływania związków i grup artystycznych intensyfikowali twórcy będący pedagogami w szkolnictwie ogólnokształcącym (gimnazja i licea) oraz zawodowym. W kręgu bydgoskiej oświaty powstało wyjątkowe Muzeum Szkolne, stworzone przez artystów-pedagogów. Zrodziła się także idea odbudowy szkolnictwa artystycznego, niemożliwa do realizacji bez wsparcia finansowego, którego nie pozyskano ze strony Ministerstwa. Namiastką szkoły artystycznej stały się powstałe wówczas Wyższe Kursy Artystyczne, umożliwiające naukę utalentowanej młodzieży, a także twórcom odczuwającym potrzebę dalszego kształcenia oraz autodydaktom.

Analiza działalności dwóch pierwszych ugrupowań – Związku Plastyków Pomorskich i Grupy Plastyków Pomorskich świadczy, że były to odrębne organizacje, pomimo przedwczesnych i pochopnych opinii współczesnych krytyków (niewłaściwie interpretowanych w literaturze powojennej), dostrzegających jedynie konflikty i rozłam w Związku, a następnie zmianę nazwy i Zarządu. Faktycznie nastąpiła jednak wymiana członków obu ugrupowań i koncepcji programowych, chociaż źródło inspiracji i formy działalności były zbliżone. Granicę między ugrupowaniami częściowo zacierali sami twórcy, już w latach trzydziestych podkreślający tradycje i dorobek środowiska plastycznego. Oceniając z perspektywy wewnętrzne konflikty natury artystycznej i organizacyjnej oraz konflikty personalne, zwłaszcza w Związku Plastyków Pomorskich, należy stwierdzić, że stanowiły wynik ścierania się odmiennych poglądów i postaw silnie zróżnicowanego grona członków, w rezultacie wpływając korzystnie na rozwój środowiska artystycznego. W tym kontekście nadrzędną wartością wytworzoną przez twórców jest praca organizacyjna u podstaw, pasja, dążenie do zmian i wyższych standardów oraz

pragnienie wyjścia poza granice prowincjonalności, przypisywanej Bydgoszczy, a tak silnie odczuwanej przez samo środowisko. Relacjonowane i komentowane w ówczesnej prasie wszelkie przejawy artystycznej aktywności posiadały jeszcze jeden istotny wymiar – wpływały na ożywienie atmosfery kulturalnej w mieście i rozbudzenie zainteresowania sztuką w społeczeństwie.

Dynamiczna działalność artystów, znaczna ilość organizowanych wystaw zbiorowych i indywidualnych w Bydgoszczy, a także poza miastem wpłynęły na zaistnienie nowego środowiska artystycznego w ogólnopolskiej świadomości. Był to co prawda ośrodek młody, kształtujący się przez całe dwudziestolecie, niemniej dostrzegalny na mapie sztuki międzywojennej Polski. Powstawał na prowincji, z dala od wiodących centrów kulturalnych, w których życie artystyczne skupiało się w kręgu specjalistycznego szkolnictwa oraz licznych galerii i muzeów, umożliwiających rozległe, bezpośrednie kontakty twórców, krytyków i odbiorców, wymianę poglądów, uczestnictwo w wystawach. Niespełna dziewiętnastoletni etap kształtowania był zbyt krótki, aby bydgoskie środowisko artystyczne wyraźnie zdefiniowało swoje oblicze. W dwudziestoleciu międzywojennym w Bydgoszczy nie powstało więc jednolite, silne środowisko artystyczne, wyróżniające się nowatorskimi osiągnięciami w skali ogólnopolskiej.

W porównaniu z wiodącymi polskimi ośrodkami sztuki w Bydgoszczy grupa twórców była stosunkowo niewielka, a lokalne ugrupowania artystyczne zasilali plastycy mieszkający w innych miejscowościach. Kolejną z przyczyn braku stabilizacji środowiska była ciągła i intensywna wymiana osobowa – obok rdzennych bydgoszczan lub tych, którzy pozostali w mieście na stałe, znaczną grupę tworzyli artyści przebywający w mieście czasowo; jedni opuszczali miasto, inni tutaj się osiedlali. Wśród bydgoskich artystów nie było wybitnych osobowości artystycznych, chociaż można wymienić artystów ponadprzeciętnych, oddziaływujących na pozostałych, jak np. Karol Mondral, Leon Dołżycki, Jerzy Rupniewski, Feliks Krassowski, Stanisław Brzęczkowski, Teodor Gajewski i Piotr Triebler.

Bydgoskie środowisko artystyczne międzywojnia to miejsce, w którym nastąpiło spotkanie twórców profesjonalnych, samouków, a także amatorów. Miejsce, w którym krzyżowały i ścierały się różne tendencje, od sztuki tradycyjnej, zachowawczej, poprzez przebrzmiałe już nawiązania do sztuki nowoczesnej (impresjonizm, symbolizm), aż do nielicznych, nieraz odległych inspiracji sztuką awangardową (kubizm, futurizm, ekspresjonizm). Środowisko bydgoskich twórców było więc swoistym odbiciem kondycji sztuki w odrodzonym państwie polskim, którą cechowała różnorodność stylistyczna, różne

tendencje i nurty, współistnienie i przenikanie się form sztuki tradycyjnej i nurtów nawiązujących do awangardy europejskiej, jak polski formizm.

W twórczości wielu bydgoskich artystów widoczna jest różnorodność temperamentów, otwartość na eksperymenty i wielość inspiracji, transponowanie rozmaitych koncepcji stylistycznych obecnych w sztuce polskiej. W krąg konwencji nowego klasycyzmu, w Polsce reprezentowanego przez Rytm i „szkołę wileńską” wpisują się niektóre obrazy Feliksa Krassowskiego i Piotra Chmury. W nurcie koloryzmu, zapoczątkowanego doświadczeniami kapistów, mieszczą się m.in. obrazy Franciszka Gajewskiego i Bernarda Lewandowskiego. W mniejszym stopniu obecne były odniesienia do nurtów awangardowych, jak np. do Grupy Krakowskiej w twórczości Aleksandra Winnickiego-Radziejewicza. Dość częste nawiązania do nurtu niemieckiej Nowej Rzeczowości (Neue Sachlichkeit) widoczne są w twórczości Stefana Szmaja i Mariana Faczyńskiego. Liczne grono malarzy preferowało konwencją realistyczną, często zabarwioną doświadczeniami impresjonistów i postimpresjonistów. W nurt zachowawczy, preferujący naśladowanie natury, często podbudowany nastrojowością i symboliką, wpisywały się obrazy Alberta Taljańskiego, a także Bolesława Lewańskiego.

Życie artystyczne międzywojennej Bydgoszczy najpełniejsze odzwierciedlenie znalazło w lokalnej prasie, w której zamieszczano komunikaty, teksty informacyjne i recenzje niemal wszystkich wydarzeń. W międzywojniu ukazywało się kilkanaście gazet i czasopism, jednak do najważniejszych pism codziennych, dostarczających aktualne wiadomości z kręgu kultury i sztuki należały dwa – chrześcijańsko-demokratyczny „Dziennik Bydgoski” i konkurująca z nim „Gazeta Bydgoska” (od 1933 r. „Kurier Bydgoski”), organ Narodowej Demokracji. W dziennikach tych zamieszczano ponadto najpełniejsze relacje z wydarzeń artystycznych. W mieście nad Brdą wydawane były periodyki o charakterze literacko-kulturalnym i teatralnym, nie istniało jednak czasopismo dedykowane wyłącznie sztuce. Najważniejszym czasopismem naukowo-regionalnym był „Przegląd Bydgoski” (1933-1939), redagowany przez Zygmunta Malewskiego, poświęcony zagadnieniom regionalnym, historii miasta i regionu oraz życiu kulturalnemu, w którym pojawiały się także teksty dotyczące sztuki dawnej i współczesnej.

Krąg bydgoskiej krytyki sztuki nie był obszerny, a przy tym silnie zróżnicowany, tworzony przez osoby reprezentujące różne zawody, wśród których byli dziennikarze, literaci, architekci, historycy, historycy sztuki oraz artyści. Z uwagi na różne przygotowanie i doświadczenia autorów piszących o sztuce poziom recenzji zamieszczanych w bydgoskiej prasie był niejednorodny, obok tekstów o charakterze

sprawozdawczym pojawiały się pogłębione analizy i interpretacje, osadzone w wielowątkowych kontekstach. Na wyróżnienie zasługują recenzje i felietony Kazimierza Ulatowskiego, Konrada Fiedlera, Zygmunta Malewskiego, Tadeusza Dobrowolskiego, Henryka Kuminka i często kontrowersyjne teksty Marian Turwida.

Odbiorcy sztuki w Bydgoszczy – publiczność odwiedzająca wystawy i uczestnicząca w wydarzeniach artystycznych, kształtowała się wraz ze środowiskiem do czego przyczynili się twórcy kultury i sami artyści. W latach dwudziestych szerokie warstwy społeczeństwa bydgoskiego nie wykazywały większego zainteresowania sztuką. Przyczyna tego stanu tkwiła w czasach zaborów, kiedy zabrakło zorganizowanego środowiska artystycznego i prężnie działających instytucji opiekujących się sztuką, a mieszkańcy miasta pozbawieni byli możliwości ciągłego obcowania ze sztuką. Kolejną z przyczyn był wąski krąg wykształconych i przygotowanych do odbioru sztuki elit intelektualnych w społeczeństwie, zdominowanym przez klasę robotniczą uprzemysłowionego miasta. Rozdział między środowiskiem artystycznym a społeczeństwem – potencjalnym odbiorcą sztuki był silny jeszcze w latach trzydziestych. Jednocześnie twórcy bydgoskiej kultury i sztuki świadomi tych niedostatków i pewnego zacofania miasta w dziedzinie życia artystycznego, uczestniczyli w procesie wykształcenia się grupy publiczności zainteresowanej sztuką, m.in. poprzez edukację (spotkania, wykłady, oprowadzanie po wystawach) i propagowanie zwiedzania ekspozycji przez zorganizowane grupy, np. młodzież szkolną i wojsko.

2. Wojenny epilog

Wrzesień 1939 roku dla Bydgoszczy rozpoczął się tragicznymi wydarzeniami. Niemiecka akcja dywersyjna, tzw. krwawa niedziela 3 – 4 września i związana z nią propaganda Trzeciej Rzeszy przyczyniły się do masowych egzekucji bydgoszczan na Starym Rynku i w Dolinie Śmierci, do uwięzienia w obozach koncentracyjnych mieszkańców miasta i okolicy. Już wówczas, w pierwszych miesiącach okupacji, śmierć ponieśli znani z międzywojnia działacze kultury, rozstrzelani w masowych egzekucjach, m.in. oddany bydgoskiej kulturze prezydent Leon Barciszewski, publicysta i recenzent Konrad Fiedler, artyści – nauczyciele Antoni Olejnik i Maksymiliana Ossowski, a także architekt Bogdan Raczkowski. Inni zginęli w obozach, jak działacz kultury Henryk Kuminek (1940), dyrektor Muzeum Miejskiego ksiądz Jan Klein (1940) i architekt Kazimierz Orlicz (1945). Przez pierwsze miesiące okupacji trwały represje wobec określonych grup zawodowych, przede wszystkim nauczycieli, duchownych katolickich,

środowisk społecznych, członków organizacji i stowarzyszeń krzewiących polskość. Prowadzona akcja germanizacyjna miała przywrócić Bydgoszczy charakter niemieckiego miasta sprzed 1920 roku. Restrykcje wobec ludności polskiej obejmowały przymusowe wysiedlenia, przede wszystkim do Generalnego Gubernatorstwa, zwłaszcza mieszkańców pochodzących z Galicji i byłej Kongresówki, którzy osiedlili się w Bydgoszczy po 1918 roku, wielu bydgoszczan wysyłano na przymusowe roboty do Rzeszy, konfiskowano nieruchomości i dobytek. Te tragiczne wydarzenia nie ominęły bydgoskich artystów.

Nastąpiło całkowite rozbitcie środowiska artystycznego, nieliczna grupa twórców pozostała w Bydgoszczy, m.in. bracia Franciszek i Teodor Gajewscy, Piotr Triebler, Halina Magdańska, Aleksander Modlibowski i Zygmunt Myszkowski. W mieście pozostał również Franciszek Konitzer, który otrzymał od władz okupacyjnych nakaz opuszczenia mieszkania i pomieszczeń prywatnej szkoły artystycznej. Artyści wycofali się z udziału w przejawach toczącego się niemieckiego życia kulturalnego w okupowanym mieście. Kazimierz Borucki podkreślił, że „Sami plastycy bydgoscy zrezygnowali z pracy twórczej, nie chcąc służyć obcej kulturze najeźdźcy”³. Na twórców wywierano presję, jak w przypadku Trieblera, który pomimo kilkukrotnych wezwań niemieckiego dyrektora muzeum nie przystąpił do Niemieckiego Związku Plastyków. W chwili wybuchu wojny Boruckiego – kustosa Muzeum Miejskiego zobowiązano do pozostania w Bydgoszczy i dalszego zabezpieczania muzealnych zbiorów.

Większość artystów z różnych przyczyn opuściła miasto. Jeszcze przed wybuchem wojny do Krakowa wyjechał Piotr Chmura (1938), a do Warszawy Stanisław Brzęczkowski (1939), który tam spędził okupację i powstanie warszawskie. Jerzy Rupniewski latem 1939 roku wyjechał do Lwowa, lata wojny upłynęły twórcy na przymusowej tułaczce, podczas której przebywał w różnych miejscowościach. Marian Turwid poszukiwany przez gestapo, jesienią 1939 roku udał się do rodzinnej Wrześni, gdzie spędził okupację; jego bydgoska pracownia została skonfiskowana. Miasto opuścił Edmund Heydak obawiający się represji za antyhitlerowskie karykatury, podczas okupacji przebywając poza granicami kraju (Rumunia, Francja i Niemcy). Pod koniec sierpnia 1939 roku Wacław Gromek, jako urzędnik miejski, został ewakuowany z miasta. Powrócił na krótko do Bydgoszczy, ale poszukiwany przez Niemców uciekł z miasta i przedostał się w rodzinne strony, gdzie zmarł w 1940 roku.

Bydgoskich twórców nie ominęły wysiedlenia i przymusowa praca. Bolesław Lewański, który w 1938 roku przeprowadził się do Kruszwicy, w 1940 roku został wysiedlony do Woli Okrzejskiej na Podlasiu, gdzie przebywał do zakończenia wojny.

Władysław Frydrych wysiedlony do Wieliczki, pracował tam przez całą okupację, m.in. jako nauczyciel. W 1943 roku został aresztowany wraz z grupą nauczycieli i osadzony w więzieniu na Montelupich w Krakowie. Jana Biedowicza, zatrzymanego podczas obławy w Bydgoszczy, skierowano na roboty przymusowe. Do miasta powrócił w 1940 roku podejmując tutaj pracę. Edward Kwiatkowski spędził okupację na robotach przymusowych w Niemczech. Tragiczny finał miało przesiedlenie Romana Skręta z rodziną w 1940 roku do Kutna; rzeźbiarz zmarł niebawem w pobliskim Sieciechowie.

Niektórzy z artystów, zmobilizowani do Wojska Polskiego, czynnie uczestniczyli w działaniach wojennych na różnych frontach II wojny światowej. Marian Kujawa brał udział w kampanii wrześniowej, dostając się do niewoli niemieckiej pod Iłowem, a następnie przebywał w obozach-oflagach (m.in. Prenzlau, Neubrandenburg). Tadeusz Mokrzycki, zmobilizowany do 61 Pułku Piechoty Wielkopolskiej, walczył w kampanii wrześniowej jako dowódca plutonu karabinów maszynowych, zyskując opinię dzielnego żołnierza. Uniknął niewoli i powrócił do Bydgoszczy, skąd został wysiedlony do Radomia. Okres okupacji spędził w Brzesku koło Tarnowa, pracując jako robotnik. W kampanii wrześniowej uczestniczył także Tadeusz Tarkowski, którego wojenne losy wyznaczyła niewola rosyjska, ucieczka z transportu do Kozielca, obozy w Czarżu i Finlandii oraz ucieczka do Szwecji, zakończona szczęśliwym epizodem – podjęciem studiów w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie.

Druga wojna światowa przerwała artystyczną edukację młodszego pokolenia twórców, którzy po wojnie nie powrócili już do Bydgoszczy. Bernard Lewandowski, zmobilizowany do 62 Pułku Piechoty, uczestniczył w wojnie obronnej, walcząc w bitwie nad Bzurą. Następnie wrócił do Bydgoszczy, w 1940 roku wyjechał do Generalnej Guberni, gdzie walczył w Narodowych Siłach Zbrojnych w Górach Świętokrzyskich. Pod koniec 1944 roku poprzez Czechosłowację i Austrię przedostał się do Monachium, później podejmując służbę w armii amerykańskiej. Nie powrócił już do Polski, osiedlając się we Francji, a następnie w Stanach Zjednoczonych. Jerzy Faczyński służył w szeregach Polskich Sił Powietrznych na terenie Polski, Francji i Wielkiej Brytanii. Po zakończeniu wojny wyemigrował do Anglii.

Tragicznie potoczyły się wojenne losy innych twórców. Alfons Rösler – muzykolog, autor tekstów o bydgoskiej kulturze, poległ w kampanii wrześniowej. Bronisław Kłobucki, który pod naciskiem okupanta przyjął trzecią grupę narodowościową, został powołany do armii niemieckiej; zginął we wrześniu 1944 roku w bitwie pod Arnhem.

Śmierć poniósł także Witold Jerzykiewicz, działający na terenie Bydgoszczy w konspiracji pod pseudonimem „Cis”. W 1944 roku został aresztowany przez gestapo i zamordowany.

Losy wielu artystów podczas okupacji nadal nie są znane lub nie do końca wyjaśnione. W 1940 roku w Bydgoszczy zmarł Władysław Galimski. Nie wiadomo w jakich okolicznościach opuścił Bydgoszcz Albert Taljański, pochowany w podwarszawskim Gąbinie (1946). Nieznana pozostaje data i okoliczności śmierci Wacława Krystoszka. Według *Listy strat* jesienią 1939 roku został aresztowany w Warszawie, uwięziony na Pawiaku i zmarł krótko po opuszczeniu więzienia. Paweł A. Skrzypczak został zamordowany przez hitlerowców podczas okupacji; data i okoliczności śmierci nie są znane. W kwietniu 1939 roku Franciszek Kutzner przebywał jeszcze w Bydgoszczy; dalsze losy artysty nie są znane. Nie do końca wyjaśnione są koleje losu Mariana Faczyńskiego. Według jednej z wersji w 1939 roku miał wyjechać z rodziną do Lwowa, gdzie został uwięziony przez Rosjan, a następnie zesłany do Kazachstanu, tam zmarł w 1940 roku.

W trakcie przymusowych przesiedleń i wojennej tułaczki dorobek artystyczny wielu twórców uległ zniszczeniu lub rozproszeniu. Podobny los spotkał niewielkie prywatne kolekcje sztuki wielu bydgoszczan.

Podczas okupacji hitlerowskiej Bydgoszcz znalazła się na terenach włączonych do Trzeciej Rzeszy, a Muzeum Miejskie, stworzone na podwalinach zbiorów niemieckiego Towarzystwa Historycznego, uznane zostało za instytucję niemiecką. Muzeum nadal stanowiło własność miasta i podlegało miejskiej władzy administracyjnej. W 1940 roku dyrektorem Muzeum został dr Konrad Kothe (opiekun zbiorów Niemieckiego Towarzystwa dla Sztuki i Nauki w latach 1914-1921), natomiast nadzór merytoryczny sprawował profesor Willy Drost z Gdańska⁴. Przez całą okupację w Muzeum zatrudniony był jej długoletni pracownik Kazimierz Borucki. Wyburzenie zachodniej pierzei Starego Rynku z gmachem muzealnym w 1940 roku pozbawiło instytucję stałej siedziby, a zbiory zostały umieszczone w budynku dawnego Lombardu przy ulicy Pocztowej.

Muzeum Miejskie w latach okupacji, pod niemieckim zarządem, w zawężonym zakresie kontynuowało działalność kolekcjonerską i wystawienniczą. Nabywano obiekty z zakresu ikonografii Bydgoszczy, a także prace twórców niemieckich związanych z miastem lub regionem. Kolekcję autorską bydgoszczanina Paula Bertholda Jaekla, której początki wyznaczył dar z 1923 roku, powiększyła darowizna rodziny z Berlina. Kolekcja dzieł Waltera Lesitikowa, zainicjowana obrazem *Szron nad jeziorem Wannsee*, niemal w całości powstała podczas okupacji. Wówczas też zaczęto tworzyć kolekcję prac Kurta

Hubertusa von Paeslera z Luskówka (pow. świecki), artysty miejscem urodzenia i zamieszkania związanego z regionem pomorskim, wystawiającego w Muzeum Miejskim w czasie wojny.

W latach 1941-1944 Muzeum Miejskie w Bydgoszcy (Stadtmuseum Bromberg) przygotowało lub współorganizowało siedem wystaw sztuki, udostępnianych w auli Gimnazjum Klasycznego (plac Wolności), w salach dawnego Kasyna Cywilnego (ul. Gdańska 20) oraz w skrzydłach domu misjonarskiego kościoła pw. Wincentego à Paulo (Aleja Ossolińskich 1). Tylko jedna z tych wystaw – *Das deutsche Bromberg*, przygotowana w oparciu o zbiory własne, zaprezentowana została poza Bydgoszczą, w pałacu oliwskim (październik 1941)⁵. Ekspozowane na tym pokazie obiekty ikonograficzne (plany, grafiki, obrazy), druki (m.in. związane z teatrem i handlem) oraz fotografie miały świadczyć o niemieckiej przeszłości miasta. Pierwszą ekspozycją zorganizowaną w Bydgoszcy była *1. heimische Kunstausstellung „Deutsche Kunst im Braheland”* (lipiec – sierpień 1941, Kasyno Cywilne), na której przedstawiono twórczość artystów regionu bydgoskiego⁶. Dwudziestu twórców zaprezentowało ponad 200 prac z zakresu malarstwa i grafiki oraz dużofORMATOWE fotografie. Wśród prac plastycznych zamieszczono kilkanaście dzieł Waltera Leistikowa ze zbiorów Muzeum Miejskiego. Grono twórców związanych z Bydgoszczą tworzyli – Paul Betyna (ur. 1886 w Bydgoszcy, studiujący w Berlinie i Paryżu), Hugo Decker (działający w Bydgoszcy i Berlinie), Kurt Paesler, Alfred Reschke, Kurt Schlierf i Karlheinz Fenske (1912-1963), grafik uczestniczący w *Wystawie sztuki niemieckiej* w Bydgoszcy (1935).

Następna ekspozycja, przygotowana rok później nosiła tytuł *Bromberger Kunstausstellung 1942* (sierpień – wrzesień 1942, aula Gimnazjum Klasycznego)⁷. Obejmowała 111 prac autorstwa 18 twórców z Berlina, Monachium, Malborka i Bydgoszcy; miasto reprezentowali – Max Bartosz, Paul Betyna (Bydgoszcz, Berlin), Johannes Heinrich Brehm, Hugo Decker, Else Hoefler, Jos Iseken, Heinrich Krause, Alfred Reschke, Kurt Schlierf, Ludwig Zuckermann, Kurt Paesler oraz Franciszek Gajewski. W tym roku odbyła się monograficzna wystawa zorganizowana przez muzeum i reaktywowane Niemieckie Towarzystwo dla Sztuki i Nauki – Oddział Sztuki (Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft zu Bromberg – Abteilung Kunst), nosząca tytuł *Kunstausstellung. Aquarelle und Zeichnungen von Fritz Hege* (październik – listopad 1942, aula Gimnazjum Klasycznego). Zaprezentowano na niej prace artysty, urodzonego w Bydgoszcy, związanego także z Grudziądem⁸. Wystawa stanowiła – jak określono w katalogu – inaugurację działalności Towarzystwa w „wyzwolonej” Bydgoszcy.

Dwie wystawy przygotowano w 1943 roku, pierwszą w salach na II piętrze bocznych skrzydeł kościoła pw. św. Wincentego à Paulo, drugą w auli dawnego Gimnazjum Klasycznego. Pierwsza, zatytułowana *Kunstschau Ausstellung aus den Beständen des Stadtmuseums* (luty 1943), powstała w oparciu o zbiory Muzeum Miejskiego⁹. W zespole 161 obrazów, rzeźb oraz grafik i rysunków autorstwa 56 twórców, wyróżniały się duże zestawy prac Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego i Leona Wyczółkowskiego, przy czym w katalogu zaakcentowano wykształcenie artystów m.in. na niemieckich uczelniach artystycznych. Kolejnym dużym zespołem były obrazy i grafiki Waltera Leistikowa, pozyskiwane podczas okupacji, podobnie jak rysunki i grafiki Kurta Hubertusa von Paeslera z Luskówka. Wystawiono prace plastyków urodzonych w Bydgoszczy, jak Paul Betyna i Gustaw von Meng-Trimmis (ur. 1865 w Bydgoszczy, studiujący w Berlinie i Paryżu) lub tworzących przed 1920 rokiem w mieście nad Brdą, jak Paul Berthold Jaekel, Hans Lange, Otto Sager i Karl Heinrich Schulz (ur. w Bydgoszczy), a także działających w latach czterdziestych, jak Artur (Albert?) Eulert, Jos Iseken i Hugo Decker. W znacznej grupie obiektów muzealnych artystów polskich i niemieckich nie zabrakło prac twórców bydgoskich działających przed I i II wojną światową – Antoniego Bartza (ur. w Koronowie, poległ w 1917), Franciszka i Teodora Gajewskich oraz Piotra Trieblera (przy artystach narodowości polskiej podkreślono ich związki z Bydgoszczą i miejsce wykształcenia), Franciszka Konitzera (ucznia antwerpskiej i monachijskiej akademii).

Kolejna wystawa *Bromberger Kunstausstellung 1943* (listopad – grudzień 1943) zdaniem ówczesnego burmistrza miasta, ukazywała rozwój sztuki w mieście, stanowiąc odbicie „wzmacniającej się niemieckości”¹⁰. Zgodnie z koncepcją przedstawiono na niej prace artystów „silnie związanych” z miastem, a znaczne zainteresowanie ekspozycją miało zmusić organizatorów do ostrej selekcji dostarczanych obiektów. Zaprezentowano 128 prac, autorstwa malarzy z Bydgoszczy i Berlina, m.in. znanych już z wcześniejszych ekspozycji Fritza Hege z Grudziądza i Kurta von Paeslera z Luskowa. Jak odnotowano w katalogu z Bydgoszczą związani byli: Maximilian Bartosz, Franciszek Gaje-Gajewski, Else Hoefler, Jarosław Kirilenko, Maria von Klever, Oskar von Klever, Heinz Knorr, Franciszek Konitzer, Heinrich Krause, Gotthold Meister, Ferdinand Mönnikes, Otto Pfefferkorn, Alfred Reschke, Heinrich Rhode, Kasimir (Kazimierz) Vaedtke i Ludwig Zuckermandel. Z tego grona, pomijając artystów polskich, tylko Vaedtke współpracował ze środowiskiem w dwudziestoleciu międzywojennym. Należy przypuszczać, że niektórzy

z wymienionych twórców, jak np. Mönnikes, przebywali w mieście jedynie podczas okupacji.

Ostatnia ekspozycja – *Kunstschau der Stadt Bromberg. Neuerwerbungen Malerei und Plastik* (styczeń 1944, aula szkoły przy ul. Kopernika) prezentowała 122 nabytki miasta z zakresu malarstwa i rzeźby¹¹. Grono twórców z Bydgoszczy tworzyli: Paul Betyna, Hugo Decker, Jos Iseken, Oskar Klever (wówczas działający jako malarz i grafik w Bydgoszczy), rzeźbiarz Walter Ernst Lemcke (ur. 1891 koło Wałcza, początkowo kształcący się w Bydgoszczy, potem w Berlinie), Gustav von Meng-Trimmis i Heinrich Rhode (wówczas w Bydgoszczy). W grupie „bydgoszczan” znalazły się także prace Franciszka Gajewskiego. Jednak wśród nabytków na pierwszym miejscu w katalogu zaakcentowano zespół nowych dzieł Leistikowa i Piotrowskiego – „dwóch synów Bydgoszczy”, znanych w całej Rzeszy oraz ich kolekcje w zbiorach muzeum. Kolejnym twórcą, którego prace umieszczono wśród prezentowanych nabytków był Kurt Paesler.

Wszystkie wystawy wpisywały się w założenia niemieckiej polityki kulturalnej, realizowanej przez okupanta na ziemiach polskich wcielonych do Trzeciej Rzeszy. Zastanawiająca jest jednak kwestia wyboru obiektów. Na ekspozycjach bydgoskich prezentowano z niewielkimi wyjątkami tylko sztukę współczesną, podczas gdy w innych ośrodkach, jak Gdańsk i Toruń, dominowała spuścizna kulturowa mająca świadczyć o niemieckim charakterze regionu¹². W tym kontekście pewne analogie z *Salonami Bydgoskimi* mogą sugerować zamiar kontynuacji przedwojennej koncepcji, co należy przypisać Boruckiemu, bezpośrednio zaangażowanemu w muzealne przedsięwzięcie w dwudziestolecie międzywojennym.

3. Odrodzenie życia artystycznego i środowiska plastycznego po II wojnie światowej

Podobnie, jak w dwudziestolecie międzywojennym, tak i po II wojnie światowej, w związku z kolejną zmianą granic państwowych ciągle aktualna była relacja Bydgoszcz a Pomorze, w kontekście historycznym, regionalnym i administracyjnym¹³. Grono ocalałych bydgoskich artystów i twórców kultury było nieliczne. Do miasta powróciła część plastyków, których wojna rozrzuciła po Polsce i świecie, m.in. Jerzy Rupniewski, Stanisław Brzęczkowski, Marian Turwid, Władysław Frydrych i Tadeusz Tarkowski. Większość z nich włączyła się w odbudowę życia artystycznego na różnych płaszczyznach, często o zasięgu ponadregionalnym, jak np. Brzęczkowski organizujący przemysł poligraficzny na Pomorzu, czy też Turwid tworzący związki artystyczne oraz Borucki, od początku organizujący Muzeum Miejskie. W drugiej połowie lat czterdziestych nastąpił

dość znaczny napływ artystów z innych regionów, związany z powojenną migracją, zarówno twórców znanych, jak Antoni Grabarz (do wybuchu wojny należący do „Bractwa św. Łukasza”), jak też mniej rozpoznawalnych lub dopiero rozpoczynających artystyczną drogę. W Bydgoszczy osiedlili się m.in. Wincenty Niedzielski, Józef Nyka, Stefan Górski, Zofia Ałaszewska, Jadwiga Daszkiewiczowa, Józef Czarnocki, Jadwiga Szyszko, Joanna Witt-Jonszer, Jan Kulikowski, Romuald Cichocki, Jarosław Kirilenko, Józef Makowski, Barbara Pyszora, Ryszard Siennicki, Alfreda Terpiłowska, Zofia i Franciszek Michałkowie¹⁴. Przez pewien czas z Bydgoszczą związana była rzeźbiarka Balbina Świtycz-Widacka. Krótco po 1945 roku debiutowali artyści mieszkający przed wojną w Bydgoszczy, m.in. grafik Bronisław Zygfryd Nowicki, scenograf Antoni Muszyński i malarka Anna Rafińska. Ze środowiskiem rozpoczęli współpracę twórcy działający przed wojną, ale w niewielkim stopniu uczestniczący wówczas w życiu artystycznym, np. Władysław Zacholski i Kazimierz Rafiński. Pierwszą powojenną dekadę kształtowania nowego środowiska osłabiła śmierć znanych artystów, działających w międzywojniu – Teodora Gajewskiego (1948), Jerzego Rupniewskiego (1950), Piotra Trieblera (1952) i Stanisława Brzęczkowskiego (1955).

Początki funkcjonowania instytucji opiekujących się sztuką

Marian Turwid w 1959 roku, z perspektywy czasu wyraźnie podkreślił pomoc ze strony państwa w odbudowie życia artystycznego po 1945 roku, pomoc, która zawiodła w międzywojniu. „Sprawy, o które w Bydgoszczy walczone daremnie przez całe dwudziestolecie, trafiły teraz nie tylko na zrozumienie, ale i na natychmiastową niemal ich realizację”¹⁵. To porównanie po raz kolejny potwierdza trudną sytuację rozwoju sztuki w międzywojennej Bydgoszczy. Turwid zaakcentował, że bezdomna dotąd plastyka bydgoska uzyskała w centrum miasta „własny dach nad głową” w postaci Pomorskiego Domu Sztuki. Jednak bezpośrednie relacje z kilku pierwszych powojennych lat, także samego Turwida, świadczą że proces odbudowy kultury i sztuki w Bydgoszczy nie należał do łatwych zadań. Do ogromnych strat wojennych w dziedzinie kultury przyczyniło się wyburzenie dwóch siedzib ważnych instytucji działających w międzywojniu – Muzeum Miejskiego (1940) i Teatru Miejskiego (1945). Pomimo tych zniszczeń i braku zaplecza środowisko zaczęło się organizować natychmiast po wyzwoleniu Bydgoszczy. Warto zwrócić uwagę na fakt, że bezpośrednio po wojnie dotychczasowa ścisła współpraca muzeum ze środowiskiem plastycznym uległa zmianie. Do najważniejszych zadań

instytucji należało bowiem zabezpieczenie rozproszonych podczas decentralizacji zbiorów i pozyskanie odpowiedniego budynku umożliwiającego funkcjonowanie.

Pierwszą instytucją kultury utworzoną w Bydgoszczy był Klub Literacko-Artystyczny, powstały w maju 1945 roku, z inicjatywy wicewojewody pomorskiego Zygmunta Felczaka, powołanego na prezesa klubu oraz Turwida. Do powstania klubu w znacznym stopniu przyczynił się Jerzy Remer – naczelnik Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki¹⁶. Pierwszy Zarząd, obok inicjatorów, tworzyli działający jeszcze w międzywojniu dr Jan Piechocki i Alfred Kowalkowski oraz Zofia Pietrzak¹⁷. Już od czerwca klub przygotowywał regularne wieczory literackie, tzw. Środy Literackie, nawiązując do piątkowych wieczorów organizowanych przez przedwojenną Radę Artystyczno-Kulturalną, których pomysłodawcą był Henryk Kuminek¹⁸. Klub skupiał ludzi kultury i sztuki z całego Pomorza, zanim jeszcze powstały artystyczne związki zawodowe i towarzystwa kulturalne. Podejmował działania zmierzające do utworzenia instytucji podstawowych dla bydgoskiej kultury, współpracował z wydawnictwami, dążył do budowania środowiska artystycznego. Z inicjatywy klubu w Bydgoszczy powstał oddział Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, czasopismo *Arkona. Miesięcznik poświęcony kulturze i sztuce*, a następnie Pomorski Dom Sztuki¹⁹.

Związek Polskich Artystów Plastyków i Pomorski Dom Sztuki

Zapowiedzią tworzących się w Bydgoszczy struktur związkowych, zrzeszających artystów plastyków było Zrzeszenie Artystów Plastyków Ziemi Pomorskiej, którego inicjatorem był Marian Turwid. Do Zrzeszenia należało sześciu twórców – Stanisław Brzęczkowski, Tadeusz Mokrzycki, Piotr Triebler i Marian Turwid z Bydgoszczy oraz Henryk Czaman z Inowrocławia i Stefan Wojciechowski z Torunia. Dnia 22 czerwca 1945 roku wymienieni plastycy zostali zakwalifikowani na członków Związku Polskich Artystów Plastyków przez Komisję Kwalifikacyjno-Artystyczną Zarządu Głównego. „W ten sposób utworzony został nowy oddział ZPAP z siedzibą w Bydgoszczy. Związek ten na prośbę kolegów z Bydgoszczy podlegać będzie Związkowi warszawskiemu. Organizowanie Związku powierzono kol. Marianowi Turwidowi”²⁰. Twórcy z Bydgoszczy, Torunia i innych miast regionu wykazywali dużą aktywność, co wpłynęło na powstanie jeszcze w 1945 roku samodzielnego Okręgu Pomorskiego. 2 grudnia 1945 roku w Bydgoszczy odbył się pierwszy Walny Zjazd Okręgu Pomorskiego ZPAP, na którym obecnych było kilkudziesięciu plastyków. Istniejący wówczas Okręg obejmował województwo bydgoskie i olsztyńskie, podzielony został na Oddziały: Bydgoski, Toruński

i Olsztyński. Zarząd Okręgu Pomorskiego tworzyli artyści z Bydgoszczy i Torunia: Marian Turwid (prezes), Tymon Niesiołowski (wiceprezes), Stanisław Brzęczkowski (sekretarz), Jadwiga Daszkiewicz (skarbnik) oraz Bronisław Jamontt, Eugeniusz Przybył, Józef Kozłowski i Tadeusz Mokrzycki (członkowie Zarządu)²¹. Każdy z oddziałów posiadał odrębny Zarząd, do Oddziału Bydgoskiego poza wymienionymi twórcami weszli także Kazimierz Borucki, współpracujący z twórcami od lat dwudziestych oraz Jadwiga Daszkiewiczowa i Stanisław Wojewódzki²².

Międzywojenna „bezdonna plastyka” szybko pozyskała zaplecze lokalowe. Jeszcze przed otwarciem Pomorskiego Domu Sztuki (7 maja 1946) zrzeszeni artyści włączyli się w prace nad przygotowaniem obchodów 600-lecia Bydgoszczy w ramach powołanej Sekcji Plastycznej, której zadaniem był nadzór nad stroną artystyczną i estetyczną uroczystości, imprez i pokazów. Plastyki Okręgu Pomorskiego przygotowywali się także do *Pierwszej Wystawy Okręgu Pomorskiego* w Pomorskim Domu Sztuki, umieszczonej w programie obchodów, a rozpoczynającej oficjalną działalność „stałego pomorskiego Salonu Wystawowego”²³.

Zadania Pomorskiego Domu Sztuki przedstawił Zygmunt Felczak, który zapewne posiadał decydujący wpływ na koncepcję programową. Dom Sztuki miał się stać siedzibą pomorskich związków artystycznych, warsztatem pracy literatów, plastyków i muzyków oraz „środowiskiem artystycznym”, skupiającym wszystkich twórców z terenu całego Pomorza, a szczególnie z Bydgoszczy, Torunia, Grudziądza i Włocławka²⁴. Celem było stworzenie środowiska artystycznego, swoim zasięgiem obejmującego jak najszerszy teren, „promieniując daleko poza obszar województwa bydgoskiego, a więc na tzw. «Wielkie Pomorze»”²⁵. Do osiągnięcia tego celu przyczynić się miało rozbudzenie zainteresowań artystycznych i wykształcenie dobrego smaku estetycznego, przyciągnięcie do kultury i zapewnienie uczestnictwa w życiu kulturalnym jak najszerszych warstw społeczeństwa oraz opieka i ukierunkowanie „młodej twórczości artystycznej”. Felczak wskazywał, że w osiągnięciu zamierzonego zadania ważna będzie współpraca ze wszystkimi zawodowymi związkami artystycznymi, instytucjami i urzędami opiekującymi się kulturą (np. Wydział Sztuk Pięknych, wojewódzkie wydziały kultury i sztuki w Bydgoszczy, Gdańsku, Szczecinie i Olsztynie). Narzędziem Pomorskiego Domu Sztuki – jak głosił Felczak – była „Arkona” pismo poświęcone zagadnieniom kultury i sztuki oraz instytucja „Śród Literackich”, która zdołała już wykształcić własną tradycję. Po otwarciu Pomorskiego Domu Sztuki program działalności miały wzbogacić stałe wystawy plastyki

i koncerty. Wszystkie te założenia wpisywały się w głoszoną przez Felczaka ideę „sztuki w służbie narodu”²⁶.

Pomorski Dom Sztuki powstał dzięki wspólnemu zaangażowaniu władz państwowych i miejskich, a jednym z inicjatorów przedsięwzięcia był Marian Turwid, który już w maju 1945 roku podjął starania o przydzielenie na potrzeby środowiska kulturalnego gmachu dawnego, niemieckiego Kasynowego Towarzystwa „Wypoczynek” w Bydgoszczy (Kasino-Gesellschaft „Erholung” in Bromberg) przy ulicy Gdańskiej 20²⁷. Koncepcja zyskała poparcie Ministerstwa Kultury i Sztuki, Ministerstwa Odbudowy, władz wojewódzkich i miejskich, a także całego społeczeństwa pomorskiego. Inicjatywę z wielkim zaangażowaniem popierał Zygmunt Felczak. Powołany został Komitet Odbudowy, którego zadaniem była odbudowa i adaptacja pomieszczeń dostosowana do nowych funkcji, kierowany przez Jerzego Remera²⁸. W budynku mieściła się sala koncertowa, sala odczytowa, lokale klubowe związków artystycznych oraz Społeczne Ognisko Plastyczne (pierwsze pracownie Szkoły Sztuk Pięknych), a przede wszystkim sale wystawiennicze – stały salon sztuki.

Uroczystego otwarcia dokonano 7 maja 1946 roku, równocześnie odbył się wernisaż *Wystawy prac Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Pomorskiego*, w programie uroczystości jubileuszowych 600-lecia miasta Bydgoszczy. Na ekspozycji zaprezentowano twórczość 36 malarzy, rzeźbiarzy i grafików, prezentujących 120 prac z okresu „przedwojennego”, „wojennego” i „ostatniej doby”, jak to ujął Jerzy Remer w recenzji²⁹. Recenzent podkreślił znaczenie wystawy jako miejsca pierwszego spotkania społeczeństwa pomorskiego ze sztuką plastyczną na „naszym terenie po wojnie i w takiej mierze i w odpowiednich salach wystawowych”, dodając: „pomimo najcięższych prób przez jakie przechodziło polskie życie artystyczne na tutejszej ziemi w okresie niemieckiej okupacji, artyści-plastycy związani z tą ziemią od dawna lub niespełna roku (jak grupa malarzy wileńskich) przewyciężyli wszystkie przeciwności i stanęli spodem przy warsztatach swej pracy, odbudowując własne życie i wnosząc w nową rzeczywistość już okazały dorobek. W ten sposób zerwany kontakt ze społeczeństwem został nawiązany, a zainteresowanie nowym pokazem i wkład finansowy w formie nagród pieniężnych dowodzą, że sztuka plastyczna znalazła zarówno moralne jak i materialne poparcie ze strony szerokiego ogółu”³⁰. Remer zaznaczył wagę pogłębiania kontaktów z odbiorcami sztuki, stworzenie odpowiedniego klimatu do dalszego rozwoju plastyki, do czego już miała się przyczynić działalność dwóch uzupełniających się pomorskich uczelni – Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu i Szkoły Sztuk Pięknych w Bydgoszczy

w zakresie kształcenia i oddziaływania kulturalno-artystycznego. Zaakcentował, że przedsięwzięcia te były możliwe dzięki entuzjazmowi pracy samych artystów, rozumiejących wartość i potrzeby „tego terenu, chyba najbardziej upośledzonego w omawianej dziedzinie, która wymagać będzie jeszcze znacznego wysiłku od tych wszystkich, którym odbudowa życia kulturalnego i uspołecznienie kultury leżą na sercu”³¹. Turwid – autor wstępu do katalogu wystawy – podkreślił natomiast wpływ wojny na oderwanie się twórców od artystycznego warsztatu i trudności z powrotem do powojennej rzeczywistości, jednocześnie akcentując, że „ten pierwszy pokaz plastyki pomorskiej odbywa się pod własnym dachem i we własnej siedzibie artystów”³². Już we wstępnych koncepcjach wystawienniczych położono nacisk na pokazy plastyki z innych regionów polskich: „W ten sposób Pomorze uczestniczyć będzie mogło bezpośrednio w życiu artystycznym całego kraju”³³. W latach czterdziestych w salonie wystawienniczym Pomorskiego Domu Sztuki odbywały się coroczne wystawy Związku, obejmujące twórców z województwa bydgoskiego i olsztyńskiego (do czasu utworzenia samodzielnego oddziału w Olsztynie)³⁴. Organizowano ekspozycje zbiorowe plastyków, np. *Salon Wiosenny* oddziału bydgoskiego ZPAP (1947) i wystawy monograficzne (np. wystawa jubileuszowa Jerzego Rupniewskiego, 1947). Zgodnie z koncepcją szerokiego upowszechniania sztuki niektóre pokazy prezentowane były poza Bydgoszczą, jak zbiorowa wystawa plastyków pomorskich, przeniesiona następnie do Olsztyna, Grudziądza i Włocławka (1947)³⁵. Walory kulturalno-edukacyjne wystaw współczesnej plastyki w kontekście do pokazów organizowanych w Toruniu podkreślał także Jerzy Remer, krytycznie jednak odnosząc się do formuły tzw. salonów, obecnych wówczas w całej Polsce, a organizowanych w określonych porach roku, uważając ją za przestarzałą, preferując przemyślaną selekcję i wartościowanie obiektów³⁶. W Pomorskim Domu Sztuki prezentowano aktualne prace twórców z innych ośrodków, np. artystów Okręgu Warszawskiego ZPAP i Okręgu Krakowskiego ZPAP (1947), eksponowano cykl Jana Matejki *Dzieje Cywilizacji w Polsce* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (1947)³⁷, *Wystawę grafiki czechosłowackiej* (1948), *Wystawę okrężną plastyki pomorskiej* (1948, Chojnice, Tuchola, Grudziądz, Włocławek, Chełmno, Inowrocław)³⁸, *Wystawę zbiorową dzieł Bronisława Jamontta* i *Wystawę akwarel, rysunków i grafiki członków Okręgu Pomorskiego ZPAP* (1948)³⁹. Zróznicowany program wystawienniczy nie oparł się jednak krytyce, kiedy jeden z recenzentów oceniając sezon jesienno-zimowy 1948 roku zauważył, że w salonie plastyków dominuje sztuka pomorska (m.in. wystawy Antoniego Grabarza i Jana Kulikowskiego, *Salon Zimowy*), podczas gdy w sąsiednich miastach prezentowana była

grafika belgijska, malarstwo francuskie, czy też grafika rosyjska, dostrzegł także brak sztuki reprezentującej znane polskie ośrodki⁴⁰. Podkreślił przy tym, że młodzież bydgoskiej szkoły plastycznej nie ma możliwości kontaktu z tymi dziełami, tym bardziej, że druga bydgoska instytucja – Muzeum Miejskie niezmiennie eksponuje dzieła graficzne Wyczółkowskiego, akcentując jednak, że są to obiekty o najwyższym poziomie artystycznym. Cenną inicjatywą Zarządu Okręgu Pomorskiego ZPAP i Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki była organizacja *Wystaw Okrężnych Plastyki*, których celem było planowe upowszechnianie sztuki na terenach, znajdujących się dotychczas poza oddziaływaniem artystycznym⁴¹.

Szkolnictwo artystyczne – nawiązanie do przedwojennej koncepcji

Krótko po wyzwoleniu w kręgu bydgoskich artystów tworzących nowe związki artystyczne narodziła się koncepcja powołania szkoły artystycznej, nawiązująca do idei z lat trzydziestych, kiedy powstały Wyższe Kursy Artystyczne zorganizowane staraniem samych artystów i Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych. Projekt utworzenia szkoły został zgłoszony w Warszawie już 20 marca 1945 roku, a zajęcia odbywały się od 1 listopada tego roku⁴². Kwestie kształcenia artystycznego stanowiły jeden z najważniejszych punktów I Zjazdu plastyki pomorskiej, na którym omawiano zagadnienia powstającej Szkoły Sztuk Pięknych w Bydgoszczy i Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W innych ośrodkach regionu – Chełmnie, Grudziądzu, Włocławki i Inowrocławiu planowano utworzenie Ośrodków Krzewienia Kultury Plastycznej.

Początkowo w bydgoskiej szkole plastycznej, noszącej wówczas nazwę Wolnego Studium Artystycznego, obok programu nauczania powstały publiczne kursy rysunków wieczornych, prowadzone przez członków ZPAP, przygotowano także otwarte cykle wykładów z dziedziny wiedzy o sztuce i historii sztuki. Do zespołu pierwszych pedagogów należeli twórcy z Bydgoszczy i Torunia: Turwid, Leonard Torwirt, Jerzy Remer, Tadeusz Mokrzycki, Józef Kozłowski, Zenon Kononowicz, Jadwiga Daszkiewicz, Stanisław Bręczkowski, Jan Biedowicz i Zofia Ałaszewska. W strukturze organizacyjnej szkoły podczas pierwszego roku działalności kontynuowany był otwarty, dostępny dla zainteresowanych cykl kursów publicznych⁴³. Grono pedagogiczne szkoły tworzyli wówczas artyści działający jeszcze w międzywojniu, m.in. Tadeusz Mokrzycki (rysunek i malarstwo), Jan Biedowicz i Marian Turwid (studium malarstwa z natury), spoza tego kręgu był Józef Czarnocki (kursy rysunków wieczorowych) i Zofia Ałaszewska

(kurs kompozycji brył i płaszczyzn). W stadium organizacji znajdowały się działy specjalne, jak tkactwo (Jadwiga Daszkiewiczowa i Klara Sarnowiczowa), ceramika i rzeźba (Mieczysław Pawełko), grafika (Stanisław Brzęczkowski i Józef Nyka) oraz grafika reklamowa (Jadwiga Szyszko). W 1947 roku Szkoła Sztuk Pięknych została upaństwowiona, rok później zmieniając nazwę na Państwową Szkołę Sztuk Pięknych, krótko potem uzyskując status liceum plastycznego (Państwowe Liceum Technik Plastycznych)⁴⁴. W szkole nadal prowadzone były wolne kursy, których zadaniem było „szerzenie kultury artystycznej w dziedzinie plastyki i wychowywanie artystyczne społeczeństwa” poprzez zajęcia praktyczne i teoretyczne⁴⁵. W ramach organizowanego liceum technik plastycznych planowano rozszerzenie działów tkactwa i grafiki, przy czym nawiązywano do międzywojennej tradycji: „Bardzo bogato na Pomorzu rozwinięty przemysł poligraficzny uzyska w ten sposób możliwość kształcenia pracowników dysponujących szerokim przygotowaniem plastycznym”⁴⁶. Dodajmy, że idea ta nawiązywała także do przedwojennych tradycji kształcenia w PSPA i PSP. Kolejnym przykładem sięgnięcia do źródeł sztuki stosowanej, a tym samym tradycji bydgoskich międzywojennych szkół, było zainteresowanie meblarstwem: „Właściwości regionu domagają się także poświęcenia w szkole bydgoskiej specjalnej uwagi przemysłowi meblarskiemu. Dyrekcja szkoły czyni starania uruchomienia działu «wiedzy o wnętrzu». Bowiem szkoła ma służyć kulturze swego regionu w szerokim tego słowa znaczeniu. Ma wiązać wysiłek jego rzemiosła i jego przemysłu z najwyższymi prawami kultury”⁴⁷.

Pierwszy rok działalności Wydziału Sztuk Pięknych, w oparciu o wystawę prac studentów, podsumowała Jadwiga Puciata-Pawłowska, podkreślając wyteżoną działalność profesorów dawnego wileńskiego Uniwersytetu Stefana Batorego⁴⁸. Porównując rozwój szkolnictwa artystycznego w Bydgoszczy i Toruniu po II wojnie światowej, podkreślić należy tradycje i jej wpływ na powojenne przedsięwzięcia. Tradycje kształcenia w mieście nad Brdą dzięki kilkuletniej działalności Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego, a następnie Państwowej Szkoły Przemysłowej oraz próbom reaktywowania szkoły artystycznej w latach trzydziestych były wciąż żywe. Wpłynęły na powojenne przedsięwzięcia bydgoskich twórców przyczyniając się do utworzenia szkoły plastycznej średniego stopnia. Jednak to w Toruniu już w 1945 roku powstał Uniwersytet Mikołaja Kopernika z Sekcją Sztuk Pięknych na Wydziale Humanistycznym, przekształconą rok później w Wydział Sztuk Pięknych. Znaczny wpływ na powołanie Sekcji mieli pracownicy przedwojennego Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, którzy w wyniku repatriacji zamieszkali w Toruniu, m.in. Tymon Niesiołowski, Bronisław

Jamontt, Stefan Narębski, Jerzy Hoppen, z wileńską uczelnią związani byli także Jerzy Remer, Henryk Kuna i Stanisław Horno-Popławski, z innych ośrodków do Torunia przybyli – Konrad Dargiewicz, Jan Wodyński i Jadwiga Puciata-Pawłowska⁴⁹.

Pierwsi absolwenci bydgoskiej szkoły artystycznej opuścili jej progi w 1950 roku, najczęściej kontynuując studia w innych miastach. Brak w Bydgoszczy wyższej szkoły artystycznej powodował odpływ młodych twórców z rodzimego środowiska i w pewnym stopniu oddziaływał niekorzystnie na dynamikę rozwoju bydgoskiej sztuki w kolejnych dekadach XX wieku.

Muzeum Miejskie w nowej odsłonie

Instytucją posiadającą duże znaczenie kulturotwórcze po II wojnie światowej w Bydgoszczy było Muzeum Miejskie. W powojennej historii tej instytucji pierwszy rok upłynął na gromadzeniu zbiorów rozproszonych w wyniku decentralizacji oraz pozyskaniu nowej siedziby. Prezydent miasta Józef Twardzicki na siedzibę instytucji przeznaczył gmach dawnej lecznicy miejskiej, zlokalizowany przy ulicy Gdańskiej 4, obok kościoła Klarysek, tym samym nawiązując do koncepcji przedwojennej⁵⁰. Oficjalne otwarcie Muzeum nastąpiło 19 kwietnia 1946 roku w programie obchodów jubileuszu 600-lecia nadania Bydgoszczy praw miejskich. Wówczas też Muzeum zyskało patrona – Leona Wyczółkowskiego, a dyrektorem został Kazimierz Borucki, przedwojenny kustosz tej instytucji. Zbiory Muzeum Miejskiego podczas okupacji, pomimo kilkukrotnego przemieszczania i przechowywania w różnych warunkach, zachowane były w dobrym stanie. Do znacznych strat w zasobach muzealnych przyczyniła się dopiero decyzja władz niemieckich dotycząca decentralizacji zbiorów, mająca na celu zabezpieczenie obiektów, która ostatecznie nie uchroniła części muzealiów przed zniszczeniem i grabieżą podczas działań wojennych. W pierwszych powojennych latach zmieniła się struktura Muzeum, jednak w odniesieniu do sztuki niektóre z koncepcji kolekcjonerskich i wystawienniczych, wypracowanych w dwudziestoleciu międzywojennym, znalazły kontynuację i rozwinięcie w kolejnych dekadach XX wieku. W działania te wpisuje się rozwój kolekcji sztuki Bydgoszczy i regionu oraz współpraca z lokalnym środowiskiem plastycznym.

Do odrodzenia życia artystycznego w Bydgoszczy przyczyniły się liczne inicjatywy społeczne i administracyjne. W 1946 roku, dzięki staraniom dawnych członków z ówczesnym prezesem Teodorem Świerczyńskim, nastąpiła reaktywacja Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Zarząd Towarzystwa planował systematyczną akcję popularyzowania plastyki w ramach wykładów i odczytów⁵¹. Pod koniec 1946 roku

wojewoda pomorski powołał Pomorską Wojewódzką Radę Sztuki i Kultury Artystycznej, skupiającą przedstawicieli związków artystycznych, instytucji kulturalnych oraz stowarzyszeń społecznych i partii politycznych. Celem Rady była planowa akcja upowszechniania kultury⁵².

Marian Turwid, w międzywojniu tak często krytykujący środowisko plastyczne i życie artystyczne, z perspektywy czasu, wojennych przeżyć i z pozycji człowieka, który z wyboru powrócił do Bydgoszczy stwierdził: „Najazd hitlerowski nie tylko przerwał dalszy ciąg tego pięknego cyklu [rozwój Muzeum Miejskiego i środowiska artystycznego], ale – zmiotł z oblicza ziemi i cały gmach Muzeum i cały w ogóle dorobek kulturalny Bydgoszczy. Wydawało się, że po potwornym intermezzo ostatniej okupacji germańskiej nie będą już mieli do czego wracać zdziesiątkowani burzą dziejową bydgoscy działacze kulturalni. Okazało się jednak, że ofiarny trud włożony w przeoranie terenu nie był daremny. Że wróg mógł zniszczyć instytucje, rozebrać muzeum czy spalić teatr, ale nie zdołał stłumić rozbudzonego przed okupacją głodu sztuki, pragnienia pełnego korzystania ze skarbcza polskiej kultury. Głód ten odezwał się z niezmierną siłą. Tak intensywną, że organizatorom życia kulturalnego nie sposób wprost podolać rosnącym «zamówieniom społecznym»”⁵³. Z opiniami Turwida w wielu kwestiach można się nie zgadzać, jednak uwaga o odradzającym się z pasją powojennym życiu artystycznym oddaje entuzjazm i energię wielu bydgoskich twórców, spontanicznie angażujących się w odbudowę życia artystycznego w nowej, powojennej rzeczywistości.

4. Bydgoszcz – miasto pogranicza a Ziemie Odzyskane

Dorobek kulturalno-artystyczny tworzony przez bydgoskich twórców w ciągu zaledwie dziewiętnastu lat odrodzonej Rzeczypospolitej zniweczyła II wojna światowa. Budowane z trudem i poświęceniem instytucje, związki i towarzystwa artystyczne przestały istnieć. Unicestwieniu uległo mozolnie kształtujące się, ale dynamiczne środowisko artystyczne; już nigdy na jednej wystawie nie spotkali się ci sami twórcy. Zniszczeniu, zagrabieniu lub rozproszeniu uległa znaczna część dzieł sztuki, zarówno muzealnych, jak i tworzących dorobek większości artystów. Należy jednak postawić pytanie – czy wojna zaprzepąciła całe dziedzictwo kulturalne międzywojennej Bydgoszczy? Odpowiedź jest jednoznaczna – nie! Twórcy, którzy przeżyli okupację i powrócili do miasta wspólnie z tymi, którzy tutaj pozostali i tymi, którzy się osiedlili, rozpoczęli intensywną odbudowę życia kulturalno-artystycznego. Z entuzjazmem, podobnym do tego z początku lat dwudziestych, ale bogatsi o nowe doświadczenia, podjęli

kolejne wyzwania. Dynamiczny rozwój kultury, życia artystycznego, w tym sztuk plastycznych po II wojnie światowej, powstawał na podbudowie spuścizny międzywojnia, na doświadczeniach działającego wówczas pokolenia artystów.

Jednak to nie jedyna wartość powstałego w dwudziestoleciu międzywojennym bydgoskiego środowiska artystycznego. Z perspektywy kolejnych dekad i powtarzalności zjawisk towarzyszących odbudowie państwowości polskiej po I i II wojnie światowej, wyłania się prekursorski charakter ośrodka. To właśnie w międzywojennej Bydgoszczy zaistniały procesy, które na szerszą skalę, w innej rzeczywistości historycznej, politycznej i społecznej, pojawiły się po 1945 roku na Ziemiach Odzyskanych Pomorza Zachodniego, Gdańska, Dolnego Śląska, Opolszczyzny oraz Warmii i Mazur.

W Bydgoszczy międzywojennej powstał od podstaw nowy ośrodek, skupiający artystów napływających z różnych stron Polski (Galicja, Kresy Wschodnie, Pomorze, Wielkopolska, Śląsk) i spoza granic (Rosja, Niemcy, Francja). W tym nowym środowisku nastąpiła kumulacja różnorodnych osobowości i postaw artystycznych, ale także spotkanie twórców miejscowych z przybyszami, zderzenie twórców różnych pokoleń, reprezentujących różne wartości. To właśnie tutaj, w międzywojennym środowisku artystycznym Bydgoszczy zaistniały kolejne etapy kształtowania się ośrodka sztuki – procesy integracji i dążenia do pozyskiwania niezależności. W krótkim okresie dwudziestolecia scalenie środowiska, nawet tylko w ramach związków artystycznych, nie było łatwe i możliwe do zaplanowania. Charakterystyczny dla międzywojnia nurt przemieszczania się ludności, a szczególnie inteligencji, w poszukiwaniu odpowiedniej pracy nie ominął środowisk artystycznych. Sam proces integracji i asymilacji w nowych warunkach stanowił wyzwanie dla obu stron – dla twórców będących rdzennymi mieszkańcami Bydgoszczy i przybyszów. Wymownym przykładem przyjmowania osiedleńców w Bydgoszczy, często uważanych za „obcych” jest wspomnienie Tadeusza Nowakowskiego – ucznia Mariana Faczyńskiego w bydgoskim Państwowym Gimnazjum Klasycznym, który po latach pisał: „Kiedy Marian Faczyński przyjechał ze Lwowa, a więc, jak u nas mawiano, «z ciepłych krajów», początkowo autochtoni nie byli tym oczarowani, a miejscowi malarze odczuli to jako swego rodzaju «votum nieufności». Że to niby oni tak kiepsko malują, że się do Bydgoszczy, jak do Kamerunu, nie tylko starostów, wojewodów, pułkowników, prokuratorów i cenzorów z dalekiej «Galilei» przysyła, ale i malarzy”⁵⁴.

Charakterystyczną cechą środowiska artystycznego międzywojennej Bydgoszczy było dążenie do autonomii. Od początku akcentowało swoją odrębność, co przejawiało się w kwestiach organizacyjnych towarzystw i grup artystycznych. Bydgoskie Towarzystwo

Zachęty Sztuk Pięknych i Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych były organizacjami samodzielnymi. Przykładem zależności od większego ośrodka jest powstałe w 1924 roku TZSP w Lublinie, stanowiące oddział warszawskiej Zachęty⁵⁵. Bydgoskie TZSP pomimo niezależności organizacyjnej było silnie związane z środowiskiem poznańskim, co wynikało z nielicznej grupy działających wówczas w mieście plastyków. Jednak prymat Poznania – największego miasta województwa poznańskiego – obecny był przez całe dwudziestolecie, co przejawiało się m.in. w prestiżowych pracach artystów poznańskich realizowanych w Bydgoszczy, licznych wystawach twórców poznańskich w Muzeum Miejskim, a następnie w programowej współpracy Rady Artystyczno-Kulturalnej ze środowiskiem kulturalnym Poznania. Największą niezależność od początku istnienia wykazywały bydgoskie związki i grupy artystyczne. Były samodzielne, przy czym – co wielokrotnie podkreślano – w nazwach akcentowały swój lokalny lub regionalny charakter, co z kolei odzwierciedlało zakres ich ekspansji terytorialnej (Związek Plastyków Pomorskich). Jedyna próba organizacyjnego połączenia plastyków bydgoskich i poznańskich, podjęta przez Turwida w 1935 roku, która ostatecznie się nie powiodła, świadczy o dążności do zachowania autonomii.

Wymienione procesy, zaistniałe w kształtującym się w międzywojniu nowym, bydgoskim środowisku artystycznym, znajdują kontynuację po 1945 roku, kiedy w Polsce zaczęły powstawać nowe ośrodki kultury i sztuki. Przetaczające się ponownie przez całą Europę silne fale migracji i imigracji, nie ominęły Polski, której zmienione granice przypieczętowały postanowienia konferencji jałtańskiej. Polska utraciła Kresy Wschodnie na rzecz ZSRR, otrzymując rekompensatę terytorialną w postaci ziem dawnego Królestwa Prus, wówczas należących do III Rzeszy – ziemię lubuską, Pomorze Zachodnie, Dolny Śląsk, Śląsk Opolski, część Prus Wschodnich oraz byłe Wolne Miasto Gdańsk. Zmiana granic wywołała olbrzymią falę wymiany ludności przede wszystkim na terenach Ziemi Odzyskanych, ale także na ziemiach należących wcześniej do II Rzeczypospolitej, pozostałych w strukturach państwa, jak i na utraconych Kresach.

Nowe ośrodki kultury i sztuki na Ziemiach Odzyskanych, powstające w pierwszej kolejności w dużych miastach, w znacznym stopniu tworzyli nowi mieszkańcy, np. repatrianci, przybywający z Kresów Wschodnich, a także ludność z centralnej Polski, najczęściej mieszkańcy dużych miast⁵⁶. Powtórzyła się więc sytuacja, która zaistniała w odniesieniu do kształtowania się bydgoskiego środowiska w międzywojniu.

Z uwagi na położenie geograficzne i uwarunkowania historyczne Bydgoszcz – w dwudziestolecie postrzegana jako miasto Kresów Zachodnich – po II wojnie światowej,

stała się miastem zlokalizowanym bliżej centralnej Polski, miastem o skromnej, ale okrzepłej już tradycji, dynamicznie odbudowującym swą przedwojenną kulturę i sztukę. Zmieniła się ranga Bydgoszczy w strukturze administracyjnej państwa, miasto zostało stolicą województwa pomorskiego, a następnie województwa bydgoskiego. Pozycja największych miast Ziem Odzyskanych, np. Szczecina, Wrocławia, Gdańska, Opola i Koszalina, była zupełnie inna, podobna do statusu Bydgoszczy z 1920 roku, kiedy miasto powróciło do Macierzy⁵⁷. Tym co łączyło wymienione miasta z międzywojenną Bydgoszczą była przerwana ciągłość kulturowa i tworzenie ośrodków kulturalno-artystycznych od podstaw. Ta pionierska działalność obejmowała wszelkie przejawy życia artystycznego, jak powstawanie szkolnictwa artystycznego, budowanie struktur organizacji zawodowych skupiających artystów, pozyskiwanie miejsc wystawienniczych. Po II wojnie światowej to właśnie Bydgoszcz stała się jednym z ważniejszych ośrodków kulturalnych dla miast regionu, a także dla oddalonego Olsztyna.

Kiedy w dwudziestoleciu dominowały dwa ośrodki sztuki polskiej w Krakowie i Warszawie oraz zyskujące coraz większe znaczenie środowiska we Lwowie, Wilnie i Poznaniu, w pozostałych, dużych miastach (Łódź, Bydgoszcz, Częstochowa, Katowice Sosnowiec, Lublin, Gdynia, Chorzów, Białystok), nie mówiąc o mniejszych (Radom, Kielce, Toruń, Przemyśl, Płock, Tarnów), istniejące środowiska artystyczne uważane były za prowincjonalne, często pozbawione opieki państwa. Funkcjonowanie środowisk artystycznych uległo radykalnej zmianie po II wojnie światowej, do czego w znacznym stopniu przyczyniła się polityka państwa, kładąca nacisk na „polonizację” Ziem Odzyskanych. Rozpoczął się nowy, konsekwentnie realizowany proces wspomagania kultury przez państwo, którego zabrakło w dwudziestoleciu międzywojennym.

¹ Zagadnienie typów grup artystycznych podjął m.in. Dariusz Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, Warszawa 2006, s. 10.

² Lech Łbik, *Miasto z podciętymi korzeniami. Garść uwag o bydgoskiej tożsamości*, https://bydgoszcz24.pl/pl/11_wiadomosci/3213_miasto-z-podcietymi-korzeniami-garsc-uwag-o-bydgoskiej-tozsamosci-.html, 9 VI 2012 (dostęp: 11 I 2021).

³ Kazimierz Borucki, *Plastyka bydgoska w latach 1920-1945*, [w:] *Bydgoszcz w latach 1920- 1970*. Materiały z sesji popularno- naukowej, Bydgoszcz 1972, s. 255.

⁴ Zdzisław Hojka, *Muzeum w Bydgoszczy, Dzieje i zbiory. Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską*, Muzeum w Bydgoszczy 1923-2008, T. I, Bydgoszcz 2008, s. 27-34.

⁵ Ekspozycji nie towarzyszył katalog.

⁶ *1. heimische Kunstausstellung Bromberg „Deutsche Kunst im Braheland” 19. Juli bis 3. August im Zivilkasino, Ad.-Hitler-Strr. 20, Aussteller-Verzeichnis*, [Bromberg 1941].

⁷ *Bromberger Kunstausstellung 1942, Veranstaltet vom Stadtmuseum Bromberg Geöff. 29. 8. – 20. 9. Tägl. 10-17 Weltzienpl. 9*, [Bromberg 1942].

⁸ *Kunstaussstellung. Aquarelle und Zeichnungen von Fritz Hege*. Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft zu Bromberg, 17. 10 – 1. 11. 42 Werktags 11-18, Sonntags 10-15, Weltzienplatz. 9, Aula der Handelslehranstalten, [Bromberg 1942].

⁹ *Kunstschau der Stadt Bromberg. Ausstellung aus den Beständen des Stadtmuseums*, 6. Februar bis 28. Februar 1943, Ausstellungsgebäude Herderallee, [Bromberg 1943]. Uzupełnienie ekspozycji stanowiły meble i wyroby rzemiosła artystycznego.

¹⁰ *Bromberger Kunstausstellung der Stadt Bromberg, vom 27. November bis 19. Dezember 1943*, Weltzienplatz 9, Bromberg, [Bromberg 1943].

¹¹ *Kunstschau der Stadt Bromberg. Neuerwerbungen Malerei und Plastik*, Hindenburgschule-Bismarckstrasse

2. bis 16. Januar 1944, Täglich 10 bis 16 Uhr, [Bromberg 1944].

¹² Zob. Sylwia Grochowina, *Polityka kulturalna niemieckich władz okupacyjnych w okręgu Rzeszy Gdańsk-Prusy Zachodnie, w okręgu Rzeszy Kraj Warty i w rejencji katowickiej w latach 1939-1945*, Toruń 2013.

¹³ W 1945 roku z terenu dawnego województwa pomorskiego (do którego Bydgoszcz należała od 1938 r.) wydzielono północną część, która po połączeniu z obszarami włączonymi do Polski w 1945 roku utworzyła województwo gdańskie. Pozostała część, ze stolicą w Bydgoszczy, zachowała nazwę „województwo pomorskie” do 1950 roku, następnie wprowadzono nazwę „województwo bydgoskie”. W wyniku kolejnych podziałów administracyjnych: w latach 1950-1975 województwo bydgoskie ze stolicą w Bydgoszczy, w 1975 r. z dawnego woj. bydgoskiego wyodrębniono trzy województwa: bydgoskie, toruńskie i włocławskie. W 1999 powstało województwo kujawsko-pomorskie.

¹⁴ W latach 50. XX w. grono powiększyli m.in. Irena Kuźdowicz (1951), Helena Bielecka-Gwiazdowska (1953), Anna Srocanka (1956).

¹⁵ Marian Turwid, *Plastyka [w:] Bydgoszcz. Historia, kultura, życie gospodarcze*, Gdynia 1959, s. 334.

¹⁶ Jerzy Remer po wojnie przeniósł się z Warszawy do Bydgoszczy, a następnie do Torunia. Pracował wówczas na stanowiskach: naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki oraz konserwatora zabytków woj. pomorskiego (IV 1945 – IX 1947), kierownika Katedry, a następnie Studium Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu (X 1945 – IX 1960) i dyrektora Muzeum Okręgowego w Toruniu (XII 1947 – III 1971).

¹⁷ Po śmierci Zygmunta Felczaka (3 VII 1946) Klubem kierował Turwid i Kowalkowski.

¹⁸ (K.), *Życie artystyczne stolicy Pomorza. Literatura*, „Arkona” 1945, 11-12, nr 1-2, s. 17.

¹⁹ Kolegium redakcyjne „Arkony” tworzyli: Stanisław Brzęczkowski, Aleksander Dzienisiuk, Alfred Kowalkowski, Jan Piechocki, Jerzy Remer i Marian Turwid. Redakcja mieściła się w mieszkaniu Turwida przy ulicy Sielanka 8.

²⁰ *Zebranie Zarządu Głównego ZPAP*, „Przegląd Artystyczny”. Biuletyn Informacyjny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 1945, nr 1 (wrzesień), s. 10.

²¹ Pełny skład nowego zarządu, zob. *Zjazd plastyki pomorskiej*, „Arkona” 1946, 01, nr 3, s. 18. O historii Oddziału Pomorskiego ZPAP zob. Alojzy Lemański, *Bydgoski Oddział Związku Polskich Artystów Plastyków*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 139-145; Elżbieta Kantorek, *Bydgoszcz 1945-2011*, [w:] *100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków. Zaczęło się w Krakowie w roku 1911. Historia ZPAP w oparciu o kolekcję dzieł sztuki Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, red. E. Kantorek, Bydgoszcz 2011, s. 58. Kolejni prezesowie ZPAP: Stanisław Borysowski (1948), Ryszard Siennicki (1950) i Józef Nyka (1952). W 1957 r. nastąpiło odłączenie Oddziału Toruńskiego, a następnie Olsztyńskiego; prezesem samodzielnego Oddziału Bydgoskiego został Turwid.

²² (m), *Plastyka*, „Arkona” 1946, 03, nr 5, s. 21.

²³ Ibidem. Pierwotny termin otwarcia Pomorskiego Domu Sztuki określono na 27 kwietnia.

²⁴ Zygmunt Felczak, *Sztuka w służbie narodu. Na otwarcie Pomorskiego Domu Sztuki w Bydgoszczy*, „Arkona” 1946, 04-05, nr 6-7, s. 1.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem oraz Jerzy Remer, *Śp. Zygmunt Felczak. Epitafium*, „Arkona” 1946, 7-8, nr 9-10, s. 3.

²⁷ *Pierwszy dzień Pomorskiego Domu Sztuki*, „Arkona” 1946, 06, nr 8, s. 17.

²⁸ O budynku w ujęciu historycznym zob. Bogna Derkowska-Kostkowska, *Kasynowe Towarzystwo „Wypoczynek” w Bydgoszczy i jego dom związkowy*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 1998, z. 3, s. 31-42. W latach 1945-1982 głównym użytkownikiem budynku była istniejąca od 1945 r. Szkoła Sztuk Pięknych – Wolne Studium Artystyczne (kolejne nazwy: Państwowe Liceum Technik Plastycznych, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Leona Wyczółkowskiego), której dyrektorem był Marian Turwid (1945-1972). W Pomorskim Domu Sztuki koncertowała Pomorska Orkiestra Symfoniczna (1946-1953). Do czasu wybudowania Teatru Ziemi Pomorskiej (1949) ważniejsze imprezy w mieście odbywały się właśnie przy ul. Gdańskiej 20.

²⁹ Jerzy Remer, *Pierwsza wystawa plastyki pomorskiej*, „Arkona” 1946, 06, nr 8, s. 5-7.

- ³⁰ Ibidem, s. 5.
- ³¹ Ibidem.
- ³² *Wystawa prac Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Pomorskiego*, Pomorski Dom Sztuki, Bydgoszcz, maj – czerwiec 1946, wstęp: Marian Turwid.
- ³³ *Sprawy plastyki*, „Arkona” 1946, 06, nr 8, s. 17.
- ³⁴ W 1949 roku „salon sztuki” stał się oddziałem Centralnego Biura Wystaw Artystycznych z siedzibą w Bydgoszczy. W 1962 r. oddział bydgoski CBWA przekształcono w samodzielne Biuro Wystaw Artystycznych, z siedzibą w nowo wybudowanym gmachu (1970). Wówczas głównym użytkownikiem dawnego Pomorskiego Domu Sztuki zostało Państwowe Liceum Technik Plastycznych.
- ³⁵ *U plastyków pomorskich*, „Arkona” 1947, nr 6-7, s. 23.
- ³⁶ Jerzy Reimer, *Plastycy toruńscy. Na marginesie wystawy ZPAP (Toruń)*, „Arkona” 1947, nr 7-8, s. 14.
- ³⁷ *U plastyków*, „Arkona” 1947, nr 11-12, s. 16.
- ³⁸ *U plastyków pomorskich*, „Arkona” 1948, nr 1-3, s. 17.
- ³⁹ *U plastyków pomorskich*, „Arkona” 1948, nr 7-9, s. 18.
- ⁴⁰ Łom., *W Bydgoszczy*, „Arkona” 1948, nr 10-12, s. 30. Recenzent sugerował utworzenie odrębnego „salonu pomorskiego”, w Muzeum prezentację wystaw retrospektywnych malarstwa polskiego i obcego, a w Pomorskim Domu Sztuki – wystaw sztuki współczesnej środowisk „naszych i obcych”.
- ⁴¹ (m), *Plastyka na Pomorzu*, „Arkona” 1946, 05, nr 6-7, s. 28.
- ⁴² Marek Chamot, *Kulturotwórcza rola powojennej inteligencji. Kultura w Bydgoszczy po 1945 roku – odrodzenie dzięki nielicznym*, „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2012, nr 2, s. 165.
- ⁴³ Antoni Bagrowski, *Pierwsze kroki Pomorskich Szkół Plastycznych*, „Arkona” 1946, 07-08, nr 9-10, s. 20.
- ⁴⁴ W 1961 r. PLTP zostało przekształcone w Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych, w 1974 r. szkole nadano patrona – Leona Wyczółkowskiego.
- ⁴⁵ abg, *Wystawa uczniowska w Państwowej Szkole Sztuk Pięknych*, „Arkona” 1947, 05, nr 7-8, s. 17.
- ⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ Dr J. P.-Pawłowska [Jadwiga Puciata-Pawłowska], *Z plastyki*, „Arkona” 1946, 09, nr 11, s. 21.
- ⁴⁹ Tradycje wileńskiego i toruńskiego środowiska artystycznego zostały przedstawione w: *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, (katalog wystawy), red. Jerzy Malinowski, Michał Woźniak, Ruta Janonienė, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, Toruń 1996.
- ⁵⁰ W latach 1946-1948 w budynku mieścił się także Wydział Opieki Społecznej.
- ⁵¹ (m), *Plastyka na Pomorzu*, „Arkona” 1946, 05, nr 6-7, s. 28.
- ⁵² *Pomorska Rada Sztuki*, „Arkona” 1946, 11-12, nr 13-14, s. 15.
- ⁵³ Marian Turwid, *Narodziny środowiska*, „Arkona” 1946, 05, nr 6-7, s. 3.
- ⁵⁴ Tadeusz Nowakowski, *Marian Faczyński 1889-1940. Obrazy i rysunki*, Londyn 1951 (przedruk: Urzeczenie, Bydgoszcz 1993, s. 50-51).
- ⁵⁵ Ireneusz J. Kamiński, *Życie artystyczne w Lublinie 1901-1926*, Lublin 2000, s. 289.
- ⁵⁶ Większość przesiedleńców z Litwy zamieszkała w województwach olsztyńskim i gdańskim, mniejsze grupy we wrocławskim, w Toruniu osiadła grupa pracowników Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, w tym artyści i twórcy kultury. Ludność polska mieszkająca na Ukrainie najczęściej osiedlała się na zachodzie województwa śląskiego oraz w województwie wrocławskim. Natomiast Polacy z Białorusi zamieszkali przede wszystkim województwie wrocławskim i zachodniej części poznańskiego oraz w szczecińskim i gdańskim. W Opolu zamieszkało najwięcej repatriantów ze Lwowa i Stanisławowa, zob. *Polacy. Okres 1944/45 – 1947*, [w:] Witold Sienkiewicz, Grzegorz Hryciuk (red.), *Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939-1959. Atlas ziem Polski*, Warszawa 2008, s. 82-87.
- ⁵⁷ Problematyka sztuki na Ziemiach Odzyskanych stała się tematem konferencji zorganizowanej przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej WSP UMK w Toruniu, a jej wynikiem jest wydawnictwo *Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945-1981*, red. Anna Markowska, Zofia Reznik, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, Nowa seria, T. XI, red. Jerzy Malinowski. Proces kształtowania się nowych środowisk na Ziemiach Odzyskanych odzwierciedlają także opracowania monograficzne, np. Joanna Filipczyk, *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne 1945-1983*, Opole 2015 oraz Sylwia Świsłocka-Karwot, *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945-1970. Artysci, dzieła, krytycy*, Wrocław 2016.

ANEKS I. ARTYŚCI DZIAŁAJĄCY W BYDGOSZCZY W LATACH 1920-1929

BRONISŁAW BARTEL

(1887 Zawiercie k. Kielc – 1968 Poznań); Bydgoszcz: 1922-1926

Malarz, grafik, rysownik i pedagog. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1907-1910), gdzie studiował pod kierunkiem Teodora Axentowicza, Ferdynanda Ruszczyca, Juliana Fałata i Stanisława Dębickiego. Związany ze środowiskiem artystycznym Warszawy (od 1912), a następnie Poznania (1919-1921), gdzie był kierownikiem artystycznym w Dziale Wydawniczym Drukarni i Księgarni św. Wojciecha. Członek poznańskiej grupy artystycznej „Swit” (1920-1927). W styczniu 1922 r. rozpoczął pracę pedagogiczną w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy; prowadził zajęcia z ornamentu i zdobnictwa, pełnił funkcję kierownika Działu Tekstylnego, prowadził wieczorne kursy rysunków odręcznych, kurs kilimkarstwa, batików i hafciarstwa. Pracę kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłowej (1924-1926). Aktywnie działał w bydgoskim TZSP, uczestnicząc w wystawach Towarzystwa (1921-1922) i pokazach środowiskowych w Muzeum Miejskim (1924, 1926). Z inicjatywy Bartla w marcu 1926 r. w Bydgoszczy powstała Szkoła Malarstwa. W 1926 r. podjął pracę w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. Należał do poznańskiej Grupy Plastyków Wielkopolskich „Plastyka” (1931-1939). Podczas okupacji Bartel został wysiedlony z Poznania i zamieszkał w Warszawie. Po II wojnie światowej był wykładowcą w poznańskich szkołach – Państwowym Instytucie Sztuk Plastycznych (1946) i Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych (1947-1954), gdzie objął stanowisko dyrektora. Malował portrety, sceny rodzajowe, pejzaże i martwe natury.

KAZIMIERZ BELINA-WOJCIKIEWICZ

(1893 ? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Malarz, rysownik i pedagog. Rodzina Belina-Wojcikiewicza, wcześniej związana z Galicją, w 1924 r. osiedliła się w Bydgoszczy. Był profesorem Miejskiej Szkoły Handlowej w Bydgoszczy. Na łamach bydgoskiej prasy publikował artykuły o wystawach szkolnych i przemyśle koszykarskim oraz o kwestiach związanych z rzemiosłem i przemysłem. Wydał kilka książek i podręczników, m.in. *Atlas poglądowo-statystyczny Polski* (1938). Twórca kilkakrotnie wystawiał w Bydgoszczy akwarele, m.in. w Muzeum Miejskim i w oknie wystawowym w księgarni Braci Bażańskich przy ul. Gdańskiej (1929). Zaproszony do udziału w wystawie środowiskowej w 1928 r., uczestnik wystawy w 1929 r., na której prezentował akwarelowe widoki Tatr i Bydgoszczy.

JAN BIEDOWICZ

(1890 Dzierżanów, d. pow. koźmiński, Wielkopolska – 1961 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1923-1961

Malarz, rysownik i pedagog. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej w Krakowie, gdzie uczył się na Wydziale Przemysłu Artystycznego (1908-1910), pod kierunkiem Antoniego S. Procajłowicza. Edukację kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1910-1914), studiując malarstwo u Józefa Pankiewicza. Po I wojnie światowej zamieszkał w Poznaniu, gdzie ukończył państwowy kurs dla nauczycieli rysunków (1919-1920), uzyskując uprawnienia do nauczania w szkołach publicznych i powszechnych. Pracował jako nauczyciel rysunku w Państwowym Gimnazjum w Kościanie (1920-1922). W Bydgoszczy kontynuował pracę pedagogiczną w Miejskim Katolickim Gimnazjum Żeńskim, prowadzonym przez Wandę Rolbieską; nauczał rysunku i historii sztuki. W 1930 r. złożył egzamin na nauczyciela szkół średnich,

uzyskując uprawnienia do nauczania rysunku w szkołach średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich. W roku szkolnym 1937/1938 nauczał rysunku w Państwowym Gimnazjum Miejskim im. Marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego w Bydgoszczy. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1934), Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (1935), Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1936). Uczestniczył w wystawach środowiskowych w latach 1926-1938. Od 1931 r. był członkiem TPSP w Bydgoszczy. Należał do grona współorganizatorów, obok Mariana Faczyńskiego i Antoniego Olejnika, Muzeum Szkolnego w Bydgoszczy (1935). Podczas okupacji przebywał na robotach przymusowych, następnie pracował w Bydgoszczy. Po zakończeniu II wojny światowej aktywnie uczestniczył w odbudowie szkolnictwa i życia artystycznego w Bydgoszczy, m.in. podejmując pracę urzędnika, a następnie posadę nauczyciela rysunku i malarstwa w Państwowym Liceum Technik Plastycznych (1946-1949; 1952-1959). Należał do ZPAP (od 1946). Malował pejzaże, sceny rodzajowe i portrety, martwe natury i kwiaty, stosował technikę olejną.

TEOFIL BIERNACKI

(1887 Bydgoszcz – ?); Bydgoszcz: 1887-1938

Inżynier budownictwa, architekt, rzeczoznawca w dziedzinie budownictwa, rysownik. Od 1905 r. działał w Bydgoszczy i okolicy, a od 1910 r. prowadził w Bydgoszczy „pracownię techniczno-budowlaną i architektury”, zajmując się projektowaniem i przebudową budynków, sprawując nadzór techniczny i artystyczny. Do 1922 r. zrealizował m.in. Bank Ludowy, kawiarnię i winiarnię Bristol, pomnik rodziny Barlików, grobowiec rodziny Jasińskich w Bydgoszczy oraz Dom Ludowy w Kowalu. Zgłosił rysunki architektoniczne na III Wystawę bydgoskiej Zachęty (1922). Uczestniczył w wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1931), prezentując projekty architektoniczne. W 1938 r. opuścił Bydgoszcz i zamieszkał w Szczecinie.

STANISŁAW BISKUPSKI

(1886 Rataje, pow. Wyrzysk – 1942 Stutthof); Bydgoszcz: 1934-1942

Rzeźbiarz, stolarz. W *Księgach Adresowych* (1922, 1925) występuje Stanisław Biskupski, stolarz. Stanisław Biskupski (stolarz) ujęty także w *Księdze ewidencji mieszkańców m. Bydgoszczy*. W 1934 r. przeprowadził się z Fordonu do Bydgoszczy. Sygnałem włączenia bydgoskich rzeźbiarzy w życie artystyczne jest zaproszenie Biskupskiego z Bydgoszczy do udziału w XIV wystawie TZSP – *Wystawa dzieł Jana Mrozińskiego, Jerzego Rupniewskiego, Aleksandra Modlibowskiego, Stefana Pieniązka i innych artystów* (1922). Organizatorzy zaproponowali twórcom wystawienie „kilku swoich rzeźb”, jednak skromne informacje o ekspozycji nie pozwalają potwierdzić jego udziału i określić prezentowanych prac.

KAZIMIERZ BORUCKI

(1898 Inowrocław – 1986 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1921-1986

Rysownik, malarz, konserwator dzieł sztuki, sekretarz, następnie kustosz Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy. Naukę konserwacji podjął w pracowni Jana Rutkowskiego, początkowo w Inowrocławiu, a następnie w poznańskim Kaiser-Wilhelm-Museum; wraz z Rutkowskim przeniósł się do Państwowej Pracowni Konserwatorskiej na Zamku Królewskim w Warszawie. Od 1923 r. pracował w bydgoskim Muzeum Miejskim, kolejno na stanowiskach sekretarza muzealnego (1925), wicekustosza (1934) i kustosza (1938). Organizował wystawy czasowe, m.in. Waltera Leistikowa (1928), z okazji 10-lecia istnienia muzeum (1933), wystawę darów Leona Wyczółkowskiego (1936) oraz

pozyskiwał prace do muzealnych zbiorów. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), w którym pełnił funkcję sekretarza, działał w bydgoskim TPSP (od 1931) i w Radzie Artystyczno-Kulturalnej (od 1934). Zajmował się twórczością malarską, uczestnicząc w wystawach środowiskowych (1926, 1938). Podczas okupacji nadal pracował w Muzeum Miejskim pod niemieckim zarządem. Po II wojnie światowej pełnił funkcję dyrektora bydgoskiego muzeum (1946-1965). Malował widoki architektoniczne, m.in. bydgoskie, sceny sakralne i portrety.

STANISŁAW BRZĘCZKOWSKI

(1897 Koronowo – 1955 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1935-1939; 1945-1955

Grafik, projektant grafiki użytkowej, rysownik i pedagog. Edukację artystyczną rozpoczął na kursach w Szkole Reklamowej Dickmana w Berlinie (1916), a kontynuował w gdańskiej Szkole Zdobniczej (1921-1922), wykształcenie uzupełniając w Hochschule für Graphik und Buchkunst w Lipsku (1938); dyplom uzyskał w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1955). W latach 1921-1935 związany był ze środowiskiem artystycznym Gdańska i Pomorza, wystawiając m.in. w Gdańsku, Sopocie i Grudziądzu. Należał do niemieckich związków artystycznych i Związku Polskich Artystów Grafików. Równocześnie pracował jako urzędnik w gdańskiej Dyrekcji Polskich Kolei Państwowych. Od 1931 r. utrzymywał kontakty z bydgoskim środowiskiem, prezentując prace na ekspozycjach środowiskowych, ogólnopolskich i międzynarodowych oraz pokazach sztuki polskiej za granicą. W 1935 r. zamieszkał w Bydgoszczy, gdzie znalazł zatrudnienie w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” (kierownik graficzny i techniczny drukarni). Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1931), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), Grupy Plastyków Bydgoskich (1936). Okupację spędził w Warszawie, a po zakończeniu II wojny światowej powrócił do Bydgoszczy, skierowany przez Ministerstwo Informacji i Propagandy na Pomorze z zadaniem zorganizowania przemysłu poligraficznego. Pełnił funkcję dyrektora Okręgu Centralnego Zarządu Państwowych Zakładów Graficznych. Uczestniczył w kształtowaniu życia artystycznego na Pomorzu i w Bydgoszczy, m.in. współtworzył Okręg Pomorski ZPAP. W latach 1947-1955 był nauczycielem w Państwowym Liceum Technik Plastycznych, gdzie zorganizował Wydział Technik Graficznych. W grafice przedstawiał sceny symboliczne, nadmorskie pejzaże i widoki portowe, motywy pomorskie (pejzaż, architektura, sceny ukazujące życie i pracę ludzi) oraz sceny inspirowane historią i literaturą.

BUDA

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rzeźbiarz. Uczestniczył w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936). Twórca nie został odnotowany w *Księgach Adresowych*, nie zachowała się jego karta meldunkowa w *Księdze ewidencji mieszkańców m. Bydgoszczy*.

WŁADYSŁAW BUKOLT

(1914 Bydgoszcz – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rzeźbiarz, kamieniarz. W latach 30. XX w. prowadził w Bydgoszczy Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski (ul. Kossaka 8). W 1935 r. przedstawił ofertę i projekt (?) na budowę posągu św. Barbary na wysepce przy moście Gdańskim w Bydgoszczy. Współpracował z Marianem F. Skowrońskim, bydgoskim malarzem i rysownikiem.

PIOTR CHMURA

(1888 Kraków – 1981?); Bydgoszcz: 1922-1938

Malarz, grafik i pedagog. Wykształcenie artystyczne prawdopodobnie uzyskał w Krakowie i Lwowie (Państwowa Szkoła Przemysłowa?). W 1922 r. zamieszkał w Bydgoszczy, gdzie został wykładowcą w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego (1922-1923), następnie w Państwowej Szkole Przemysłowej (1923-1926). Po reorganizacji szkoły pracował na Wydziale Grafiki Przemysłowej. Pracę pedagogiczną kontynuował w dwuletniej Szkole Graficznej, utworzonej na miejscu tego wydziału. Równocześnie nauczał w Żeńskiej Szkole Wydziałowej. Aktywnie uczestniczył w tworzeniu bydgoskich związków i ugrupowań plastycznych. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy (1935), Związku Zawodowego Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1935), należał do Konfraterni Artystów w Toruniu. Wystawiał w latach 1922-1936 na wszystkich znaczniejszych wystawach środowiskowych m.in. *Wystawie gwiazdkowej* w Zachęcie (1922), wystawach w Muzeum Miejskim (1924, 1928) i związkowych (1929, 1931, 1932, 1933, 1934, 1936). W malarstwie Chmury dominował pejzaż, portret, widoki architektoniczne, martwa natura i kwiaty, posługiwał się techniką olejną i pastelową. W 1938 r. Chmura przeprowadził się do Krakowa.

ROMAN CZAPLICKI

(1881 Chorostkowo d. pow. husiatyński, Ukraina – 1957 Opole); Bydgoszcz: 1921-1927

Malarz, rysownik, grafik, scenograf, architekt wnętrz. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Józefa Mehoffera, Jana Stanisławskiego i Józefa Pankiewicza (1904-1913). W latach 1908-1909 jako stypendysta przebywał we Włoszech i Francji; podczas pobytu we Włoszech doksztalał się w dziedzinie malarstwa w Wenecji, Florencji i Rzymie, tam też zetknął się z wybitnym scenografem Edwardem Gordonem Craig'em, co wpłynęło na zainteresowanie się twórcy sztuką dekoracji teatralnej. Służył w I Brygadzie Legionów Polskich (1914-1916). W latach 1918-1921 pracował jako scenograf w krakowskich teatrach – Teatrze Miejskim i Bagatela, równocześnie zajmując się twórczością artystyczną. W 1921 r. został zaangażowany przez Wandę Siemaszkową, dyrektorkę Teatru Miejskiego w Bydgoszczy na stanowisko „kierownika sceny plastycznej” – głównego dekoratora. W latach 1921-1926 Czaplicki wykonał około 160 dekoracji scenicznych w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy i Pomorskiej Operze Zjednoczonych Teatrów Bydgoszcz-Toruń-Grudziądz. Po opuszczeniu Bydgoszczy pracował jako scenograf m.in. w Toruniu (od 1927) i Warszawie (1934), projektując scenografie i uczestnicząc w wystawach, np. o tematyce legionowej. Po II wojnie światowej kontynuował pracę scenografa, m.in. w Bolesławcu, Legnicy i Wrocławiu.

ANASTAZY CZARNECKI

(1874 Jachcice, k. Bydgoszczy – 1939 Bydgoszcz); Bydgoszcz: lata 20. XX w.-1939

Malarz, stolarz. W *Księgach Adresowych miasta Bydgoszczy* (1922, 1925, 1926, 1928, 1929, 1933 i 1936/1937) występuje Anastazy Czarnecki – stolarz. W 1921 r. Czarnecki wymieniony został jako malarz na liście członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Bydgoszczy. W 1922 r. przesłał zgłoszenie na V wystawę TZSP – *Wystawa artystów bydgoskich* proponując wystawienie siedmiu prac; prawdopodobnie obiekty nie były eksponowane. Twórcę należy identyfikować z Czarneckim, wymienionym w gronie osób zaangażowanych w realizację wyposażenia sal wystawowych – Biblioteki Bernardyńskiej i Sali Królewskiej w Bibliotece Miejskiej w Bydgoszczy (1936-1937), według projektu

Jerzego Rupniewskiego. W pracach uczestniczyli: Rupniewski i Edward Kwiatkowski oraz Wiktor Zabielski (architekt miejski), Kazimierz Orlicz (miejski inspektor budownictwa), a także Czarniecki, wykonujący prace ciesielskie. Czarniecki nie uczestniczył w życiu artystycznym Bydgoszczy, nie brał udziału w wystawach, nie jest wymieniany jako członek związków i grup plastycznych.

LEON CZECHOWSKI

(1885 Kraków – 1938 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1934-1938

Malarz, rysownik, ilustrator, projektant grafiki użytkowej, aktor i scenograf. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Józefa Mehoffera (1908-1913), naukę kontynuował w Monachium. Po ukończeniu studiów pracował jako aktor, zajmował się projektowaniem kostiumów oraz grafiką użytkową i książkową. Dzięki stypendium dokszałcał się w zakresie malarstwa we Włoszech (1910-1914). Podczas I wojny światowej służył w IV pułku Legionów. Wówczas powstał zespół rysunków i akwarel o tematyce wojennej oraz ilustracje zamieszczane w pismach legionowych. Po 1919 r. miał porzucić działalność artystyczną, a w 1930 r. przejść w stan spoczynku. Przed przybyciem do Bydgoszczy wystawiał na ekspozycjach obrazujących tematykę legionową, m.in. w TZSP w Warszawie (1917), w TPSP w Krakowie (1924) oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie (1934). W Bydgoszczy prawdopodobnie należał do Grupy Plastyków Pomorskich (1935-1938). Wystawiał dwukrotnie podczas I i II edycji *Salonów Bydgoskich* (1936, 1937). Był w gronie założycieli Związku Zawodowego Artystów Plastyków „Bydgost” (1938) uczestnicząc w wystawie związkowej. Malował portrety, sceny rodzajowe, widoki miejskie i pejzaże.

BRUNON DEMBEK

(1890 Bydgoszcz – ?); Bydgoszcz: 1890-lata 30. XX w.

Rzeźbiarz, architekt. Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1933) w dziale „Rzeźbiarze artyści” z adresem: ulica Stroma 1.

LEON DĘBICKI (LEON JAXA-DĘBICKI)

(1888 Kraków – 1952 Kraków); Bydgoszcz: 1928-1929?

Malarz, rysownik. Adres odnotowany w korespondencji do wystawy (1928): ul. Jagiellońska, Bank Polski. Artysta był związany przede wszystkim z wileńskim środowiskiem artystycznym, należał do Wileńskiego Towarzystwa Niezależnych Artystów Sztuk Plastycznych, z którym wystawiał (1931-1933). Prezentował prace m.in. na wystawie w warszawskiej Zachęcie (1932). Uczestniczył w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928), na której zaprezentował pejzaże, widoki architektoniczne z Krakowa i Bydgoszczy. Zaproszony został do udziału w kolejnej wystawie (1929), w której nie brał udziału. Malował pejzaże, nadmorskie sceny, widoki miast, szczególnie Wilna, Krakowa i Kazimierza, posługując się techniką akwareli.

BERNARD DOBOSZ

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Rzeźbiarz, samouk. Uczestniczył w *Wystawie sztuki religijnej w związku z XVI Zjazdem Katolickim* (1936).

TADEUSZ DOBROWOLSKI

(1899 Nowy Sącz – 1984 Kraków); Bydgoszcz: 1925-1927

Historyk sztuki, muzeolog, malarz. Studiował na krakowskich uczelniach – na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (od 1917) i Akademii Sztuk Pięknych, gdzie

uczył się na kursie malarstwa pod kierunkiem Józefa Mehoffera. Uczęszczał na ćwiczenia z muzeologii (1920-1922), prowadzone przez Feliksa Koperę, uzyskał także uprawnienia do nauczania w szkołach średnich (1922). Podjął pracę urzędnika Oddziału Sztuki i Kultury Województwa Krakowskiego w Krakowie. Na Uniwersytecie Jagiellońskim uzyskał stopień doktora filozofii z zakresu historii sztuki (1923). W latach 1925-1927 był dyrektorem Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy. Stworzył wówczas koncepcję funkcjonowania nowoczesnego muzeum, kontynuowaną w międzywojniu, w Muzeum Śląskim w Katowicach. Obok działalności muzealniczej i pracy naukowej zajmował się także twórczością malarską. Uczestnicząc w życiu artystycznym pisał recenzje aktualnych wystaw, wziął udział w *Wystawie obrazów malarzy bydgoskich* (1926). Po opuszczeniu Bydgoszczy przeniósł się do Katowic, gdzie objął stanowisko dyrektora Muzeum Śląskiego i konserwatora w Urzędzie Wojewódzkim Śląskim. Równocześnie prowadził zajęcia na Uniwersytecie Jagiellońskim z zakresu historii sztuki średniowiecznej, muzeologii i konserwacji zabytków. Na początku okupacji Dobrowolski został aresztowany przez Niemców i więziony m.in. w obozie w Sachsenhausen. Po zakończeniu II wojny światowej był pracownikiem naukowym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1945-1969) i dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie (1950-1956).

LEON DOŁŻYCKI

(1888 Lwów – 1965 Kraków); Bydgoszcz: 1922-1929

Malarz, rysownik, grafik, scenograf i pedagog. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1907-1912), pod kierunkiem Józefa Unierzyńskiego, Ferdynanda Ruszczyca i Józefa Mehoffera. Po ukończeniu studiów podjął pracę pedagogiczną, kolejno w Krakowie, Lwowie i Poznaniu. Był członkiem m.in. Grupy Formistów-Ekspresjonistów Polskich, Awangardy i poznańskiej Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka” (1925-1934), od 1912 r. wystawiając na licznych ekspozycjach. W 1919 r. zamieszkał w Poznaniu. W Bydgoszczy kontynuował pracę pedagogiczną w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, gdzie nauczał malarstwa, następnie uczył rysunku w Państwowym Gimnazjum Matematycznym (1924-1928). Zaangażowany w lokalne życie artystyczne uczestniczył w cyklu wykładów organizowanych przez Polski Instytut Narodowy w Bydgoszczy (1922), był członkiem Deputacji Muzealnej Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy (1926-1928). Uczestniczył w wystawach zbiorowych i środowiskowych w Muzeum Miejskim – *Wystawie obrazów malarzy bydgoskich* (1926) oraz w I i II wystawie poznańskiej „Plastyki” (1926, 1927). Wykonał cykl rysunków karykaturalnych, zamieszczonych w „Gazecie Bydgoskiej”, przedstawiających znane osobistości z kręgów kulturalnych, społecznych i politycznych miasta. W latach 1929-1936 mieszkał w Poznaniu, a następnie osiedlił się w Warszawie; tam spędził okupację. Po II wojnie światowej zamieszkał w Krakowie, gdzie wykładał w Akademii Sztuk Pięknych, po roku przeprowadzając się do Wrocławia, tam nauczał w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (do 1948). Malował olejne portrety, sceny rodzajowe, pejzaże i martwe natury.

LEON DRAPIEWSKI

(1885 Gacki, pow. Świecie – 1970 Poznań); Bydgoszcz: 1923?-1932

Malarz, autor polichromii i konserwator dzieł sztuki. Po ukończeniu Collegium Marianum w Pelplinie kształcił się w Szkole Malarstwa Kościelnego w Kevelaer, w pracowni Friedricha F. Stummela, w zakresie malarstwa, witrażownictwa i restauracji malarstwa (od 1902). W latach 1905-1908 pracował z bratem Władysławem, m.in. wykonując polichromię katedry płockiej. W 1908 r. wstąpił do Klasy Rysunkowej

w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, studiując u Petera Halma i Groebera oraz w Antwerpii (1910). Odbił liczne podróże artystyczne, m.in. do Francji (1913) i Włoch (1931). Po ukończeniu studiów pracował przede wszystkim w kościołach, wykonując polichromie, samodzielnie lub z bratem Władysławem, najczęściej na terenie Pomorza i Wielkopolski. Po 1920 r. początkowo mieszkał w Toruniu, a następnie w Bydgoszczy. Podczas pobytu w mieście aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym, był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1929) i Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (1935) oraz TPSP. Prezentował prace na wystawach środowiskowych w Muzeum Miejskim (1928, 1929, 1930, 1931). Autor polichromii w bydgoskich kościołach, m.in. pw. Świętej Trójcy (1927-1928) oraz pw. św. Apostołów Piotra i Pawła (1956-1957). Malował portrety, miejskie widoki, pejzaże oraz obrazy o tematyce religijnej.

WŁADYSŁAW DRUŻKOWSKI

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 20. XX w.**

Rzeźbiarz. Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1929): rzeźbiarz, Mazurska 1. Był prezesem Towarzystwa Rzeźbiarzy w Bydgoszczy (od 1928).

STANISŁAW DUDA

(1890 Wola Przemysłowska, pow. Brzesko – ?); **Bydgoszcz: 1920-lata 40. XX w.**

Rzeźbiarz. Do Bydgoszczy przyjechał z Mielca w 1920 r. Wymieniony w *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937): rzeźbiarz, Średnia 47/1. W lipcu 1931 r. został odnotowany wśród mistrzów rzemieślniczych w zawodzie rzeźbiarskim; złożył egzamin mistrzowski zgodnie z ustawą przemysłową w obwodzie Izby Rzemieślniczej w Bydgoszczy. Uczestniczył w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936). Autor rzeźb sakralnych.

JÓZEFA DUSZYŃSKA

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.**

Malarka. Prawdopodobnie około 1928 r. przeprowadziła się z Gdyni do Bydgoszczy (wymieniona w korespondencji do wystawy). Wówczas też na *Wystawę obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928) zgłosiła dziewięć obrazów olejnych, które nie zostały jednak wystawione.

FELIKS DZIADZIA

(1890 Jasionica – 1942 Linz); **Bydgoszcz: 1921-1925**

Malarz, rysownik. Studia teologiczne odbył we Fryburgu (Szwajcaria), w 1913 r. otrzymując święcenia kapłańskie. Podczas nauki w gimnazjum, przed wstąpieniem do seminarium, rozwijał uzdolnienia plastyczne, pobierając prywatne lekcje rysunku u profesora Ebenrehta w Nysie oraz w Wiedniu (1907-1909). W 1910 r. pracował z benedyktyńcem o. Eggerem we Fryburgu. W 1912 r. przebywał u akademickiego malarza prof. Józefa Azala w Marienthal (Alzacja), któremu pomagał przy malowaniu nowego kościoła Karmelitanek. W latach 1912-1913 uczęszczał na wykłady z dziedziny sztuki na uniwersytecie fryburskim. Podczas I wojny światowej był kapelanem, następnie pracował w Wittemberdze, Królewskiej Hucie i Bismarckhucie na Górnym Śląsku. Podczas III Powstania Śląskiego (1921), po konfliktach z niemieckimi wiernymi, opuścił Śląsk i zamieszkał w Bydgoszczy. W latach 1921-1925 był wikariuszem w nowo powstającej parafii Matki Bożej Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy – Szwederowie, następnie wikariuszem w parafii Świętej Trójcy w Gnieźnie (1926-1928) i proboszczem w kościele parafialnym pw. św. Marcina w Pawłowie koło Wrześni (1929-1940). Podczas

pobytu w Bydgoszczy przesłał zgłoszenie na III wystawę Zachęty (1921). Dla kościoła w Pawłowie wykonał liczne malowidła (zachowane), jeszcze inne prace powstały w kościołach w Czarniejewie, Bydgoszczy i Wronczynie. Ksiądz Dziadzia został aresztowany w sierpniu 1940 r. i osadzony w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen, następnie w Dachau i zamordowany w Hartheim.

JERZY FACZYŃSKI

**(1917 Rykowo, ob. Jenakijewe, Ukraina – 1995 Liverpool, Wielka Brytania);
Bydgoszcz: 1931-1939**

Malarz, rysownik, architekt. Syn malarza Mariana Faczyńskiego. W 1931 r. wraz z rodzicami i braćmi przeprowadził się do Bydgoszczy z Nakła nad Notecią (pow. Wyrzysk). Tajniki sztuk plastycznych poznawał w pracowni ojca, pod jego kierunkiem uczestniczył także w pracach Muzeum Szkolnego. Faczyński wystawiał na II i III edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937, 1938). Uzdolniony artystycznie, w 1936 r. podjął studia architektoniczne na Politechnice Warszawskiej, przerwane wybuchem wojny. Podczas II wojny światowej służył w szeregach Polskich Sił Powietrznych na terenie Polski, Francji i Wielkiej Brytanii. Studia kontynuował w Polskiej Szkole Architektury w Liverpoolu (1942), a następnie na Wydziale Technicznym Uniwersytetu w Liverpoolu (1943-1946). Pozostał na emigracji w Anglii, gdzie pracował jako architekt, projektując przede wszystkim kościoły, uczestniczył w wystawach zbiorowych, prezentując swoją twórczość na pokazach indywidualnych. We wczesnym etapie twórczości malował widoki architektoniczne i pejzaże.

MARIAN FACZYŃSKI

(1889 Lwów – 1940 Kazachstan); Bydgoszcz: 1931-1939

Malarz, pedagog. Edukację artystyczną rozpoczął w Szkole Malarskiej Stanisława Kaczor-Batowskiego we Lwowie (1911-1912), uczestniczył w kursie malarstwa prowadzonym przez Teodora Axentowicza w Krakowie (1912), uczęszczał jako hospitant do Szkoły Malarstwa Teodora Axentowicza przy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1912/1913), w roku akademickim 1913/1914 był studentem tejże uczelni. Po wybuchu I wojny światowej przebywał w Rosji, był instruktorem Centralnego Komitetu Obywatelskiego Królestwa Polskiego w Rosji (1916-1918), pracował jako dekorator w Teatrze Miejskim w Żytomierzu (1918-1920), gdzie równocześnie nauczał rysunków w Polskim Seminarium Nauczycielskim Macierzy Polskiej. W 1920 r. został nauczycielem rysunków i robót ręcznych w Państwowym Gimnazjum im. Tadeusza Kościuszki w Gostycynie. W latach 1921-1931 mieszkał w Nakle nad Notecią, podejmując pracę nauczyciela rysunków i robót ręcznych w Gimnazjum Państwowym. Kontakty z bydgoskim środowiskiem artystycznym nawiązał przed osiedleniem się w Bydgoszczy. Od 1932 r. nauczał rysunków i prac ręcznych w Państwowym Gimnazjum Klasycznym w Bydgoszczy. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), w której przez rok pełnił funkcję prezesa, do Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (1935), do Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1935), w którym był wiceprezesem. Uczestniczył w wystawach środowiskowych w Bydgoszczy i innych ośrodkach w latach 1924-1938. W marcu 1938 r. w bydgoskim salonie TPSP miała miejsce wystawa Faczyńskiego i Wacława Krystoszka. Artysta – pedagog był inicjatorem utworzenia w Bydgoszczy Muzeum Szkolnego (1935). Był jednym z organizatorów Wyższych Kursów Artystycznych Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych w Państwowym Gimnazjum Klasycznym im. Marszałka Józefa Piłsudskiego (1933). Po wybuchu II wojny światowej emigrował z rodziną do Lwowa, został uwięziony przez Rosjan

i zesłany do Kazachstanu. W malarstwie Faczyńskiego dominował pejzaż, widoki Bydgoszczy i pobliskich miejscowości, a także portrety. Ważnym nurtem jego twórczości było malarstwo sakralne.

TOMAS FLUDER

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Malarz. Prawdopodobnie absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy, którego można identyfikować z Tomaszem Fluderem odnotowanym w *Księgach Adresowych*. W *Księgach* (1922, 1923) występuje: Tomasz Fluder, stolarz, Szwederowo, ul. Konopna 19, natomiast w kolejnych wymieniony został Tomasz Fluder – ślusarz, z adresami (1925): ul. Unii Lubelskiej 1a, (1928, 1929): ul. Wysoka 8, (1933, 1936/1937): ul. Wysoka 18/3. Przesłał zgłoszenie na wystawę w 1928 r. (adres: Wysoka 8).

WŁADYSŁAW FRYDRYCH

(1900 Trzcian k. Bochni – 1972 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1934-1972

Malarz, rysownik, grafik i pedagog. Absolwent szkół o profilu pedagogicznym i artystycznym – Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych oraz Państwowego Instytutu Rysunków i Robót Ręcznych w Warszawie. W Bydgoszczy podjął pracę nauczyciela rysunków w Prywatnym Humanistycznym Gimnazjum Żeńskim im. Marii Skłodowskiej-Curie oraz w Państwowym Gimnazjum i Liceum im. Józefa Piłsudskiego. Należał do Grupy Plastyków Bydgoskich (1936) i Związku Zawodowych Plastyków „Bydgost” (1938). W latach 1936-1938 uczestniczył w wystawach środowiskowych, m.in. w trzech edycjach *Salonu Bydgoskiego*. Trzykrotnie otrzymał Nagrodę Artystyczną m. Bydgoszczy (1936, 1937, 1938). Podczas okupacji został wysiedlony do Wieliczki, gdzie pracował w magazynie węgla, następnie jako nauczyciel reklamy w Szkole Handlowej. W 1943 r. został aresztowany wraz z grupą nauczycieli i osadzony w więzieniu na Montelupich w Krakowie. Po II wojnie światowej aktywnie uczestniczył w bydgoskim życiu artystycznym. Był członkiem Okręgu Pomorskiego ZPAP, biorąc udział w ekspozycjach środowiskowych, twórczość prezentował na licznych wystawach indywidualnych. Wystawiał obrazy olejne, akwarele i pastele, wśród których dominowały pejzaże i widoki architektoniczne z różnych regionów Polski, w tym widoki Bydgoszczy.

ALEKSY GAJEWSKI

(1904 Berlin – ?); Bydgoszcz: 1926-1934; 1935-?

Rzeźbiarz. W 1926 r. przeprowadził się z Inowrocławia do Bydgoszczy. Prawdopodobnie absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy. Wymieniany w latach 20. i 30. XX w. w *Księgach Adresowych*, (1926): rzeźbiarz, ul. Ułańska 31 oraz: rzeźbiarz, ul. Świętej Trójcy 14a. Analogicznie w *Księgach* (1928, 1929, 1933, 1936/1937): ul. Ułańska 31 (po zmianie numeracji Ułańska 14/3). W 1929 r. był członkiem komitetu, którego celem było powołanie Towarzystwa Rzeźbiarzy (wspólnie z Kwasigrochem i Stefanem Szallą). W zarządzie Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich (1933) pełnił funkcję zastępcy ławnika, wspólnie z Piotrem Janickim. W 1938 r. był prezesem Zrzeszenia. W latach 1934-1935 mieszkał w Kodniu nad Bugiem, współpracując z Marianem Kiersnowskim, prawdopodobnie także z Piotrem Trieblerem i Teodorem Gajewskim przy pracach we wnętrzu kościoła św. Anny w Kodniu.

FRANCISZEK GAJEWSKI

(1887 Bydgoszcz – 1969 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1887-1969

Malarz, rysownik i grafik. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1920-1923), gdzie uczył się pod kierunkiem Bronisława Bartła, Leona Dołżyckiego, Karola Mondrała i Antoniego S. Procajłowicza. Od 1928 r. uczestniczył niemal we wszystkich wystawach środowiskowych w Bydgoszczy i innych ośrodkach, np. w wystawie *Artyści bydgoscy* w warszawskiej Zachęcie (1936), wziął udział w trzech edycjach *Salonu Bydgoskiego* (1936-1938), na których został dwukrotnie wyróżniony Nagrodą Miasta Bydgoszczy. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1930) i Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932). Okupację spędził w Bydgoszczy. Po II wojnie światowej należał do ZPAP, uczestnicząc w wystawach środowiskowych i ogólnopolskich. W 1958 r. został uhonorowany nagrodą plastyczną m. Bydgoszczy za całokształt twórczości, a rok później w bydgoskim muzeum zaprezentowano pierwszą retrospektywną wystawę prac artysty. W malarstwie podejmował tematykę bydgoską, pejzaż i architekturę miast pomorskich, rzadziej sceny figuralne oraz martwą naturę i kwiaty. W dziedzinie rysunku pojawiał się analogiczny zakres tematyczny.

TEODOR GAJEWSKI

(1902 Bydgoszcz – 1948 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1902-1948

Rzeźbiarz, medalier, rysownik. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, gdzie uczył się pod kierunkiem Jana Wysockiego i Feliksa Giecewicza, naukę kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłowej w Bydgoszczy. W 1931 r. wspólnie z Piotrem Trieblerem założył Zakład artystyczno-rzeźbiarski przy ul. Królowej Jadwigi 13. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), Grupy Plastyków Pomorskich (1932-1935), Grupy Plastyków Bydgoskich (1936-1939) i Związku Zawodowego Plastyków „Bydgost” (1938). Od 1930 r. uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych w Bydgoszczy i innych ośrodkach, np. w ekspozycji *Artyści bydgoscy* w warszawskiej Zachęcie (1936). Uczestniczył w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936). Jego twórczość obejmowała prace o charakterze kameralnym (sceny figuralne i portrety), pomnikowym, tablice pamiątkowe, a także obiekty z zakresu drobnego reliefu i medalierstwa. Najchętniej stosował gips, często polichromowany lub patynowany oraz drewno. Wspólnie z Trieblerem projektował i wykonywał realizacje monumentalne, m.in. pomnik *Najświętsze Serce Pana Jezusa* w Bydgoszczy (1932). Odrębnym nurtem twórczości były realizacje z zakresu snycerstwa, stanowiące przede wszystkim sprzęty wyposażenia wnętrz sakralnych oraz meblarstwo. Okupację spędził w Bydgoszczy, po II wojnie światowej kontynuował działalność artystyczną, m.in. współpracując z rzeźbiarką Balbiną Świtycz-Widacką.

WŁADYSŁAW GALIMSKI

(1860 Fasowka k. Kijowa – 1940 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1932-1940

Malarz, pedagog. Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu (1878-1888) u Pawła P. Czistiakowa, Michaiła P. Klodta i Wasilija P. Wierieszczagina. Podróżował po Europie, Afryce Północnej, Azji Mniejszej i Ameryce Północnej. W 1893 r. osiedlił się na stałe w Kijowie, gdzie rozwinął działalność artystyczną. Wspólnie z Wilhelmem Kotarbińskim, Janem Stanisławskim, Eugeniuszem Wrzeszczem oraz innymi twórcami zorganizował towarzystwo artystyczne. Założył prywatną szkołę rysunkowo-malarską (1894 lub 1899), w 1917 r. przekształconą w polską Szkołę Sztuk Pięknych. W 1924 r. przeniósł się do Krzemieńca, gdzie podjął pracę pedagogiczną jako nauczyciel rysunku w liceum. W „okresie petersburskim” i „kijowskim” wystawił na

corocznych wystawach Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu oraz w warszawskim i krakowskim TZSP. Działalność wystawienniczą kontynuował po przeniesieniu się do Krzemieńca. W styczniu 1932 r. Galimski zamieszkał w Bydgoszczy, w *Księdze Adresowej* (1936/1937) podano profesję i adres: emerytowany profesor, Sienkiewicza 9. Malarz cieszył się uznaniem w bydgoskim środowisku z uwagi na znaczący dorobek artystyczny. Podczas pobytu w Bydgoszczy Galimski nie uczestniczył już czynnie w życiu artystycznym, a swoje prace eksponował na wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936) w Muzeum Miejskim. W twórczości Galimskiego dominowała tematyka pejzażowa i sceny rodzajowe, najchętniej posługiwał się techniką olejną i pastelem.

WANDA GENTIL-TIPPENHAUER

(1899 Port-au-Prince, Haiti – 1965 Zakopane); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Malarka, projektantka sztuki użytkowej, miłośniczka Tatr i narciarstwa. Studiowała w Szkole Sztuk Pięknych w Hamburgu, pod koniec I wojny światowej przyjechała do Warszawy, gdzie ukończyła Państwowe Kursy dla Nauczycieli Rysunku przy Szkole Sztuk Pięknych (1921), prowadzone przez Karola Tichego. Edukację artystyczną kontynuowała w Kunstgewerbeschule w Hamburgu (1921-1923). Odbyła liczne podróże po Europie i Stanach Zjednoczonych. W Bydgoszczy mieszkała matka Wandy – Wiktoria Gentil-Tippenhauer (Antonina Wiktoria Rosicka), tłumaczka, nauczycielka i pisarka, wymieniona w *Księdze Adresowej* (1926): Zamojskiego 8. Wanda przebywała w mieście czasowo, mieszkając u matki, ujęta w *Księdze Adresowej* (1925): malarka, Zamojskiego 8. Prawdopodobnie dłuższe jej pobyty związane były z udziałem w bydgoskich wystawach. Uczestniczyła w ekspozycjach – *Wystawa gwiazdkowa artystów bydgoskich* (1922), *Malarstwo Kazimierza Stabrowskiego i Wandy Gentil-Tippenhaer* (1927), w *I Wystawie artystek polskich* (1930), *Wystawie obrazów i grafiki artystek-malarek zamieszkałych w Bydgoszczy* (1932) oraz wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), zorganizowanych w Muzeum Miejskim. Malowała pejzaże, sceny rodzajowe, głównie w technice akwareli, podejmowała także malarstwo ścienne, wykonywała batiki. Podczas II wojny światowej przebywała na Ukrainie (1940-1942), a następnie w Warszawie (1943-1944). Osiedliła się na stałe w Zakopanem.

ERNST A. GESSLER

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Malarz. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej. W *Księdze Adresowej* (1933) wymieniony z podaniem profesji i adresem: malarz, ul. Promenada 1/8. Uczestniczył w *Wystawie prac terminatorskich* (1924) w PSP, uzyskując I nagrodę w zawodzie malarskim. Debiutował na *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* (1928). Obrazy eksponował na wystawie środowiskowej (1929) i wystawie Związku Plastyków Pomorskich (1932) w Muzeum Miejskim. Malował pejzaże, widoki Bydgoszczy i portrety, w technice olejnej i akwareli.

FELIKS GIECEWICZ

(1874 Warszawa – po 1942?); Bydgoszcz: 1920-1928?

Rzeźbiarz, medalier. Studiował w prywatnej pracowni Ludwika Pyrowicza (ok. 1890/1891). Od 1891 r. wystawiał w warszawskim TZSP. Wykonywał rzeźby portretowe i sakralne oraz pomniki nagrobne. W 1917 r. przebywał w Charkowie, a następnie osiedlił się w Bydgoszczy. Wymieniany w *Księgach Adresowych* (1923, 1925, 1926): artysta rzeźbiarz, profesor szkoły przemysłowej, Błonia 24. Był nauczycielem w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy

(1920-1923), gdzie wykładał rzeźbę, pracę kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłowej (1923-1926). Uczestniczył w wystawie bydgoskiej Zachęty (1922), wystawiał w Muzeum Miejskim (1924). W Bydgoszczy wykonywał projekty pomników, pomniki-figury sakralne, ołtarze i rzeźby dla kościołów oraz pomniki nagrobne. Działal w bydgoskim Towarzystwie Rzeźbiarzy (1928). Prawdopodobnie w 1928 r. przeprowadził się do Warszawy. Zmarł po 1942 r., bliższe okoliczności śmierci nie są znane.

IGNACY GŁOWIŃSKI

(1896 Kurkocin, gm. Dębowa Łąka, pow. wąbrzeski – 1988 Poznań); Bydgoszcz: 1924-1933

Rysownik, karykaturzysta i ilustrator „Dziennika Bydgoskiego”. Wymieniany w *Księgach Adresowych*, m.in. (1926): artysta, ul. Świętej Trójcy 6a, (1928): artysta, ul. Unii Lubelskiej 14a, (1933): Jan Głowiński, humorysta, ul. Zygmunta Augusta 26/14. W 1924 r. reklamował swoje usługi na łamach prasy, podając, że „malarz portretowy Głowiński z Berlina” przyjmuje zamówienia na portrety z natury i z fotografii we wszystkich technikach. W latach 1924-1926 pracował w „Drukarni Bydgoskiej S.A.”, wykonując rysunki dla „Dziennika Bydgoskiego”. W 1927 r. prowadził firmę litograficzną (?) zatrudniając rysowników i litografów. Uczestniczył w wystawie *Współczesnych ilustratorów i karykaturzystów polskich* w Muzeum Miejskim (1933). Po 1933 r. zamieszkał w Toruniu, gdzie prowadzi Zakład Graficzny, wydawał „Dzwony Niedzielne” (1934) i wykonywał ilustracje dla „Dnia Pomorskiego”. Podczas okupacji przebywał w Poznaniu. Po II wojnie światowej pozostał w tym mieście, współpracując jako rysownik z „Expressem Poznańskim”.

JÓZEF GRAJNERT

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rzeźbiarz, snycerz, stolarz. Wykonał „artystyczny” konfesjonał dla kościoła w Brzozie (1938). Uczestniczył w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936).

PAWEŁ GRINIOW (POŁO)

(1897 Petersburg – 1937 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1925-1937

Rysownik, malarz, ilustrator i karykaturzysta, projektant grafiki użytkowej. Absolwent szkoły kadetów w Petersburgu; jego edukacja artystyczna nie jest znana. Brał udział w I wojnie światowej, po której przebywał w Polsce, gdzie został umieszczony w obozie dla emigrantów rosyjskich w Tucholi. W 1925 r. osiedlił się w Bydgoszczy i przyjął obywatelstwo polskie. W *Księgach Adresowych* podano profesję i adres, np. (1926): artysta malarz, ul. Mazowiecka 44, (1928): malarz, ul. Śniadeckich 52. W latach 1926-1937 był współpracownikiem redakcji „Dziennika Bydgoskiego”, dla którego wykonywał rysunki ilustracyjne oraz karykatury i satyry o tematyce politycznej, społecznej i gospodarczej. Zajmował się grafiką wydawniczą, projektując okładki, układ graficzny i wykonując ilustracje do publikacji. W 1932 r. opracował *Księgę Pamiątkową Biblioteki Miejskiej*. Griniow współpracował z kilkoma wydawnictwami w Polsce, m.in. z „Dziennikiem Gdańskim”. Uczestniczył w *Wystawie prac polskich współczesnych ilustratorów i karykaturzystów* (1933). Malował akwarele i obrazy olejne, przede wszystkim portrety i widoki miast.

WACŁAW GROMEK

(1889 Brodowe Łąki k. Ostrołęki – 1940 Brodowe Łąki); Bydgoszcz: 1921-1939

Malarz, wykonawca polichromii, rysownik, urzędnik miejski. Tajniki sztuki malarskiej poznawał u swego wuja Władysława Drapiewskiego, znanego malarza polichromii kościelnych, pracującego głównie na terenie Pomorza. W latach 1910-1914 pomagał Drapiewskiemu w pracach przy polichromii katedry w Płocku oraz przy polichromiach w kościołach w Ciechanowie, Przasnyszu i Sierpcu. Malarstwo ścienne i sztalugowe studiował w Monachium. W 1919 r. zamieszkał w Tczewie. Uczestniczył w *Wystawie Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich*, zorganizowanej w Muzeum w Grudziądzu (1921). W Bydgoszczy podjął pracę urzędnika miejskiego, równocześnie włączył się w życie artystyczne. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), uczestnicząc w wystawach związkowych (1930, 1931, 1932), brał udział w trzech edycjach *Salonu Bydgoskiego* (1936-1938). Krótko przed wybuchem II wojny światowej Gromek, jako urzędnik miejski, został ewakuowany z miasta, wrócił do Bydgoszczy, ale poszukiwany przez Niemców przedostał się w rodzinne strony. Malował portrety, pejzaże i widoki oraz obrazy o tematyce sakralnej, posługiwał się techniką olejną, później do malarstwa wprowadził akwarelę.

JAN HAWRYŁKIEWICZ

(1902 Wilno – 1992 Warszawa); Bydgoszcz: 1933-1938

Malarz, scenograf Teatru Miejskiego w Bydgoszczy. Studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, w pracowniach Ludomira Slendzińskiego i Ferdynanda Ruszczyca (dyplom 1927). Scenografii uczył się u Wincentego Drabika w Warszawie. Dwukrotnie (1931, 1937), jako stypendysta Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, uzupełniał wykształcenie malarskie i scenograficzne w Paryżu. Pracował w charakterze dekoratora-scenografa w teatrach w Wilnie, Warszawie i Grodnie. W 1933 r. Władysław Stoma, dyrektor Teatru Miejskiego w Bydgoszczy, zaangażował Hawryłkiewicza na stanowisko dekoratora-scenografa. Dla bydgoskiego teatru wykonał inscenizacje do ponad 150 sztuk teatralnych. Uczestniczył w życiu kulturalno-artystycznym Bydgoszczy. Podobnie, jak w Wilnie, Warszawie i Paryżu wystawiał prace malarskie na wystawach środowiskowych Grupy Plastyków Bydgoskich (1936), w warszawskiej Zachęcie (1936), na *Salonach Bydgoskich* (1936, 1937). W 1938 r. w salonie TPSP w Bydgoszczy odbyła się indywidualna wystawa twórczości Hawryłkiewicza. Po II wojnie światowej był naczelnym scenografem w Miejskich Teatrach Dramatycznych w Warszawie, później współpracując w wieloma teatrami w Polsce. Tematyka obrazów artysty koncentrowała się na pejzażach, widokach miast i zabytkach, posługiwał się techniką akwareli i tempery, rzadziej olejną.

JULIAN HERMEL

(1904 Pabianice – 1975 ?); Bydgoszcz: 1929-1936

Malarz, rysownik. Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1933): Julian Hermel, student, ul. Promenada 9/1. Współpracował z redakcją „Dziennika Bydgoskiego”, dla którego wykonywał rysunki. Członek Grupy Plastyków Pomorskich, uczestnik wystawy Grupy w Muzeum Miejskim (1934). Malował olejne widoki nadmorskie.

EDMUND HEYDAK

(1912 Bydgoszcz – 1998 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1912-1998

Rysownik, ilustrator i karykaturzysta. Absolwent Szkoły Wydziałowej Męskiej w Bydgoszczy, w dziedzinie plastyki był samoukiem. Od 1934 r. współpracował

z bydgoskimi redakcjami, wykonując rysunki ilustracyjne, satyryczne i karykatury. W 1937 r., po śmierci Pawła Griniowa, został ilustratorem i karykaturzystą „Dziennika Bydgoskiego”. Wykonał cykl *Miniatury bydgoskie* (przed 1930), obejmujący 63 rysunki portretowe, zamieszczane na łamach „Dziennika Bydgoskiego” (1933), a ukazujące znane osobistości z kręgów władzy i polityki, działalności społecznej i kulturalnej, dyrektorów znanych instytucji, cenionych artystów, lekarzy i prawników. Krótco po wybuchu II wojny światowej opuścił Bydgoszcz w obawie przed restrykcjami okupanta. Po II wojnie światowej należał do grona współzałożycieli „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” w Bydgoszczy. Do 1981 r. był redaktorem graficznym tejże gazety. Wykonywał karykatury znanych twórców, m.in. Mieczysławy Ćwiklińskiej i Ludwika Solskiego.

PIOTR JANICKI

(1908 Mroczka – 1935 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1929-1935

Rzeźbiarz. W 1929 r. przyjechał do Bydgoszczy z Koziej Góry (pow. Wyrzysk). Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1933): rzeźbiarz, ul. Chołoniewskiego 30/4. Był jednym z inicjatorów, wspólnie z Czesławem Kaczmarkiem i Aleksandrem Mielińskim, założenia Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy (1933). W zarządzie Zrzeszenia pełnił funkcję zastępcy ławnika (wspólnie z Aleksym Gajewskim). W 1935 r. podczas walnego zebrania Zrzeszenia został mianowany skarbnikiem. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), na której miał objawić się jego talent rzeźbiarski.

WITOLD JAŃCZAK

(1912 – 1985); Bydgoszcz: 1938-1939

Malarz, projektant witraży i mozaik, grafik. Absolwent Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (malarstwo dekoracyjne i witraże). Podczas pobytu w Bydgoszczy uczestniczył w II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1938), był członkiem Zawodowego Związku Artystów Plastyków „Bydgost”, z którym wystawiał w Inowrocławiu (1938). Od 1938 r. studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Karola Frycza, Konrada Srzednickiego i Fryderyka Pautscha, w pracowni którego uzyskał dyplom (1947). Po II wojnie światowej uprawiał różne dziedziny sztuki, m.in. malarstwo sztalugowe i polichromię, projektował witraże i mozaiki oraz wyposażenie wnętrz kościelnych, podejmował grafikę i monotypię, uczestnicząc w *Biennale Grafiki* w Krakowie (1962, 1964, 1966).

WITOLD JAROSZ

(1906 Poznań – 1939 Paterek k. Wyrzyska); Bydgoszcz: 1933-1935

Malarz i grafik – amator, lekarz. Absolwent studiów medycznych na Uniwersytecie Poznańskim (ok. 1930). Od 1933 r. pracował w bydgoskim szpitalu. Obok działalności zawodowej zajmował się malarstwem i grafiką, w mniejszym stopniu rzeźbą. Podczas pobytu w Bydgoszczy nie prezentował prac na wystawach środowiskowych. Malował akwarele przedstawiające pejzaże, w zakresie grafiki podejmował przede wszystkim ekslibris, najchętniej w technice linorytu, rzadziej drzeworytu i cynkografii. W 1935 r. przeprowadził się do Wyrzyska. Zamordowany przez Niemców w listopadzie 1939 r., we wsi Paterek koło Wyrzyska.

WITOLD JERZYKIEWICZ

(1901 Berlin – 1944 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1921-1944

Architekt, projektant wnętrz, mebli i rzemiosła artystycznego, malarz, rysownik i grafik. Uczęszczał do Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Berlinie-Charlottenburgu (1915-1918). W 1920 r. rodzina Jerzykiewiczów przeprowadziła się z Berlina do Bydgoszczy. W latach 1921-1923 studiował architekturę i rzeźbę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy; uczył się na Wydziale Architektury i Architektury Wnętrz u Kazimierza Ulatowskiego oraz na Wydziale Rzeźby u Jana Wysockiego i Feliksa Giecewicza. Ćwiczenia rysunkowe odbywał w pracowni Karola Mondrala. W 1925 r. ukończył Szkołę Podchorążych w Zambrowie. Współpracował jako plastyk i architekt wnętrz z wieloma architektami, inżynierami budowlanymi oraz stolarzami bydgoskimi. W zakresie projektowania wnętrz związał się z pracownią architekta i budowniczego Jana Kossowskiego. Drugim nurtem pracy zawodowej Jerzykiewicza było projektowanie mebli. Meble według jego projektów wykonywały bydgoskie i pomorskie firmy stolarskie. Meble Jerzykiewicza prezentowano na wystawie *Mebel i wnętrze. Wystawa mieszkań urządzonych* (1936) w Bydgoszczy. Jerzykiewicz był członkiem Grupy Plastyków Pomorskich, Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy (1935) i Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich, w którym pełnił funkcję sekretarza. Uczestniczył w *Wystawie Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich* w Muzeum w Grudziądzu (1921), w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) w Muzeum Miejskim. W 1940 r. organizował oddział miejscowy polskiej wojskowej organizacji konspiracyjnej (Polska Armia Powstania), w 1944 r. został aresztowany przez gestapo, zmarł w wyniku odniesionych ran. Malował pejzaże, prawdopodobnie w technice olejnej.

LEON JĘDRZEJCZAK (EGO)

(1908 Bachorce k. Strzelna – 1931 Bydgoszcz); Bydgoszcz: lata 20. XX w.-1931

Rysownik, karykaturzysta, ilustrator, malarz i pedagog. Absolwent Seminarium Nauczycielskiego w Bydgoszczy (1927), a następnie pedagog w Szkole Powszechnej im. Jana Kochanowskiego na Szwederowie. Publikował rysunki ilustracyjne, a przede wszystkim satyry polityczne i obyczajowe oraz karykatury w „Dzienniku Bydgoskim” (1927-1930), rysował dla warszawskich czasopism „Cyrulik Warszawski” i „Mucha” (1929-1930) oraz krakowskiego czasopisma „Wróble na dachu” (1931). W 1930 r. rozpoczął studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Tadeusza Pruszkowskiego. Realizował filmy rysunkowe dla dzieci, zajmował się grafiką użytkową, malował akwarelowe pejzaże i portrety.

ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

(1903 Żytomierz – 1974 Wrocław), Bydgoszcz: 1938-1939

Scenograf, malarz i rysownik. W 1921 r. rozpoczął studia artystyczne pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego, następnie kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1923-1928) w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Należał do członków-założycieli ugrupowania „Bractwo św. Łukasza”, powstałego w 1925 r. Uczestniczył we wszystkich wystawach tego ugrupowania od 1928 r. W latach 1931-1938 zatrudniony był w Wołyńskim Teatrze Objazdowym z siedzibą w Łucku. We wrześniu 1938 r. Jędrzejewski wraz z żoną Jadwigą Przeradzka, scenografem przyjechał do Bydgoszczy z Teatru Wołyńskiego z ekipą Aleksandra Rodziewicza. W sezonie 1938/1939 pracował w bydgoskim Teatrze Miejskim. Uczestniczył w III *Salonie Bydgoskim* w Muzeum Miejskim (1938). Po wybuchu II wojny światowej Jędrzejewski wraz z żoną opuścił Bydgoszcz, wracając do Łucka, gdzie pracował jako malarz pokojowy. Po wojnie

zamieszkał we Wrocławiu, obejmując stanowisko profesora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Pracował w kilku teatrach wrocławskich, współpracował z teatrami łódzkimi i warszawskimi. Uczestniczył w życiu artystycznym Wrocławia, swoje prace wystawiał na ekspozycjach ZPAP. Malował obrazy olejne o zróżnicowanej tematyce, m.in. pejzaże, widoki architektoniczne i sceny rodzajowe.

JAKUB JOB (GIUSEPPE JOB)

(1885 Avio Włochy – 1967 ?); Bydgoszcz: 1905-1945

Rzeźbiarz, kamieniarz. Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski Joba w Bydgoszczy działał w latach 1905-1939. Zakres jego działalności kilkakrotnie ulegał rozszerzeniu, a sam zakład, pod różnymi nazwami zmieniał lokalizację w mieście. W latach 20. XX w. wymieniany w *Księgach Adresowych*, m.in. (1923) ujęty w branży: „Rzeźbiarze i wyrobownicy terakotów i nagrobków”, Dworcowa 48, (1926): Przedsiębiorstwo kamieniarsko-rzeźbiarskie, Dworcowa 31b oraz w dziale „Wyroby marmurowe”: Przedsiębiorstwo kamieniarsko-rzeźbiarskie, Dworcowa 48, w dziale „Rzeźbiarze”, z adresem: Dworcowa 48. W 1930 r. firma Joba odchodziła jubileusz 25-lecia działalności. Zlokalizowana była wówczas w dwóch miejscach, przy ul. Dworcowej 48 i Rejtana 7. W zakładzie Joba powstawały nagrobki, pomniki i rzeźby oraz posadzki i stopnie, na szeroką skalę przetwarzano granit, marmur, piaskowiec i sztuczny kamień, a wśród specjalności wymieniano „terazzo” i sztuczny granit. W ogłoszeniach reklamowych podkreślano artystyczne wykonanie nagrobków. Okupację spędził w Bydgoszczy, a po wyzwoleniu trafił do obozu pracy przymusowej w Łęgowie, pod koniec 1945 r. wyjechał do Włoch. Job jest autorem wielu pomników, m.in. powstańców wielkopolskich w Brzozie, Wysokiej, Rynarzewie i Szubinie, a także pomnika-figury *Królowej Korony Polskiej* w Bydgoszczy.

ROMAN KACZMARCZYK

(1895 Wolbromin, pow. Olkusz – 1993 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1922-1993

Litograf, rysownik. W Bydgoszczy zamieszkał w 1922 r., podejmując pracę rysownika, następnie rysownika-litografa w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”. Wymieniony w *Księgach Adresowych* (1923, 1925), gdzie podano zawód i adresy: rysownik, Okole, ul. Berlińska 20, ul. Grunwaldzka 20, w kolejnych *Księgach* (1926, 1928, 1929, 1933): litograf. W międzywojniu działał aktywnie w Towarzystwie Gimnastycznym „Sokół”. Po II wojnie światowej pracował jako nauczyciel zawodu w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Bydgoszczy.

CZESŁAW KACZMAREK

(1907 Kcynia – 1982 Bydgoszcz); Bydgoszcz: lata 20. XX w.-1982

Rzeźbiarz. Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1933), gdzie podano podano zawód i adres: rzeźbiarz, Nowy Rynek 6/11. Był uczniem Szkoły Przemysłowej Doksztalczącej w Bydgoszczy, gdzie uczył się pod kierunkiem Romana Skręta (1926). Pracował w zakładzie stolarsko-rzeźbiarskim w Starogardzie Gdańskim (1927), w zakładzie rzeźbiarskim Stanisława T. Wachowicza w Bydgoszczy, był także zatrudniony w zakładzie o podobnym charakterze, którego właścicielem był Niemiec. Kaczmarek, wspólnie z Aleksandrem Mielińskim i Piotrem Janickim, należał do grona inicjatorów założenia Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy (1933). W 1935 r. sprawował funkcję prezesa Zrzeszenia. Wykonywał przedmioty o charakterze użytkowym oraz meble.

JAROSŁAW KAWA

(1913 Jasło – ?); Bydgoszcz: 1920-1934; 1937-1939

Rysownik, ilustrator i karykaturzysta. Do Bydgoszczy przyjechał z Mielca. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim (1934). Jego rysunki ilustracyjne i satyryczne były publikowane na łamach „Dziennik Bydgoskiego” (1928-1937). W 1934 r. wyjechał do Bochni, skąd po trzech latach wrócił do Bydgoszczy; w 1939 r. udał się do Lublina.

MARIAN KIERSNOWSKI

(1873 Łukowo k. Siedlc – 1949 Kodeń); Bydgoszcz: 1922-1933

Rzeźbiarz, snycerz, projektant mebli artystycznych, wnętrz i wyposażenia kościołów, rysownik i pedagog. Absolwent Centralnej Technicznej Szkoły Przemysłu Artystycznego im. B. Szyglicy w Petersburgu. Początkowo związany z Białą Cerkwią na Ukrainie, od 1921 r. działał w Polsce, m.in. w Toruniu, gdzie pracował w Fabryce Mebli Luksusowych Amerykańskiego Towarzystwa „Polameryka”. W Bydgoszczy podjął pracę pedagogiczną w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego (kierownik Działu Architektury Wnętrz i kierownik Szkolnych Warsztatów Stolarskich), a następnie w Państwowej Szkole Przemysłowej, gdzie był nauczycielem przedmiotów zawodowych i rysunków technicznych, drzewoznawstwa, nauki o stylach, rachunkowości i kalkulacji rzemieślniczej. Prowadził wieczorowe kursy dokształcające dla czeladników stolarskich przygotowujących się do egzaminów mistrzowskich. W 1933 r. osiadł na stałe w Kodniu, realizując prace dla klasztoru oo. Oblatów i sanktuarium Matki Boskiej Kodeńskiej. W warsztacie kodeńskim Kiersnowskiego zrealizowano wyposażenie kościoła pw. Św. Anny w Kodniu, m.in. ołtarze boczne, stalle, boazerie i Drogę Krzyżową. Był autorem licznych projektów i prac dla okolicznych parafii, m.in. w Brześciu nad Bugiem, Białej Podlaskiej i Wiszniewie.

STEFAN KIERSNOWSKI

(1906 Biała Cerkiew k. Kijowa – 1930 Brześć nad Bugiem); Bydgoszcz: 1922-1929

Rzeźbiarz, medalier, malarz i rysownik. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (1923-1925) oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1925-1929), gdzie studiował rzeźbę w pracowni Konstantego Laszczki. Pod koniec 1929 r. przeniósł się na stałe do Brześcia nad Bugiem, gdzie prowadził własną pracownię rzeźbiarską. W twórczości podejmował rzeźbę kameralną (akty, popiersia i głowy, kompozycje figuralne), pomnikową i prace rzeźbiarsko-architektoniczne, wykonywał przedmioty z zakresu sztuki użytkowej oraz plakiety, medaliony i medale. Istotną część jego twórczości stanowiły prace projektowe związane z wyposażeniem kościoła św. Anny w Kodniu.

JAROSŁAW KIRILENKO

(1913 Żurawicze k. Łucka, Wołyń – 1977 Warszawa); Bydgoszcz: 1922-1930; 1939-1949

Malarz, grafik, projektant grafiki użytkowej. W latach 1922-1949 był na stałe zameldowany w Bydgoszczy. Edukację artystyczną rozpoczął w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie (1930), a kontynuował w Akademii Julian w Paryżu (od 1931), pod kierunkiem A. Laurensa. Po powrocie do Warszawy podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych (1933-1937). Był członkiem warszawskiej Zachęty, w międzywojniu biorąc udział w kilku wystawach tematycznych. Nie uczestniczył w bydgoskich wystawach środowiskowych. W 1939 r. przyjechał do Bydgoszczy, gdzie spędził okupację, zajmując

się tajnym nauczaniem malarstwa i rysunku. Uczestniczył w *Bromberger Kunstausstellung der Stadt Bromberg* (1943), na której zaprezentował obrazy olejne o tematyce skupiającej się na przedstawieniach dzikiej zwierzyny i pejzażu. Po II wojnie światowej pozostał w Bydgoszczy, gdzie kierował Pracownią Graficzną Wojskowego Urzędu Propagandy i Informacji (1945-1947), współuczestniczył w opracowaniu graficznym jubileuszowej *Wystawy Przemysłu, Rzemiosła i Handlu* (1946), współpracował z Biurem Konstrukcyjnym Pomorskich Zakładów Budowy Maszyn (1947-1949). W 1949 r. opuścił Bydgoszcz i zamieszkał w Świdrze koło Otwocka. W latach 70. XX w. przeniósł się na stałe do Warszawy. W tym okresie twórczości zajmował się przede wszystkim grafiką użytkową, ekslibrisem i ilustracją.

STANISŁAWA KLIMKOWSKA-BIEŃKOWSKA

(1896 Demnia nad Niemnem, pow. Mikołajów – 1996 Szczecin); Bydgoszcz: 1933-?

Malarka, autorka batików, projektantka witraży. W 1913 r. została słuchaczką Wolnej Wszechnicy Sztuk Pięknych we Lwowie. Podczas I wojny światowej (1915-1918) pracowała jako sanitariuszka, nie porzucając pracy artystycznej, wykonywała wówczas liczne szkice. Po wojnie podjęła pracę urzędniczką i kreślarki w lwowskim Domu Inwalidów, równocześnie rozpoczęła naukę w Lwowskiej Szkole Przemysłowej, specjalizując się w malarstwie dekoracyjnym; uczyła się pod kierunkiem Kazimierza Sichulskiego. Naukę kontynuowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1924-1930), w pracowniach profesorów Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha, Wojciecha Weissa, Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego, Stanisława Kamockiego i Leonarda Pękalskiego. Studia ukończyła z dwiema specjalnościami – malarstwo sztalugowe i konserwacja zabytków. Przebywała na stypendium w Paryżu (1926), ucząc się w L'Accademie Nationale des Beaux Arts oraz na stypendium we Włoszech (1930). Po powrocie z Włoch zamieszkała we Lwowie, gdzie zajmowała się restauracją obrazów i własną twórczością. Uczestniczyła w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) w Muzeum Miejskim, określona wówczas jako artystka osiadła w Bydgoszczy; wystawiała m.in. obrazy o tematyce bydgoskiej. Mieszkała w Tarnowie (od 1944), a następnie w Szczecinie (od 1957), gdzie kontynuowała twórczość artystyczną.

BRONISŁAW KŁOBUCKI

(1896 Bydgoszcz – 1944 Arnhem, Holandia); Bydgoszcz: 1896-1944

Rzeźbiarz, snycerz. Studiował na Wydziale Rzeźby i Brązownictwa Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, naukę kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłowej. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), a następnie do Grupy Plastyków Pomorskich (od 1933) oraz do Cechu Rzeźbiarzy, w którym był członkiem Zarządu (1934). Uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych w latach 1928-1935 oraz w trzech edycjach *Salonów Bydgoskich*. Brał udział w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936). Twórczość rzeźbiarza obejmowała rzeźbę kameralną, pomnikową, plenerową i obiekty snycerskie stanowiące wyposażenie wnętrza sakralnych oraz rzeźbę sepulkralną. Wykonywał rzeźby pełne i płaskorzeźby, najczęściej realizowane w drewnie i gipsie, m.in. sceny figuralne i portrety. Jest autorem ponad 50 rzeźbiarskich realizacji, w większości niezachowanych. Ważnym nurtem twórczości były prace realizowane dla bydgoskich kościołów, m.in. pw. Świętej Trójcy, pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na Szwederowie i pw. św. Mikołaja w Fordonie. Wcielony do armii niemieckiej zginął w bitwie pod Arnhem.

A. KŁYMKO

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rysownik, karykaturzysta. Publikował rysunki na łamach „Dziennika Bydgoskiego” w latach 1932-1937. Twórca nie został odnotowany w *Księgach Adresowych*, nie zachowała się jego karta meldunkowa w *Księdze ewidencji mieszkańców m. Bydgoszczy*.

FRANCISZEK KONITZER

(1882 Czersk k. Chojnic – 1952 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1928-1952

Malarz, grafik, restaurator dzieł sztuki i pedagog. Studiował malarstwo w Antwerpii, Monachium i Krakowie; grafikę miał studiować u van der Weekena w Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie. Związany był z miastami Pomorza (Czersk, Chojnice, Grudziądz, Chełmno, Chełmża), w których podejmował pracę artystyczną i pedagogiczną w zakresie sztuki. W Grudziądzu nauczał w Pomorskiej Szkole Sztuk Pięknych Wacława Szczeblewskiego. W Bydgoszczy kontynuował działalność pedagogiczną ucząc rysunku w Gimnazjum Humanistycznym oraz prowadząc prywatną Szkołę Sztuki Malarskiej, działającą w latach 1928-1936 oraz 1938-1939. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1929) i Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (1935), uczestnikiem wystaw środowiskowych (1936) i I *Salonu Bydgoskiego* (1936). Okupację i lata powojenne spędził w Bydgoszczy. Uprawiał malarstwo olejne, w mniejszym stopniu akwarelę i gwasz oraz grafikę artystyczną, przede wszystkim akwafortę i suchą igłę. W twórczości malarskiej dominowały pejzaże pomorskie, motywy bydgoskie i pozamiejskie, portrety oraz sceny religijne. W grafice do częstych tematów należała zabytkowa architektura miast pomorskich i Bydgoszczy.

HIERONIM KORTAS

(1905 Bydgoszcz – 1960 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1905-1960

Malarz. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy. Brat Edwina Kortasa, rzeźbiarza. W latach 1923-1925 mieszkał w Poznaniu. Wymieniany w *Księgach Adresowych* z podaniem profesji i adresem, m.in. (1929): artysta malarz, ul. Sienkiewicza 52, w *Księgach* (1933, 1936/1937): artysta malarz, ul. Sienkiewicza 26/3. Wymieniony także (1936/1937) w dziale „Malarskie zakłady”, z adresem ul. Sienkiewicza 26. W 1933 r. prawdopodobnie został członkiem Związku Plastyków Pomorskich.

EDWIN KORTAS

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Rzeźbiarz. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy. Brat Hieronima Kortasa, malarza. W *Księgach Adresowych* (1923, 1926) wymieniono profesję i adres: rzeźbiarz, ul. Sienkiewicza 52.

JAN KOSSOWSKI

(1898 Chrzanówka, Podole – 1958 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1923-1958

Architekt, budowniczy. Po ukończeniu gimnazjum rozpoczął studia w Odessie. W młodości walczył w I Korpusie Polskim w Rosji, później w Bitwie Warszawskiej (1920). W 1923 r. jako kreślarz budowlany w Kierownictwie Rejonu Inżynierii i Saperów został przeniesiony z Torunia do Bydgoszczy, gdzie planował rozpocząć naukę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego. W latach 1924-1933 pracował w biurze inżyniera architekta Bronisława Jankowskiego w Bydgoszczy. W 1933 r. założył własne biuro architektoniczne, projektując funkcjonalistyczne kamienice i wille w Bydgoszczy, a także w miastach regionu, m.in. w Toruniu i Inowrocławiu. Uczestniczył w kampanii

wrześniowej, a po ucieczce z niewoli powrócił do Bydgoszczy, gdzie m.in. pracował w biurze architekta Karla Schauma oraz w Urzędzie Budowlanym Miasta Bydgoszczy. Po zakończeniu II wojny światowej został powołany na stanowisko kierownika Oddziału Rozbudowy i Urbanistyki oraz architekta miejskiego, następnie pracował w Centralnym Biurze Studiów i Projektów Budownictwa Przemysłowego (od 1948).

ZYGMUNT KOWALEWSKI

(1893 Głębocze, pow. Mińsk – 1950 Łódź); Bydgoszcz: ok. 1920-1934

Rzeźbiarz, medalier. Do wybuchu rewolucji październikowej mieszkał w Rosji, a około 1920 r. przybył do Bydgoszczy. Wymieniany w *Księgach Adresowych* m.in. (1922, 1923, 1926): rzeźbiarz lub artysta rzeźbiarz, Szwedkowo, Piotrkowska 4. Uczył się w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego (ok. 1923), następnie w Państwowej Szkole Przemysłowej. Podczas pobytu w Bydgoszczy wykonywał obiekty przeznaczone dla kościołów, realizowane najczęściej w drewnie, płaskorzeźbę Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na fasadzie kościoła na Szwedkowie (1929), jest autorem tablicy pamiątkowej Antoniego Chołoniewskiego. Wykonał z Piotrem Trieblerem prace rzeźbiarsko-sztukatorskie w gmachu Oddziału Banku Polskiego w Brześciu nad Bugiem (1926-1927), współpracował z Feliksem Gieciewiczem w Łodzi przy ozdabianiu elewacji gmachu PKO przy ul. Narutowicza 45 (1927). W listopadzie 1934 r. przeniósł się na stałe do Łodzi, gdzie kontynuował prace rzeźbiarskie w zakresie rzeźby kameralnej, sakralnej, pomnikowej, architektonicznej, sepulkralnej oraz wykonując plakiety i medaliony. W latach 30. XX w. wystawiał ze Zrzeszeniem Artystów Plastyków w Łodzi, z Polskim Związkiem Zawodowym Łódzkich Artystów Plastyków i grupą Ryngraf. Podczas okupacji przebywał w Łodzi.

KOZŁÓW

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rysownik, ilustrator i karykaturzysta. Rysunki publikował na łamach „Dziennika Bydgoskiego” w 1932 r. Twórca nie został odnotowany w *Księgach Adresowych*, nie zachowała się jego karta meldunkowa w *Księdze ewidencji mieszkańców m. Bydgoszczy*.

FELIKS KRASSOWSKI

(1885 Warszawa – 1967 Warszawa); Bydgoszcz: 1928-1934

Malarz, scenograf. Studiował w warszawskich szkołach artystycznych – Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona (1911-1914) i Szkole Sztuk Pięknych u Wincentego Drabika (1914-1915), a następnie w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie (1916-1918), u Konrada Krzyżanowskiego. W latach 20. XX w. jako scenograf współpracował z teatrami w Kijowie, Krakowie, Warszawie, Inowrocławiu, Toruniu, Wilnie, Grodnie i Poznaniu. Osiedlając się w Bydgoszczy uważany był już za jednego z najbardziej znanych scenografów polskich. W zakresie scenografii realizował autorską koncepcję „sceny narastającej”. Pracując dla Teatru Miejskiego w Bydgoszczy wykonał około 140 scenografii. Zaangażowany był w życie kulturalno-artystyczne miasta, m.in. jako współorganizator Wyższych Kursów Artystycznych Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1931) i Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932). W latach 1931-1936 uczestniczył w wystawach środowiskowych. Zdaniem krytyki teatralnej w realizacjach scenograficznych dążył do operowania nowoczesnymi formami, preferował antynaturalistyczny nurt dekoracyjny. Po opuszczeniu Bydgoszczy pracował jako scenograf w Toruniu, Częstochowie i Sosnowcu. Okupację spędził w Warszawie, a po II wojnie światowej kontynuował pracę scenografa w Bielsku i Cieszynie, a następnie w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku

(1949-1966). Malował obrazy olejne – pejzaże, widoki Bydgoszczy i portrety, na wystawach prezentował także projekty scenograficzne.

BERNHARD KRETSCHMER

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Rzeźbiarz, rzeźbiarz-kamieniarz. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy. Kretschmer uczestniczył w *Wystawie prac terminatorских* (1924) w PSP, prezentując płaskorzeźby w drewnie. W *Księgach Adresowych* (1925, 1926) wymieniony w dziale „Rzeźbiarze”: rzeźbiarz, Bydgoszcz, Terasy 8. Warsztat i składnica rzeźbionych nakładów na meble wszelkiego rodzaju. Przedmioty artystyczne i praktyczne. W *Księgach* (1928) wymieniony w dziale „Rzeźbiarze”, z adresem: Terasy 8, (1929): Bernard i Herbert Kretschmer, rzeźbiarze, Terasy 8. Wymieniony ponadto w dziale „Rzeźbiarsko-kamieniarskie zakłady”, z adresem: Terasy 8.

SYLWESTER KRYSKA

(po 1870 ? – ?); Bydgoszcz: 1912 (?) – ?

Rzeźbiarz, snycerz. Co najmniej od 1912 r. czynny w Bydgoszczy jako rzeźbiarz, wymieniony w *Księdze Adresowej* (1912), mieszkał wówczas przy Rinkauer Strasse 40 (ul. Pomorska 40), a pracownię miał przy ul. Elisabethstrasse 9 (ul. Śniadeckich 9). Wymieniany w kolejnych rocznikach niemieckich *Ksiąg Adresowych* wśród czynnie działających bydgoskich rzeźbiarzy. W dwudziestoleciu międzywojennym nadal działał w Bydgoszczy, ujęty w *Księgach Adresowych* (1922-1936/1937), z podaniem profesji: rzeźbiarz, Św. Jańska 16 oraz lokalizacją pracowni: Lipowa 2 (Lipowa 10/2). Zajmował się przede wszystkim realizacją wyposażenia dla kościołów z zakresu samodzielnej rzeźby i snycerstwa, m.in. wykonywał ołtarze, ambony, stalle, ławki. Obiekty autorstwa Kryski, powstałe przed 1939 r. nie są znane. W zarządzie Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich (1933) pełnił funkcję ławnika, wspólnie z Janem Wollmannem. Znane są realizacje wykonane po 1945 r., m.in. w bydgoskich kościołach pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy i pw. śś. Apostołów Piotra i Pawła. Kryska współpracował m.in. z Aleksandrem Mikulskim i Klemensem Mrowińskim oraz Kazimierzem Lipińskim.

WACŁAW KRYSZOSZEK

(1891 Borysław lub lubelszczyzna – 1939 ?); Bydgoszcz: 1935?-1939?

Malarz, projektant grafiki użytkowej, rzeźbiarz i pedagog. Po siedmiu semestrach studiów artystycznych (uczelnie nieznana) w 1918 r. rozpoczął pracę jako nauczyciel rysunków w Gimnazjum Koedukacyjnym w Janowie Lubelskim. W 1924 r. przeniósł się do Grudziądza, gdzie do 1933 r. nauczał rysunku w Państwowym Gimnazjum Żeńskim, następnie przeszedł na emeryturę. W Grudziądzu uczestniczył w wystawach sztuki (1925, 1934). W końcu 1934 r. przeprowadził się do Torunia, gdzie brał udział w *Pomorskiej wystawie sztuki* (1934). W Bydgoszczy zamieszkał prawdopodobnie w 1935 r. Był członkiem Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich. Uczestniczył w kilku wystawach środowiskowych (1936, 1937, 1938). W marcu 1938 r. w bydgoskim salonie TPSP odbyła się wystawa artystów bydgoskich – Mariana Faczyńskiego i Krystoszka. Data i okoliczności śmierci Krystoszka nie są znane. Według informacji jednej z jego uczennic przed 1939 r. wyemigrował do USA i tam zmarł. Natomiast według Bolesława Olszewicza (*Lista strat kultury polskiej 1 IX 1939 – 1 III 1946*, Warszawa 1947) jesienią 1939 r. został aresztowany w Warszawie, uwięziony na Pawiaku i zmarł po opuszczeniu więzienia.

CZESŁAW KUCAŁ

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rysownik „Dziennika Bydgoskiego”, malarz. Wymieniony w *Księdze Adresowej* (1936/1937): nauczyciel, Krasińskiego 13/4. W 1933 r. zwrócił się z prośbą o przyjęcie w poczet członków ZPP. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) w Muzeum Miejskim.

MARIAN KUJAWA

(1900 Inowrocław – 1985 Inowrocław); Bydgoszcz: 1925-1933

Malarz, rysownik, kupiec-zbożowiec. Uzyskał wykształcenie handlowe, uzupełnione praktykami w firmach specjalizujących się w handlu zbożem w Inowrocławiu i Strzelnie. Z domu rodzinnego wyniósł zamiłowanie do sztuki i muzyki. Brał udział w Powstaniu Wielkopolskim, a następnie ukończył szkołę podoficerską w Poznaniu i oficerską intendencką w Krakowie; w 1921 r. otrzymał nominację na oficera Wojska Polskiego. Do 1923 r. pozostał w czynnej służbie wojskowej, w randze podporucznika. Następnie powrócił do pracy zawodowej w handlu zbożem, pracował na stanowiskach kierowniczych w przedsiębiorstwach prywatnych w Grudziądzu, Bydgoszczy i Poznaniu. W 1925 r. przeprowadził się do Bydgoszczy, gdzie podjął pracę w spółce zbożowej przy ulicy Kujawskiej, równocześnie włączając się w życie artystyczne miasta. Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), uczestniczył we wszystkich wystawach związkowych organizowanych w Bydgoszczy w latach 1929-1933. W 1933 r. przeprowadził się do Inowrocławia, kontynuując pracę w zawodzie handlowca, współpracował z Wytwórnią Albumów i Introligatornią K. Pietrzaka, projektując galanterię introligatorsko-pamiątkarską. Brał udział w kampanii wrześniowej, okres okupacji spędził niemieckich obozach-oflagach. Po II wojnie światowej powrócił do Inowrocławia, gdzie m.in. prowadził warsztat galanterii zabawkarskiej. Malował portrety, widoki architektoniczne, martwe natury, kwiaty, stosując technikę olejną i akwarelę.

ZOFIA KULWIEĆ (Z D. KARNKOWSKA)

(1897 ? – 1976 ?); Bydgoszcz: 1923-?

Malarka, projektantka grafiki użytkowej. Absolwentka Wyższych Kursów dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. W 1923 r. wraz z mężem i dziećmi Michałem i Różą zamieszkała w Bydgoszczy. Mąż Zofii – Andrzej Kulwieć (1884-1946) był kapitanem Wojska Polskiego, wykładowcą w bydgoskiej Szkole Podchorążych dla Podoficerów, kierownikiem biblioteki szkolnej (1925-1928), historykiem, popularyzatorem historii, dziennikarzem, założycielem Muzeum Wojskowego przy Szkole Oficerów dla Podchorążych w Bydgoszczy. Malarka uczestniczyła w *Wystawie Jesiennej artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy i Pomorza* (1929). Malowała pejzaże, drzewa i widoki miejskie oraz portrety. Zajmowała się także projektowaniem, wykonała m.in. projekt okładki książki *Bydgoska Szkoła Podchorążych. Księga Pamiątkowa* (wyd. 1930), projekty zaproszeń i karnetów na wydarzenia kulturalne.

FRANCISZEK KUTZNER

(1908 Karsy, pow. Pleszewo – ?); Bydgoszcz: 1937-1939?

Malarz, grafik i pedagog. Edukację artystyczną odbył w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, na Wydziale Grafiki pod kierunkiem Jana Wroneckiego i Karola Mondrała (1927-1932). Po ukończeniu szkoły przebywał w Warszawie, a we wrześniu 1937 r. przeprowadził się z Kobyłej Góry (pow. Kępno) do Bydgoszczy. Był nauczycielem rysunków w gimnazjum. W styczniu 1938 r. znalazł się w gronie założycieli Związku Zawodowego Artystów Plastyków

„Bydgost”, uczestniczył w wystawie związkowej zorganizowanej w Inowrocławiu (1938). Wystawiał na III *Salonie Bydgoskim* (1938) w Muzeum Miejskim. Malował motywy z zagranicznych podróży, akty, martwe natury i kwiaty, realizowane w technice olejnej.

EDWARD KWIATKOWSKI (EDDY)

(1904 Szczecin – 1971 Toruń); Bydgoszcz: 1923-1946

Malarz polichromii, witrażysta, rysownik, ilustrator, karykaturzysta i grafik. W 1918 r. rodzina Kwiatkowskich przeniosła się z Berlina do Mogilna, a następnie do Gniezna. W 1920 r. podjął naukę w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, gdzie został uczniem Wiktora Gosienieckiego; szkoły jednak nie ukończył. W 1923 r. Kwiatkowsky przeprowadzili się do Bydgoszczy, gdzie przyszły twórca podjął pracę u Henryka Nostitz-Jackowskiego (Pracownia Witraży i Malarstwa Kościelnego „Polichromia” w Poznaniu), realizującego wówczas polichromię w bydgoskiej farze. W pracowni Nostitz-Jackowskiego uczył się malarstwa dekoracyjnego i witrażowego, następnie uczęszczał do prywatnego Instytutu Sztuk Pięknych Adama Hannytkiewicza w Poznaniu (1926-1927). W 1928 r. zdał egzamin czeladniczy w Izbie Rzemieślniczej w Poznaniu i został wykwalifikowanym rzemieślnikiem. W 1931 r. powrócił do Bydgoszczy z zamiarem założenia warsztatu witrażowego, który uruchomił w 1935 r. Zbierając fundusze na warsztat wykonywał karykatury i rysunki satyryczne do „Dziennika Bydgoskiego” (1932-1935) i „Gazety Bydgoskiej” oraz prace rysunkowe dla bydgoskich drukarni i kupców. Założył własną formę reklamową „Plus”. Okres okupacji spędził na robotach przymusowych w Niemczech. Po powrocie do Bydgoszczy otworzył zakład witrażowy, projektując i wykonując witraże, w większości przeznaczone dla bydgoskich kościołów. W 1952 r. ukończył studia na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Na macierzystej uczelni podjął pracę pedagogiczną, utworzył i prowadził Pracownię Witraży. Odrębną dziedziną działalności Kwiatkowskiego była konserwacja zabytkowych witraży.

BERNARD LEWANDOWSKI

(1915 Bydgoszcz – 1989 Raudolph, New Jersey, USA); Bydgoszcz: 1915-1939

Malarz, rysownik, historyk sztuki. Absolwent Państwowego Seminarium Nauczycielskiego w Bydgoszczy. W 1938 r. podjął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa, przerwane wybuchem II wojny światowej. Uczestniczył w kilku wystawach bydgoskiego środowiska, prezentując obrazy na wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) oraz na *Salonach Bydgoskich* (1936, 1937). Lewandowski brał udział w wojnie obronnej w 1939 r., a następnie był żołnierzem Narodowych Sił Zbrojnych (Brygada Świętokrzyska). W 1947 roku wyemigrował do Francji i zamieszkał w Paryżu, gdzie kontynuował studia artystyczne w l’Ecole Superieur des Beaux Arts oraz studiował historię sztuki i muzealnictwo w Ecole du Louvre. Powojenna twórczość artysty związana jest z państwami, w których się osiedlił, początkowo z Francją (1947), a następnie Stanami Zjednoczonymi, gdzie zamieszkał w Denville w stanie New Jersey (1956). W międzywojniu malował pozamiejskie pejzaże, często z okolic Bydgoszczy, rzadziej podejmował tematykę portretową.

KAZIMIERZ LEWANDOWSKI (LEW.)

(1906 Fordon – 1933 ?); Bydgoszcz: 1929-1933

Rysownik, karykaturzysta i grafik. Wymieniony w *Księgach Adresowych* (1929): rysownik, (1933): grafik. Publikował satyry i reklamy na łamach „Dziennika Bydgoskiego” w latach 1932-1933.

BOLESŁAW LEWAŃSKI

(1881 Zakrzewo, gm. Dopiewo, woj. poznańskie – 1952 Kruszwica); Bydgoszcz: 1920-1938

Malarz, rysownik, ilustrator, projektant grafiki użytkowej i pedagog. Absolwent berlińskiej Szkoły Sztuk Pięknych, kontynuujący edukację artystyczną w Monachium i Paryżu. Był pedagogiem w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, gdzie prowadził zajęcia z rysunku, równocześnie pełnił funkcję kierownika kursów wieczorowych rysunków odręcznych. Nauczał rysunku w Państwowym Gimnazjum Klasycznym w Bydgoszczy i Gimnazjum im. Jana Kasprówicza w Inowrocławiu. W 1921 r. współorganizował (z Antonim S. Procajłowiczem i Kazimierzem Ulatowskim) bydgoskie TZSP, w którym sprawował funkcję wiceprezesa i gospodarza wystaw. Uczestniczył w I i III Wystawie Zachęty (1921), sporadycznie brał udział w pokazach środowiskowych. W Muzeum Miejskim odbyły się indywidualne wystawy dzieł twórcy (1926, 1933). Wystawiał na ekspozycjach ogólnopolskich, m.in. w Poznaniu (1927, 1929) i wystawach TZSP w Warszawie (1928, 1931). W 1938 r. przeprowadził się do Kruszwicy, zamieszkał na półwyspie Potrzy miech na jeziorze Gopło. W 1940 r. został wysiedlony do Woli Okrzejskiej na Podlasiu. Po 1945 r. powrócił do Kruszwicy. Malował sceny rodzajowe z Kujaw i Wielkopolski, pejzaże (Polesie, Pomorze, Wielkopolska, Tatry), widoki podbydgoskich miejscowości i motywy architektoniczne, kompozycje symboliczne, portrety oraz obrazy religijne.

ALEKSANDER LICHARDOW

(1893 Petersburg – 1949 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1927-1949

Litograf, rysownik, malarz. Rosyjski emigrant, który około 1920 r. osiedlił się w Toruniu, a w 1927 r. w Bydgoszczy. Kilkakrotnie wymieniany w *Księgach Adresowych*, m.in. (1928, 1929): Lichardow Aleksander, litograf, Zamojskiego 23, w *Księdze* (1936/1937): Aleksander Lichardów, rysownik, Chodkiewicza 16/13. Pochodził z zamożnego rosyjskiego rodu szlacheckiego, którego majątek znajdował się w okolicach Petersburga. Pracował jako litograf w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy. Namalował ikonę św. Mikołaja dla bydgoskiej cerkwi pw. Św. Mikołaja. Obrazy Lichardowa miały ozdabiać wnętrze Hotelu „Pod Orłem”. Malował widoki architektoniczne, m.in. Bydgoszczy, pejzaże i kwiaty, posługiwał się techniką olejną. W 1948 r. przyjął obywatelstwo polskie. Córka Aleksandra – Nina Lichardow (ur. 1921) była żoną lwowianina Henryka Przeździeckiego.

ALFONS LICZNERSKI

(1902 Samplawa, pow. lubawski – 1976 Bydgoszcz), Bydgoszcz: 1936-1976

Inżynier, architekt, malarz i rysownik. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej (1925-1933), uzyskując tytuł inżyniera budownictwa naziemnego. W 1936 r. zamieszkał w Bydgoszczy, pracując na stanowisku kierownika budów i projektanta w Oddziale Budownictwa Zarządu Miejskiego. Równocześnie był wykładowcą w Państwowej Szkole Przemysłowej w Bydgoszczy (1937-1938). Działał aktywnie w Towarzystwie Miłośników Miasta Bydgoszczy, w którym od 1936 r. pełnił różne funkcje, m.in. prezesa i członka zarządu. Po II wojnie światowej kontynuował pracę architekta w instytucjach państwowych w Bydgoszczy, m.in. w Regionalnej Dyrekcji Planowania Przestrzennego, Biurze Projektów Budownictwa Przemysłowego, w „Miastoprojekcie” i Wojewódzkim Zarządzie Architektoniczno-Budowlanym.

BRONISŁAW WOJCIECH LINKE

(1906 Dorpat, Estonia – 1962 Warszawa); Bydgoszcz: 1921-1923?

Malarz, rysownik, grafik, projektant grafiki użytkowej. W 1919 r. rodzina Linkego została repatriowana do Polski i zamieszkała w Kaliszu. W tym samym roku Linke, zmuszony trudną sytuacją finansową, podjął pracę w Toruniu, kolejno w fabryce „Polameryka”, w tartaku Teuffla i Toruńskich Zakładach Graficznych „Sztuka”. Pracując rozpoczął edukację artystyczną w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1922-1923), a następnie w Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1924-1926). Studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1926-1931), pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Mieczysława Kotarbińskiego. Należał do Łoży Wolnomularskiej. Jako rysownik współpracował m.in. ze „Szpilkami”, „Dziennikiem Ludowym” i „Nowym Życiem”. Od lat 30. XX w. podejmował tematykę zaangażowaną o wydźwięku politycznym, społecznym i obyczajowym. Po wybuchu II wojny światowej w obawie przed represjami nazistów za karykatury Hitlera wyjechał z żoną do Lwowa, w 1942 r. został zesłany do Orska na Uralu, w 1946 r. powrócił do Polski. Linke należy do grona najwybitniejszych malarzy współczesnych, reprezentujących nurt symboliczno-metaforyczny.

KAZIMIERZ LIPIŃSKI

(1896 Modliborzyce, pow. Inowrocław – 1978 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1915-1978

Rzeźbiarz, projektant mebli artystycznych i wyposażenia kościołów, rysownik. Absolwent Królewskiej Pruskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1915-1918). Nauczyciel rzeźby w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy. Po 1923 r. prowadził własną pracownię rzeźbiarską. Od 1932 r. należał do bydgoskiego Cechu Rzeźbiarzy, w którym pełnił funkcję członka Zarządu. Uczestniczył w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936). Wykonywał meble i przedmioty wyposażenia mieszkań, rzeźbione lub zdobione dekoracją reliefową (szafy, gabinety męskie, stoliki, komody, lampy i żyrandole) oraz prace o charakterze kameralnym. Pracował w drewnie, marmurze, sztucznym kamieniu, betonie i gipsie. Ważną część jego dorobku stanowi rzeźba sakralna stanowiąca wyposażenie wnętrz kościołów, realizowana po 1945 r., dla świątyń w Bydgoszczy, m.in. pw. Miłosierdzia Bożego (1947-1950), pw. św. Wojciecha (1948) i pw. św. Antoniego z Padwy (1950-1954, 1961) oraz na terenie województwa wielkopolskiego i kujawsko-pomorskiego, np. dla kościoła pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Lnianie (pow. świecki, 1954). W latach 30. XX w. wykonał prace dla kościoła pw. Trójcy Świętej w Łobżenicy (pow. piliński), m.in. tympanon ze sceną *Pokłonu pasterzy*. Realizował także pomniki-figury, rzeźbę nagrobną i tablice pamiątkowe. Po II wojnie światowej kontynuował pracę rzeźbiarza. W 1946 r. uczestniczył w *Pomorskiej Wystawie Przemysłu, Rzemiosła i Handlu* w Bydgoszczy.

HALINA MAGDAŃSKA-DĄBROWSKA

(1915 Żnin – 1951 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1920-1951

Malarka. W 1920 r. rodzina Magdańskich przeprowadziła się ze Żnina do Bydgoszczy. Magdańska uczęszczała do Gimnazjum Humanistycznego, które ukończyła w 1935 r. Umiejętności plastyczne uczennicy zauważył Marian Turwid, nauczyciel rysunków w gimnazjum, który skłonił ją do podjęcia studiów artystycznych. Uczestniczyła w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) w Muzeum Miejskim. W latach 1935-1939 studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach Władysława Jarockiego i Stefana Filipkiewicza, uczęszczała także na wieczorne kursy, prowadzone przez Kazimierza Sichulskiego. Podczas okupacji artystka przebywała

w Bydgoszczy, twórczość kontynuowała po zakończeniu II wojny światowej. W malarstwie Magdańskiej dominowały portrety, przedstawienia kwiatów i martwej natury, w mniejszym stopniu pejzaże, posługiwała się techniką olejną.

K. J. MAJEWSKI

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 30. XX w.**

Rysownik, ilustrator „Dziennika Bydgoskiego”. Twórca nie został odnotowany w *Księżkach Adresowych*, nie zachowała się jego karta meldunkowa w *Księżce ewidencji mieszkańców m. Bydgoszczy*.

MAKSYMILIAN MAĆZYŃSKI

(1892 Poznań – ?); **Bydgoszcz: 1924-1936**

Rzeźbiarz. W 1924 r. przeprowadził się z Poznania do Bydgoszczy. Wymieniony w *Księżce Adresowej* (1933): mistrz rzeźbiarski, Grunwaldzka 81/2. W sierpniu 1929 r. otworzył w Bydgoszczy, przy ul. Grunwaldzkiej 131, warsztat rzeźbiarski, określając swoją profesję: artysta mistrz rzeźbiarski. W 1936 r. wrócił do Poznania.

ALEKSANDER MIKULSKI

(1910 Volmarstein, Niemcy – ?); **Bydgoszcz: 1928-lata 60. XX w.**

Rzeźbiarz, snycerz. W 1928 r. przeprowadził się z Torunia do Bydgoszczy. Wymieniony w *Księżkach Adresowych* (1933, 1936/1937): rzeźbiarz, Kujawska 49/2. W latach 30. XX w. należał do Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy. W latach 50. współpracował z Sylwestrem Kryską i Klemensem Mrowińskim podczas prac nad wyposażeniem wnętrza w kościele pw. śś. Apostołów Piotra i Pawła w Bydgoszczy, wykonując pełnoplastyczne figury śś. Piotra i Pawła w ołtarzu głównym oraz zapewne inne prace przy ołtarzu, ambonie i balaskach (1957). W tymże kościele rzeźbiarze Mikulski i Mrowiński zrealizowali ponadto chrzcielnicę z zapleckiem (1966) oraz obudowę prospektu organowego z płaskorzeźbionymi scenami (ok. 1966).

ZYGMUNT MISZCZYK

(1910 Jędrzejów k. Kielc – 1988 Kalisz); **Bydgoszcz: 1934-1937**

Grafik, malarz, architekt wnętrz, oficer wojskowy. W latach 1934-1937 uczył się w Szkole Podchorążych Piechoty w Bydgoszczy. Nie stwierdzono jego obecności w życiu artystycznym miasta.

ALEKSANDER MODLIBOWSKI

(1890 Bydgoszcz – 1975 Wrocław); **Bydgoszcz: 1890-1946**

Malarz, rysownik i pedagog. Był absolwentem Królewskiego Katolickiego Seminarium Nauczycielskiego w Bydgoszczy (1910), następnie wolnym słuchaczem Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1911-1914). W 1913 r. podróżował do Szwajcarii i Włoch w celu pogłębienia wiedzy malarskiej. Brał udział w I wojnie światowej (1914-1918) i Powstaniu Wielkopolskim. Edukację kontynuował w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (1918-1924) pod kierunkiem Fryderyka Pautscha. W latach 1924-1928 był nauczycielem rysunku w Państwowym Gimnazjum Klasycznym oraz w Szkole Handlowej i Przemysłowej w Bydgoszczy. Uczestniczył w ekspozycjach bydgoskiej Zachęty – w *Wystawie gwiazdkowej* (1922) i XIV Wystawie (1923) oraz w wystawie środowiskowej (1928). Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), biorąc udział w pokazach związkowych (1929, 1930). Okres okupacji Modlibowski spędził w Bydgoszczy. Po zakończeniu II wojny światowej należał do grona organizatorów

ZPAP w regionie, uczestnicząc w wystawach związkowych. Od 1947 r. przebywał na Dolnym Śląsku, rok później zamieszkał we Wrocławiu. W latach 1957-1963 uczestniczył w wystawach zbiorowych we Wrocławiu i Bydgoszczy, twórczość prezentował na pokazach indywidualnych. W 1969 r. z okazji 50-lecia pracy twórczej artysty we wrocławskim Biurze Wystaw Artystycznych odbyła się wystawa malarstwa i rysunku.

TADEUSZ MOKRZYCKI

(1903 Lwów – 1983 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1921-1983

Malarz, rysownik, grafik i pedagog. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, gdzie uczył się pod kierunkiem Antoniego S. Procajłowicza, Leona Dołżyckiego, Bronisława Bartla i Karola Mondrała. Edukację artystyczną kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1926-1932); uczeń Władysława Jarockiego, Ksawerego Dunikowskiego, Ignacego Pieńkowskiego i Karola Frycza. Od 1932 r. był związany ze środowiskiem artystycznym Bydgoszczy. Należał do Związku Plastyków Pomorskich, Grupy Plastyków Pomorskich, Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich; był członkiem TPSP w Bydgoszczy. Uczestniczył niemal we wszystkich wystawach środowiskowych, m.in. w trzech edycjach *Salonu Bydgoskiego* (1936-1938) oraz w wystawie *Artyści bydgoscy* w warszawskiej Zachęcie (1936). W 1939 r. Mokrzycki brał udział w kampanii wrześniowej, uniknął niewoli i powrócił do Bydgoszczy, skąd został wysiedlony do Radomia; okupację spędził w Brzesku koło Tarnowa. Po II wojnie światowej powrócił do Bydgoszczy, gdzie pracował jako pedagog, nauczając przedmiotów z zakresu sztuk plastycznych i rysunku technicznego, m.in. w Państwowym Liceum Kulturalno-Oświatowym i Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych. Należał do ZPAP. W twórczości artysty dominowała tematyka pejzażowa i widoki miast, w mniejszym stopniu podejmował sceny figuralne i portret. Stosował różnorodne techniki malarskie, spośród których preferował olejną.

KAROL MONDRAL

(1880 Warszawa – 1957 Poznań); Bydgoszcz: 1921-1931/1932

Grafik, malarz i pedagog. Absolwent Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie (1892-1902), edukację przez kilka miesięcy kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1909-1921 przebywał w Paryżu, gdzie podjął indywidualne studia graficzne. Wystawiał wówczas w Paryżu i Polsce, m.in. uczestnicząc w *I i II Konkursie Graficznym im. Henryka Grohmana* w Zakopanem i Warszawie (1911, 1914). W Bydgoszczy podjął pracę pedagogiczną w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, nauczając technik graficznych, a następnie w Państwowej Szkole Przemysłowej, gdzie był twórcą i kierownikiem działu dla drukarzy-poligrafów (Kurs Grafiki Przemysłowej), następnie kierownikiem i nauczycielem Wydziału Grafiki Przemysłowej (1924-1927), a po reorganizacji tego wydziału na dwuletnią Szkołę Graficzną, był jej kierownikiem (1927-1931). Należał do grona założycieli Związku Plastyków Pomorskich (1929), w którym pełnił funkcję prezesa. Aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym prezentując prace na wystawach Zachęty (1922) i wystawach środowiskowych (1928, 1929). Indywidualne wystawy artysty odbyły się w Muzeum Miejskim (1924, 1930). W 1931 r. przeniósł się do Poznania, gdzie kontynuował pracę pedagogiczną w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Podczas okupacji został wysiedlony z Poznania i zamieszkał w Warszawie, po Powstaniu Warszawskim przebywał w okolicach Tarnowa. Do Poznania wrócił w 1945 r. i podjął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Mondral zajmował się równocześnie grafiką i malarstwem. Stosował techniki metalowe, w mniejszym zakresie

podejmował drzeworyt i litografię. W bogatej tematyce dominują miejskie widoki architektoniczne, pejzaże, sceny nadmorskie, drzewa oraz sceny rodzajowe i portrety

KLEMENS MROWIŃSKI

(1909 Bydgoszcz – ?); Bydgoszcz: 1909-lata 60. XX w.

Rzeźbiarz, snycerz. W *Księdze Adresowej* (1933) wymieniony w dziele „Zmiany w ruchu ludności”: rzeźbiarz, Śląska 16/6, w *Księdze* (1936/1937): rzeźbiarz, Śląska 16/6. W latach 30. XX w. należał do Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy. W latach 50. współpracował z Sylwestrem Kryską i Aleksandrem Mikulskim podczas prac nad wyposażeniem wnętrza w kościele pw. śś. Apostołów Piotra i Pawła w Bydgoszczy, wykonując pełnoplastyczne figury śś. Piotra i Pawła w ołtarzu głównym oraz zapewne inne prace przy ołtarzu, ambonie i balaskach (1957). W tymże kościele rzeźbiarze Mrowiński i Mikulski zrealizowali także chrzcielnicę z zapleckiem (1966) oraz obudowę prospektu organowego z płaskorzeźbionymi scenami (ok. 1966).

ANTONI MUSZYŃSKI

(1914 Bysław – 2006 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1931?-2006

Scenograf Teatru Miejskiego w Bydgoszczy, malarz. W wieku 17 lat rozpoczął pracę jako praktykant w pracowni dekoratorskiej Teatru Miejskiego w Bydgoszczy. Równocześnie kształcił się w prywatnej Szkole Malarstwa Franciszka Konitzera w Bydgoszczy, a następnie w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. W bydgoskim teatrze miał możliwość poznania pracy wybitnych scenografów – Feliksa Krassowskiego, Jana Hawryłkiewicza, Janiny Przeradzkiej i Aleksandra Jędrzejewskiego. Podejmował różne prace plastyczne, m.in. wykonał, wspólnie z Teodorem Gajewskim, afisz widowiska harcerskiego *Co Kujawy, to Kujawy*. Podczas okupacji otrzymał nakaz pracy w Teatrze Miejskim zajęтым przez zespół niemiecki, pracował w dekoratorni jako malarz. W latach 1945-1979 był scenografem w bydgoskim teatrze, w którym zrealizował około 300 projektów scenograficznych. Muszyński obok pracy scenograficznej zajmował się malarstwem, od 1954 r. był członkiem ZPAP w Bydgoszczy.

ZYGMUNT MYSZKOROWSKI

(1904 Stanów Wielki k. Dzierżonia, pow. Sztum – 1993 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1912-1993

Malarz, rysownik, projektant i kreślarz Urzędu Budownictwa Miejskiego w Bydgoszczy. W 1912 r. rodzina Myszkorowskich zamieszkała w Bydgoszczy. W dziedzinie plastyki był samoukiem. W 1922 r. został zatrudniony w administracji Magistratu m. Bydgoszczy w charakterze rysownika. W *Księdze Adresowej* (1926) podano profesję i adres: rysownik, Ks. Skorupki 10. Odbył służbę wojskową w I Pułku Szwoleżerów im. Józefa Piłsudskiego (1925-1927), następnie w Szkole Podoficerskiej w Ostrołęce. Po powrocie do Bydgoszczy pracował w Urzędzie Budownictwa Miejskiego jako kreślarz i projektant. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (od 1935), aktywnie uczestnicząc w działalności związkowej, od 1931 r. był członkiem TPSP. W latach 1929-1938 uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych. Okres okupacji spędził w Bydgoszczy. Po zakończeniu II wojny światowej współpracował z Wydziałem Budownictwa, Architektury i Urbanistyki Urzędu Miasta. Był zatrudniony w Bydgoskim Biurze Projektów Budownictwa Przemysłowego w charakterze technika budowlanego (1949-1953). Kontynuował twórczość plastyczną w zakresie malarstwa i rysunku, wykonywał prace projektowe z zakresu grafiki użytkowej. W jego malarstwie dominowały widoki architektoniczne, często z terenu

Pomorza i Kujaw, motywy bydgoskie i pejzaże, rzadziej pojawiały się kompozycje figuralne; preferował technikę akwarelową.

STEFAN NAJGRAKOWSKI

(1897 Bojanowo k. Rawicza – 1946 Leszno); Bydgoszcz: 1921-1923

Architekt, grafik, malarz. Kształcił się w poznańskiej Königlich Preussischen Baugewerkschule (od 1916), którą ukończył po I wojnie światowej, już w polskiej Państwowej Szkole Budownictwa (1921). W latach 1919-1920 związany był z kręgiem twórców działających w „Zdroju” i „Buncie”. Podczas pobytu w Bydgoszczy pracował w Zarządzie Miejskim jako kierownik budowy osady robotniczej i architekt. W 1924 powrócił do Poznania, gdzie kontynuował pracę w dziedzinie budownictwa i architektury. Nie stwierdzono jego uczestnictwa w bydgoskim życiu artystycznym.

MACIEJ NEHRING

(1901 Warszawa – 1977 Warszawa); Bydgoszcz: 1921-1923

Malarz, grafik, projektant grafiki użytkowej, rysownik i pedagog. Rodzina Nehringów przez kilkanaście lat mieszkała w Rosji; w Petersburgu i Piatigorsku przyszły twórca uczęszczał do szkół średnich (ok. 1919). Po powrocie do Polski uczestniczył w Powstaniach Śląskich. W 1920 r. uczył się w Miejskiej Szkole Rysunkowej w Warszawie, a w 1921 r. przyjechał do Bydgoszczy, gdzie w studiował w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego (1921-1923). Nauka w bydgoskiej szkole artystycznej wpłynęła na decyzję o dalszym kształceniu w zakresie grafiki. Podczas pobytu w Bydgoszczy Nehring współpracował z Towarzystwem Akcyjnym Reklama Polska; prace z tego czasu wpisują się w nurt grafiki użytkowej. Po opuszczeniu miasta kontynuował edukację artystyczną – ukończył kurs grafiki w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1923-1924), następnie podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1924-1930), uzyskując absolutorium z grafiki artystycznej u Władysława Skoczylasa. Równocześnie studiował malarstwo u Mieczysława Kotarbińskiego. Przebywał w Poznaniu (ok. 1930-1932), a następnie w Warszawie, gdzie był wykładowcą w Akademii Sztuk Pięknych (1933-1939). Nehring brał udział w kampanii wrześniowej. Okres okupacji spędził w Warszawie, walcząc w Powstaniu Warszawskim, potem przebywał w obozie przejściowym w Pruszkowie. W 1945 r. przeniósł się z Krakowa do Sopotu, a od 1948 r. mieszkał w Warszawie. W okresie powojennym uprawiał przede wszystkim malarstwo akwarelowe.

HENRYK NOSTITZ-JACKOWSKI

(1885 Jabłowo – 1948 Poznań); Bydgoszcz: 1924-1925?

Malarz, autor witraży i polichromii. Edukację artystyczną rozpoczął w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (1905-1908), następnie studiował malarstwo w Paryżu (1908-1912). W 1912 r. wraz z Wiktorem Gosienieckim i Antonim Rejmanem założył Pracownię Witraży i Malarstwa Kościelnego „Polichromia” w Poznaniu. Podczas I wojny światowej służył w armii niemieckiej, był uczestnikiem Powstania Wielkopolskiego, w Wojsku Polskim służył do 1922 r. Należał do grona członków-założycieli Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka” (1925), której był prezesem przez siedem lat. Podczas pobytu w Bydgoszczy w kościele farnym pw. św. Marcina i Mikołaja wykonał zespół witraży (1922-1923) i polichromie (1924-1926) oraz polichromie w kościele sióstr Klarysek pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii (1925). W 1939 r. walczył w obronie Warszawy, podczas okupacji ukrywał się w Zakopanem. Nostitz-Jackowski jest autorem około 200 witraży i licznych polichromii, realizowanych w obiektach

sakralnych w Poznaniu, Bydgoszczy i na terenie Wielkopolsce. Malował widoki architektoniczne, pejzaże, sceny rodzajowe, martwe natury i obrazy o tematyce sakralnej.

BRONISŁAW ZYGFRYD NOWICKI

(1907 Baden-Baden – 1981 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1920-1932; 1938-1981

Grafik, projektant grafiki użytkowej i wydawniczej, rysownik, malarz. Studiował medycynę i prawo na Uniwersytecie Poznańskim (1926-1934). Na początku lat 30. XX w. zainteresował się grafiką projektową, współpracował wówczas z Agencją Reklamy Prasowej Jana Nowickiego w Bydgoszczy. Umiejętności z dziedziny plastyki pogłębił podczas pobytu w obozie jenieckim w Woldenbergu. Po II wojnie światowej poświęcił się grafice artystycznej i projektowej oraz rysunkowi. Był członkiem ZPAP, w którym pełnił liczne funkcje. Od 1946 r. uczestniczył w wystawach okręgowych i ogólnopolskich oraz pokazach sztuki polskiej za granicą; twórczość prezentował na licznych wystawach indywidualnych. W zakresie grafiki podejmował drzeworyt sztorcowy i langowy oraz linoryt, początkowo czarno-biały, następnie barwny, w rysunku posługiwał się różnymi technikami. W twórczości artystycznej dominują widoki architektoniczne polskich i europejskich miast, pejzaże, widoki Bydgoszczy i miejscowości regionu kujawsko-pomorskiego.

JÓZEF NYKA

(1912 ? – 1962 ?); Bydgoszcz: 1932-1959

Malarz, rysownik, grafik, pedagog. Nie stwierdzono jego obecności w międzywojennym życiu artystycznym Bydgoszczy.

ANTONI OLEJNIK

(1887 Sędziszew k. Krotoszyna – 1939 Fordon-Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1920?-1939

Rzeźbiarz, malarz, rysownik i pedagog. Absolwent Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, studiował rzeźbę w Akademiach Sztuk Pięknych w Krakowie i Wiedniu. Od 1921 r. pracował jako nauczyciel rysunku w Gimnazjum im. Mikołaja Kopernika w Bydgoszczy. Wymieniany w *Księżach Adresowych*, z podaniem profesji i adresu, m.in. (1922): nauczyciel rysunkowy, Kwiatowa 9, (1923, 1925, 1926, 1928 i 1929): nauczyciel, Kwiatowa 9; w *Księżce* (1929) wymieniony w dziale: „Rzeźbiarze artyści”, Kwiatowa 3, (1936/1937): Kwiatowa 10/1. Wspólnie z Albertem Taljańskim zorganizował *Doroczne wystawy prac uczniów* (1923, 1924) w Miejskim Gimnazjum Matematyczno-Przyrodniczym im. Mikołaja Kopernika. W 1923 r., na wystawie obrazów i kilimów Bronisława Bartla w Muzeum Miejskim, pojawiła się rzeźba autorstwa Olejnika. W 1935 r. na zebraniu plenarnym Komisji Muzeum Szkolnego został członkiem Zarządu obok kierownika muzeum Mariana Faczyńskiego, nauczyciela gimnazjum klasycznego oraz Jana Biedowicza, nauczyciela gimnazjum żeńskiego; pełnił funkcję sekretarza. Uczestnik wystawy środowiskowej (1928), zaproszony do udziału w kolejnej wystawie (1929). Malował głównie akwarele (?) oraz wykonywał rzeźby figuralne. Zamordowany przez Niemców jesienią 1939 r. w Dolinie Śmierci pod Fordonem.

KAZIMIERZ ORLICZ

(1899 Okocim – 1945 Stutthof); Bydgoszcz: 1929-1944

Inżynier, architekt, architekt wnętrz i malarz. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej (1918-1924), z przerwami spowodowanymi udziałem w obronie Lwowa i wojnie polsko-bolszewickiej. Dyplom inżyniera architekta uzyskał w 1924 r. Początkowo pracował w Krynicy (1925-1928), a w 1929 r. podjął pracę w Bydgoszczy

jako architekt i inspektor budownictwa miejskiego w Urzędzie Budownictwa Nadziemnego. Kolejno pełnił funkcje architekta miejskiego (1929-1934), kierownika Oddziału Budownictwa Miejskiego i zastępcy naczelnika Wydziału (1934-1939) oraz kierownika Referatu Projektów (1938-1939). Od kwietnia 1939 r. prowadził własne biuro projektowe przy ul. Gdańskiej 86. Aktywnie działał w życiu artystycznym miasta, był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1932), Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1935) i Rady Artystyczno-Kulturalnej (członek Zarządu od 1938). Podczas okupacji pozostał w Bydgoszczy, pracując w firmie budowlanej. W 1944 r. podejrzany o działalność w Armii Krajowej został aresztowany i osadzony w obozie koncentracyjnym w Stutthofie, zmarł podczas ewakuacji obozu.

MAKSYMILIAN OSSOWSKI

(1888 Lucim k. Koronowa – 1939 Fordon-Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1920-1939

Malarz, rzeźbiarz, projektant obiektów z zakresu sztuki stosowanej i pedagog. Wymieniany w *Księgach Adresowych* z podaniem profesji i adresem, m.in. (1923, 1926, 1928, 1929): nauczyciel, Cieszkowskiego 15, w *Księdze* (1929) ujęty w dziale: „Rzeźbiarze artyści”, z adresem: Cieszkowskiego 15, w *Księgach* (1933, 1936/1937): nauczyciel, Cieszkowskiego 13 (13/4). Wykształcenie artystyczne uzyskał w bydgoskiej PSPA (1920-1921) oraz Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. Był nauczycielem w Państwowym Gimnazjum Humanistycznym, Męskiej Szkole Wydziałowej, Szkole Powszechnej im. Grzegorza Piramowicza w Bydgoszczy oraz w Państwowej Szkole Przemysłowej, gdzie na *Wystawie terminatorskiej prac uczniów* (1924) eksponowano obiekty wykonane pod jego kierunkiem z drewna, metalu i tektury. W 1925 r., w Szkole Wydziałowej, był w gronie pedagogów prowadzących pięciomiesięczny kurs rysunkowy dla nauczycieli szkół powszechnych Bydgoszczy i okolicy. W Miejskiej Szkole Wydziałowej dla Chłopców organizował coroczne *Wystawy rysunków i robót ręcznych* (1926). W oknie wystawowym firmy Chudziński i Maciejewski prezentował swoją pracę – wiszącą lampę mosiężną. Uczestnik wystawy środowiskowej (1928), zaproszony do udziału w kolejnej wystawie (1929). Ossowski został zamordowany przez Niemców jesienią 1939 r. w Dolinie Śmierci pod Fordonem. Malował pejzaże i widoki architektoniczne.

WANDA PAKLIKOWSKA-WINNICKA (WINNICKA-RADZIEWICZ)

(1911 Lwów – 2001 Pruszków); Bydgoszcz: 1934-1938

Malarka, pedagog. Absolwentka Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie (Wydział Tekstylny). W 1934 r. wraz z mężem Aleksandrem Winnickim-Radziejewiczem zamieszkała w Bydgoszczy, gdzie pracowała jako nauczycielka rysunku w Gimnazjum Zawodowym Żeńskim. Wymieniona w *Księdze Adresowej* (1936/1937): nauczycielka, Staszica 5/1. Należała do Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936). Uczestniczyła w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) oraz w wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936), wystawiając lalki i obrazy. W 1938 r. małżeństwo przeniosło się do Przemyśla, a następnie do Lwowa, gdzie spędzili okupację. Po II wojnie światowej osiedlili się w Warszawie, gdzie Winnicka-Radziejewicz podjęła studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych, uzyskując dyplom w pracowni Kazimierza Tomorowicza (1947). Podjęła pracę dydaktyczną na macierzystej uczelni. Była kierownikiem Katedry Malarstwa, Rysunku i Projektowania Brył i Płaszczyzn na Wydziale Rzeźby (1968-1974), a następnie kierownikiem Katedry Rysunku na Wydziale Malarstwa (1982-1983).

MIECZYŚLAW PIOTROWSKI

(1910 Lwów – 1977 Warszawa); Bydgoszcz: ? – 1933?

Autor rysunków satyrycznych i ilustracyjnych w „Dzienniku Bydgoskim”, autor ilustracji książkowych, pisarz, autor scenariuszy filmowych i książek dla dzieci. Po ukończeniu Gimnazjum Matematyczno-Przyrodniczego im. Mikołaja Kopernika w Bydgoszczy, studiował w warszawskich uczelniach – Wyższej Szkole Dziennikarstwa (1928-1931) oraz Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Władysława Skoczylasa i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (1930-1935). W roli rysownika debiutował w tygodniku „Pobudka” (1926), później rysował dla czasopism „Cyrulik Warszawski”, „Wróble na Dach”, „Różgi”, „Mucha” i „Szpilki”. W latach 1927-1932 publikował satyry w „Dzienniku Bydgoskim”. Podczas II wojny światowej był nauczycielem techniki reklamy w Gimnazjum Handlowym w Siedlcach. Po wojnie kontynuował współpracę ze „Szpilkami”, współpracował także z „Kulturą” i „Literaturą”. Był wykładowcą i rektorem Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi.

ZOFIA PLEWIŃSKA-SMIDOWICZOWA

(1888 – 1944 Warszawa); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Malarka, rysownicza, graficzka i pisarka, żona pułkownika Edmunda Smidowicza. Edukację artystyczną rozpoczęła w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 1911-1912 przebywała w Paryżu. Podając się za mężczyznę służyła w Legionach Polskich. Była członkiem TZSP (od 1926) oraz Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (1938). Wystawiała w warszawskim TZSP (1908-1923) i salonie Polskiej Sztuki Nowoczesnej (1920), w krakowskim TPSP (1911), w Moskwie (1913), paryskim Grand Palais (1913) i Wilnie (1914). Pierwsza monograficzna wystawa artystki odbyła się w warszawskim TZSP (1925). W latach 30. XX w. mieszkała w Bydgoszczy, przy ul. Paderewskiego 1/3. Uczestniczyła w wystawie *Żołnierz w sztuce* (1934) w Muzeum Miejskim; wymieniona w spisie obejmującym właścicieli i autorów obiektów na wystawę. Uczestniczyła także w roli gościa na wystawie Grupy Plastyków Bydgoskich (1936). Podczas II wojny światowej podjęła działalność konspiracyjną, zginęła w Powstaniu Warszawskim. Uprawiała rysunek, malarstwo, barwną litografię, projektowała witraże i malowała na szkle. Tematyka jej prac inspirowana była baśniami i legendami (ilustracje), a sceny żołnierskie – pobyt w Legionach. Malowała głównie w technice akwareli i oleju, w mniejszym zakresie stosowała gwasz i pastel.

HENRYK PRIEBE (HENRYK PRIEBE-OPOLSKI)

(1884 Poznań – 1966 Obrzycko); Bydgoszcz: 1921-1926?

Malarz, fotograf. Przed podjęciem edukacji artystycznej, podczas I wojny światowej został wcielony do armii niemieckiej, następnie uczestniczył w Powstaniu Wielkopolskim i wojnie polsko-bolszewickiej. Studiował w Krakowie (Akademia Sztuk Pięknych?) pod kierunkiem Stefana Filipkiewicza. Wymieniony kilkakrotnie w *Księgach Adresowych*, np. (1923): Priebe Henryk, artysta-malarz, Św. Trójcy 15, w *Księdze* (1925): Priebe Henryk, Inflandzka 68, w *Księdze* (1926): Priebe Henryk, artysta, Św. Trójcy 15. W 1924 r. eksponował zespół swoich obrazów w kawiarni „Metropol”. Prace prezentował na II (1921) i XV Wystawie bydgoskiej Zachęty (1923) oraz na *Wystawie artystów malarzy bydgoskich* (1926). W latach 1933-1966 mieszkał w Obrzycku, okupację spędził poza miejscem stałego zamieszkania. Zajmował się malarstwem i prowadził zakład fotograficzny przy ulicy Dworcowej. Podejmował malarstwo pejzażowe i portretowe, a także tematykę folkloru Ziemi Szamotulskiej.

ANTONI STANISŁAW PROCAJŁOWICZ

(1876 Rodatycze k. Gródka Jagiellońskiego – 1949 Kraków); Bydgoszcz: 1920-1924

Malarz, wykonawca polichromii, witrażysta, grafik, projektant grafiki użytkowej. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się pod kierunkiem Floriana Cynka, Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego i Leona Wyczółkowskiego (1896-1901). Studia kontynuował we florenckiej Scola Libera (1901). Związany z krakowskim środowiskiem artystycznym, gdzie obracał się w kręgu twórców Młodej Polski, był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Wykładał malarstwo dekoracyjne w Państwowej Szkole Przemysłowej (od 1908). Podczas I wojny światowej służył w Legionach Polskich. W latach 1920-1923 był pedagogiem w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego, a następnie w Państwowej Szkole Przemysłowej w Bydgoszczy, gdzie nauczał m.in. rysunku i ornamentyki, prowadził kursy zabawkarstwa i haftu artystycznego. Współpracował z warsztatami kilimkarskimi Regenbrecht w Bydgoszczy. Objął kierownictwo typograficzne drukarni Zakładów Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”. Od 1921 r. uczestniczył w wystawach organizowanych przez bydgoskie TZSP (1921-1922) i Muzeum Miejskie (1924). Podczas pobytu w Bydgoszczy zaprojektował kurtynę dla Teatru Miejskiego (1921), namalował obraz *Matki Boskiej Częstochowskiej* (1921-1922) w kościele pw. Świętej Trójcy, wykonał polichromię kaplicy w tymże kościele (1922) oraz polichromię w kościele pobernardyńskim (1922-1923). Realizował dekoracje na imprezy organizowane przez Związek Polaków z Kresów Wschodnich w Bydgoszczy. Wykonywał rysunki karykaturalne dla „Gazety Bydgoskiej” zatytułowane *Z teki karykatur profesora A. Procajłowicza*. Po powrocie do Krakowa kontynuował twórczość, m.in. wykonywał polichromie, uczestniczył w licznych wystawach, na których prezentował malarstwo, prace z zakresu zdobnictwa książkowego, grafiki użytkowej i przemysłu artystycznego. Podczas II wojny światowej przebywał w Krakowie, gdzie m.in. z dyrektorem TPSP Teodorem Grottem zabezpieczył kolekcję dzieł Jacka Malczewskiego.

JADWIGA PRZERADZKA-JĘDRZEJEWSKA

(1902 Karapanów, Rosja – 1983 Wrocław); Bydgoszcz: 1938-1939

Malarka, graficzka i scenograf. Studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1923-1930), pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego. Należała do Stowarzyszenia Plastyków „Szkola Warszawska”, z którym wystawiała od 1930 r., uczestniczyła także w ekspozycjach „Bloku” Zawodowych Artystów Plastyków. W latach 1931-1938 zatrudniona była w Wołyńskim Teatrze Objazdowym w Łucku, projektując scenografie i kostiumy. We wrześniu 1938 r. Przeradzka-Jędrzejewska wraz z mężem Aleksandrem Jędrzejewskim, scenografem przyjechała do Bydgoszczy z Teatru Wołyńskiego, z ekipą Aleksandra Rodziewicza. Małżeństwo scenografów, zatrudnione w Teatrze Miejskim, było autorami wszystkich dekoracji i kostiumów do repertuaru ostatniego przedwojennego sezonu; wykonali projekty do 29 sztuk teatralnych i widowisk muzycznych. W październiku 1939 r. artystka wraz z mężem opuściła Bydgoszcz, udając się do Łucka. Po 1945 r. zamieszkała we Wrocławiu, gdzie współpracowała z Teatrem Polskim.

JAN PUDLIK

(1912 – 1972 Kraków); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Malarz. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934). Po II wojnie światowej był członkiem ZPAP, pracownikiem naukowym Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

WŁADYSŁAW PUŁKOWSKI

(1886 Bydgoszcz – ?); Bydgoszcz: 1886-lata 30. XX w.

Rzeźbiarz. Wymieniony w *Ksiągach Adresowych* (1929): rzeźbiarz, Lubelska 11, (1933): rzeźbiarz, Lubelska 21/4, (1936/1937): rzeźbiarz, Osada 5/1. W 1934 r. był członkiem Zarządu Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy.

BOGDAN RACZKOWSKI

(1888 Poznań – 1939 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1921-1939

Architekt, malarz, radca budownictwa miejskiego w Bydgoszczy. Studia techniczne ukończył w Heidelbergu, uzyskując tytuł inżyniera architekta. Dyplom otrzymał na Wydziale Architektonicznym Politechniki Lwowskiej (1937/1938). Przed 1914 r. wygrał konkurs na projekt budowlany w Charkowie, zostając kierownikiem budowy. Po wybuchu rewolucji bolszewickiej w Rosji (1917) przez Rumunię, Węgry i Czechosłowację powrócił do Poznania. W 1921 r. objął stanowisko radcy miejskiego, kierownika Urzędu Budownictwa Nadziemnego w Bydgoszczy, był członkiem Komitetu Rozbudowy Miasta (od 1922), opracowując program przestrzennego rozwoju miasta, planował i nadzorował prowadzone inwestycje. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy (1935) oraz Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (od 1936). Uczestniczył w wystawach związkowych (1929, 1930, 1931, 1936) w Muzeum Miejskim. Był członkiem bydgoskiego TPSP (członek Zarządu, ostatni prezes). Jesienią 1939 r. został rozstrzelany wraz z rodziną w Lesie Gdańskim. Malował akwarelowe widoki miejskie i pejzaże.

FRANCISZEK RACZKOWSKI

(1889 Bydgoszcz – ?); Bydgoszcz: 1914-lata 30. XX w.

Rzeźbiarz-kamieniarz, właściciel zakładu rzeźbiarsko-kamieniarskiego. W 1914 r. przeprowadził się z Grudziądza do Bydgoszczy. Wymieniany w *Ksiągach Adresowych* (1925): rzeźbiarz, Poznańska 14, (1929): w dziale „Marmurowe wyroby”, z adresem Jagiellońska 2, ponadto w dziale „Rzeźbiarsko-kamieniarskie zakłady”, Jagiellońska 2, (1933): w dziale „Rzeźbiarsko-kamieniarskie zakłady”, z adresem Marszałka Focha 36, (1936/1937) w działach: „Kamienie sztuczne, nagrobki”, z adresem Marszałka Focha 36 oraz „Rzeźbiarze”, z tym samym adresem. Reklamy działalności Raczkowskiego, świadczące o rozszerzaniu oferty (kamieniarstwo, rzeźbiarstwo, nagrobki, pomniki), ukazywały się na łamach „Dziennika Bydgoskiego” (1927-1936). W 1934 r. był członkiem Zarządu Cechu Rzeźbiarzy.

KAZIMIERZ ZENON RAFIŃSKI

(1903 Mąkowsko k. Bydgoszczy – 1981 Bydgoszcz); Bydgoszcz: ok. 1915-1981

Malarz, grafik. Edukację artystyczną rozpoczął w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku Jerzego Fedkowicza w Krakowie (1926), a kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Teodora Axentowicza oraz w Paryżu u Józefa Pankiewicza (filia krakowskiej ASP). W latach 1928-1933 studiował w warszawskiej ASP pod kierunkiem Felicjana Kowarskiego. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934) w Muzeum Miejskim. Przed 1939 r. pewien czas mieszkał na Śląsku. Po wybuchu II wojny światowej został powołany do wojska, dostał się do niewoli; okupację spędził w Lublinie. Rafiński po zakończeniu II wojny światowej powrócił do Bydgoszczy podejmując działalność rzemieślniczą w zakresie wyrobu specjalistycznych narzędzi dla plastyków, znanych i cenionych w całej Polsce. Malował obrazy olejne

o zróżnicowanej tematyce – pejzaże, portrety i martwe natury. W zakresie grafiki podejmował litografię, drzeworyt, akwafortę i akwatintę.

ANNA DE REINHARDT

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 20. XX w.**

Malarka. Żona Jana Reinhardta, właściciela ziemskiego, właściciela domu przy ul. Chrobrego 7 w Bydgoszczy. Wymieniona w *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937): wdowa, Chrobrego 15 (15/3). Przesłała zgłoszenie na II wystawę bydgoskiej Zachęty (1921).

TADEUSZ ROSSOWSKI

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 20. XX w.**

Malarz. Przesłał zgłoszenie na III Wystawę bydgoskiej Zachęty (1921). Nie wymieniony w *Księgach Adresowych*.

WILHELM LUDWIK RUDY

(1888 Lwów – 1940 Katyń); Bydgoszcz: 1936-1939

Malarz, grafik, rysownik, pedagog. Edukację artystyczną odbył we Lwowie (Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego?). Podczas pobytu we Lwowie wydał tekę *Magistrat Lwowa* (1913) z litograficznymi karykaturami. Pełnił służbę w Wojsku Polskim (1918-1923). Od 1920 r. związany był ze środowiskiem artystycznym Poznania. Zajmował się projektowaniem graficznym, m.in. wykonał znaczki dla poczty lotniczej „Aero-Targ” na I Targi Poznańskie (1921). Przygotował cykl miedziorytów z widokami Poznania, wydanych w formie pocztówek (po 1927). Na wystawie *Poznań i miasta Polski zachodniej w grafice* (1929) w Muzeum Wielkopolskim zaprezentował dwie teki litograficzne, Prawdopodobnie w latach 30. XX w. odbył podróż do Paryża, o czym mogą świadczyć obrazy *Paryż I-III*, zaprezentowane na poznańskiej wystawie *Sztuka-Kwiaty-Wnętrze* (1937). W 1936 r. przyjechał do Bydgoszczy, jako profesję podając: artysta malarz, profesor. Na temat twórczości artysty w mieście nie zachowały się żadne informacje, prawdopodobnie podjął pracę jako nauczyciel rysunku. Twórca nie wystawiał na ekspozycjach środowiskowych. W 1939 r. wyjechał do Poznania.

JERZY RUPNIEWSKI

(1888 Warszawa – 1950 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1920/1925-1950

Malarz, rysownik. Po ukończeniu szkół handlowych w Warszawie i Lozannie rozpoczął edukację artystyczną w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego, Stanisława Lentza, Wincentego Trojanowskiego i Xawerego Dunikowskiego. Kształcenie kontynuował w monachijskiej Kunstgewerbeschule (rzeźba u Karla Killera) oraz paryskich Académie Julian (portret u Bacheta) i Académie de la Grande Chaumiére. Wystawiał od 1913 r. w warszawskim TZSP. Kontakty ze środowiskiem artystycznym Bydgoszczy utrzymywał od 1920 r.; w mieście zamieszkał w 1925 r. Był członkiem Zarządu bydgoskiego TZSP, uczestnicząc w kolejnych wystawach Towarzystwa (1921-1922), a następnie w pokazach środowiskowych (1926, 1928). Od 1929 r. sprawował funkcję wiceprezesa, a następnie prezesa Związku Plastyków Pomorskich, w 1935 został prezesem Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich. Uczestniczył w wystawach związkowych (1929-1936) oraz w I *Salonie Bydgoskim* (1936). Wystawy indywidualne artysty odbyły się w Muzeum Miejskim (1927, 1935), prace prezentował m.in. w warszawskiej Zachęcie, krakowskim i lwowskim TPSP. Dzięki inicjatywie Rupniewskiego w 1931 r. wznowiło działalność TPSP, którego został wiceprezesem. Był członkiem Rady Artystyczno-Kulturalnej

(1934). Okupację spędził we Lwowie i Janowicach koło Chobrze. Po II wojnie światowej należał do Okręgu Pomorskiego ZPAP. W 1947 r. odbyła się wystawa indywidualna z okazji 35-lecia pracy twórczej. Uprawiał malarstwo olejne, temperę, gwasz i akwarelę. Dominujące motywy tematyczne stanowił portret, miejskie widoki architektoniczne, w tym przedstawienia bydgoskiej Wenecji, sceny morskie, wnętrza i pejzaż.

SANOK

(? – ?); Bydgoszcz: ?-?

Malarz. Prawdopodobnie mieszkał w Inowrocławiu. Przesłał zgłoszenie na wystawę w bydgoskiej Zachęcie (1921).

TATIANA SARCYŃSKA (Z D. SZPIGANOWICZ)

(1893 Kohortyk pow. Kijów – ?); Bydgoszcz: 1920? – 1923

Malarka, autorka haftów i batików, pedagog Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego, instruktorka kursów zabawkarstwa. Wymieniona w *Księdze Adresowej* (1923): artystka-malarka, Cieszkowskiego 17. W grudniu 1921 r. urządziła i ozdobiła lokal-kawiarnię „Wielkopolanka” na placu Teatralnym, gdzie odbył się Kiermasz – wystawa zabawek i ozdób choinkowych, wykonanych w PSPA na kursie zabawkarstwa dla dzieci pod kierunkiem Sarczyńskiej. W styczniu 1922 r. prowadziła w PSPA otwarty kurs zabawkarstwa dla młodzieży szkolnej i dla dorosłych oraz kurs haftu artystycznego, pod kierownictwem artystycznym Antoniego S. Procajłowicza. Uczestniczyła w pracach nad *Szopką bydgoską*, zrealizowaną przez profesorów i uczniów PSPA, wykonując stroje lalek. W czerwcu 1922 r. w PSPA prowadziła miesięczny Wyższy Kurs Modniarstwa. Na wystawie prac uczniów PSPA (1922) zaprezentowano prace uczennic kursów hafciarstwa i modniarstwa, prowadzonych przez Sarczyńską. Wraz z Bronisławem Bartlem prowadziła otwarty kurs kilimkarstwa, pisankarstwa (batików) i hafciarstwa połączony z nauką rysunków „zastosowanych”, zorganizowany w PSPA (1923). W 1923 r. prowadziła firmę wykonującą kapelusze, reklamowaną na łamach „Dziennika Bydgoskiego”, zlokalizowaną przy Placu Teatralnym. Wspólnie Bartlem i Antonim S. Procajłowiczem wykonała dekorację sali na bal TZSP (1923). Pracownia hafciarska pod kierunkiem Sarczyńskiej przygotowywała obrus na ołtarz Matki Boskiej Częstochowskiej w kaplicy kościoła pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy (poświęcony w marcu 1923). W listopadzie 1923 r. przeprowadziła się z Bydgoszczy do Poznania, a następnie do Puszczykowa (1926-1928), skąd wyjechała do Krynicy.

BRONISŁAW SEMRAU

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Rzeźbiarz. W 1924 r. wystawił trzy płaskorzeźby figuralne z motywem antycznych igrzysk greckich w oknie wystawowym Dziurli na Placu Teatralnym. Wymieniany w *Księdze Adresowej* (1926): artysta rzeźbiarz, Zduny 6.

IGNACY SERGOT

(1872 Wierzchucin Królewski – 1928 Bydgoszcz); Bydgoszcz: ?-1928

Malarz, twórca mebli, rzeźbiarz. Prawdopodobnie posiadał wykształcenie akademickie. W pierwszej dekadzie XX w. prowadził w Bydgoszczy własną firmę malarską, wykonując różnorodne prace malarskie i pozłotnicze w obiektach mieszkalnych i sakralnych oraz malując obrazy. Posiadał tytuł mistrza malarskiego (1920), działał także w Towarzystwie samodzielných malarzy (1921), był członkiem Rady nadzorczej Spółdzielni Surowców Malarzy i Lakierników w Bydgoszczy oraz członkiem Cechu

Malarskiego w Bydgoszczy. Od początku lat 20. XX w. rozszerzył zakres działalności zakładając firmę pod nazwą „Bydgoska wytwórnia ram”, a następnie „Wytwórnia ram owalnych i warsztat mebli artystycznych” (1923), podając swoje profesje: „architekt, stolarz, rzeźbiarz”. Malował obrazy na zamówienie w technice olejnej i pastelowej, o tematyce portretowej, pejzażowej, sakralnej i „narodowej”. Zajmował się także renowacją obrazów. W latach 1920-1928 nie uczestniczył w życiu artystycznym, nie prezentował prac na wystawach. Autor obrazów religijnych, wykonanych m.in. dla kościoła pw. św. Michała Archanioła we Wtelnie i kopii obrazu *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santi w kościele pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy.

FRANCISZEK SIEŃSKI

(ok. 1865 Warszawa? – 1931 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1920-1931

Malarz. Edukację artystyczną twórcy przybliża nieudokumentowana informacja, że był wychowankiem szkół malarskich w Monachium, Wiedniu i Paryżu. Przed osiedleniem się w Bydgoszczy około 30 lat mieszkał w Warszawie, gdzie zajmował się malarstwem dekoracyjnym, prowadząc własny zakład dekoracyjno-malarski. Od początku lat 20. XX w. malarz uczestniczył w życiu artystycznym Bydgoszcz, jednak nie brał udziału w wystawach bydgoskiej Zachęty i wystawach zbiorowych środowiska. Sieński dwukrotnie wystawiał w Muzeum Miejskim (1924, 1925). Malarz bardzo często – kilka razy w roku – wystawiał swoje obrazy we wnętrzach lokali oraz w oknach wystawowych dużych magazynów, np. w cukierni „Pod Orłem”, w cukierni Jana Łuczyka, w składzie materiałów pisemnych Juliusza Skrzywanka, a także w swojej pracowni przy Alejach Mickiewicza 15. Jedną z największych wystaw indywidualnych odbyła się w sali Domu Katolickiego przy Farze (1930). Malował kwiaty, martwe natury, pejzaże, sceny rodzajowe i historyczne oraz widoki Bydgoszczy.

KAZIMIERZ SIUDA

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Malarz, inżynier. Wymieniany w *Księgach Adresowych* (1923): inżynier, Cieszkowskiego 9, (1925, 1926, 1929): inżynier, Gdańska 157 (152), w *Księgach* (1933, 1936/1937): inżynier, Gdańska 34/5. Prezentował obrazy na wystawach środowiskowych (1928, 1929). Malował olejne pejzaże i martwe natury.

A. SKOWROŃSKI

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rysownik, ilustrator i karykaturzysta. Publikował rysunki na łamach „Dziennika Bydgoskiego” w latach 1935-1937.

MARIAN FELICJAN SKOWROŃSKI

(1908 Inowrocław – ?); Bydgoszcz: lata 1932-1945

Malarz, grafik. W 1932 r. przyjechał z Gdyni do Bydgoszczy. Wymieniony w *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937): Marian Skowroński, rysownik-grafik, Św. Jańska 16/1. Absolwent Działu Grafiki Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy. Projektował okładki kalendarzy „Dziennika Bydgoskiego”. Uczestniczył w wystawach Związku Plastyków Pomorskich (1931, 1932), wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1933) i I *Salonie Bydgoskim* (1936). W kwietniu 1935 r. na łamach „Dziennika Bydgoskiego” zamieszczono reprodukcję drzeworytu Skowrońskiego, zatytułowaną *Wiejski grajek*. Autor obrazu *Święta Anna nauczająca Marię* (ok. 1935) w kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy (Szwederowo). Malował przede wszystkim olejne portrety. W 1945 r. wyjechał do Sopotu.

ROMAN SKRĘT

(1888 Lwów – 1940 Sieciechowo k. Kutna); Bydgoszcz: 1921-1940

Rzeźbiarz, snycerz i pedagog. Edukację artystyczną w zakresie rzeźby i snycerstwa odbył we Lwowie, prawdopodobnie w Państwowej Szkole Przemysłowej. W *Adresach miasta Bydgoszczy* (1923) wymieniony w wykazie rzeźbiarzy z adresem: Toruńska 14, w spisie mieszkańców podano profesję: artysta rzeźbiarz, w *Księżkach* (1926, 1929) występuje ten sam adres, w *Księdze* (1933): Kordeckiego 13/3, a następnie (1936/1937): Lubelska 4/3. Był nauczycielem rzeźby w Państwowej Szkole Doksztalczącej w Bydgoszczy, równocześnie prowadził własną pracownię – warsztat przy ulicy Toruńskiej 14. Wykonał prace rzeźbiarsko-snycerskie związane z nowym wyposażeniem w kościele Klarysek w Bydgoszczy (1922-1927) i uczestniczył w pracach renowacyjnych przy obiektach w kościele farnym w Bydgoszczy (1925), jest autorem płaskorzeźbionych, figuralnych antependiów w kościele pw. św. Wawrzyńca w Nakle nad Notecią (1928). Skręt należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), uczestniczył w wystawach środowiskowych (1929, 1930). Należał do Towarzystwa Rzeźbiarzy (od 1928) i Cechu Rzeźbiarzy (od 1932), w którym pełnił funkcję starszego cechu – cechmistrza (1933-1934), następnie starszego cechmistrza (1935). Współpracował z Zrzeszeniem Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy. Uczestniczył w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936). W kwietniu 1940 rzeźbiarz z żoną zostali przesiedleni do Kutna.

PAWEŁ A. SKRZYPCZAK

(1907 Bydgoszcz – po 1939); Bydgoszcz: 1931-po 1939

Grafik, projektant grafiki użytkowej, rysownik i ilustrator, stały współpracownik „Dziennika Bydgoskiego”. Absolwent Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy (1927). Edukację artystyczną prawdopodobnie kontynuował w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. W 1931 r. wrócił z Poznania do Bydgoszczy, następnie mieszkał w Inowrocławiu (1932-1934), ostatecznie osiedlając się w Bydgoszczy. Wymieniany w *Księżkach Adresowych* m.in. (1936/1937): grafik, dr. E. Warmińskiego 11/2. W dziedzinie grafiki użytkowej wykonywał plakaty, projekty okładek, druki okolicznościowe, np. *Dyplom i List pochwalny za udział w konkursie okien wystawowych*, urządzonym przez wydawnictwo „Dziennika Bydgoskiego” (1935). Zaprojektował plakat *Wystawa Elektrotechniczna S.E.P., Bydgoszcz, 1935* i okładki *Ilustrowanego Kalendarza Książkowego „Dziennika Bydgoskiego* (1936, 1937). W redakcji „Dziennika Bydgoskiego” rysownik wykonywał winiety tytułowe, dekoracyjne bordiury, rozbudowane, wielofiguralne kompozycje i ilustrowane reklamy. Skrzypczak został zamordowany przez hitlerowców podczas okupacji; data i okoliczności śmierci nie są znane.

ZYGMUNT SOWA-SOWIŃSKI

(1908 Łódź – 1954 Nowy Jork); Bydgoszcz: po 1920-ok. 1937

Projektant grafiki użytkowej, rysownik i miniaturzysta. Edukację artystyczną rozpoczął w szkole plastycznej w Krakowie. Prawdopodobnie krótko po 1920 r. przeniósł się do Bydgoszczy, gdzie kontynuował naukę w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego lub w Państwowej Szkole Przemysłowej. Do wczesnych prac projektowych z zakresu grafiki użytkowej należą plakaty, m.in. *Dom żołnierza to twój dom* (ok. 1935), wydrukowany w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy. Można przypuszczać, że artysta zatrudniony był w tychże zakładach. Prawdopodobnie około 1937 r. opuścił Bydgoszcz, od tego roku uczestniczył w wystawach w Warszawie i Poznaniu, gdzie przedstawił miniatury, pozytywnie

oceniane przez krytykę. Podczas okupacji wykonywał fałszywe dokumenty dla Armii Krajowej; aresztowany przez Niemców został wywieziony do obozu w Austrii. Po wyzwoleniu wyjechał do Paryża, a następnie do Rio de Janeiro i Nowego Jorku. Wystawiał w Paryżu, Madrycie, Wiedniu, Rio de Janeiro i Stanach Zjednoczonych (Charlottenville, Filadelfia i Detroit). Interesował się przede wszystkim sztuką portretową, później miniaturą portretową, w której stopniowo osiągał mistrzostwo.

AUGUSTYN (?) STARCZEWSKI

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Malarz, major Wojska Polskiego. Wymieniony w *Księgach Adresowych* (1923, 1925): Starczewski Augustyn, kapitan, Zamojskiego 7, (1926, 1928): major, Zamojskiego 7. Wymieniony na spisie wstępnym do wystawy środowiskowej (1928).

TEOFIL STREHLAU

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Rzeźbiarz, kamieniarz, właściciel zakładu kamieniarsko-rzeźbiarskiego, założonego w 1902 r. (lub 1905). Po Teofilu firmę prowadził Roman Strehlau i Hilariusz Strehlau. W latach 20. i 30. XX w. wielokrotnie wymieniany w *Księgach Adresowych*, m.in. (1922) w branży: „Rzeźbiarze i wyrobnicy terakotów i nagrobków”, z adresem: Błonia, (1923): rzeźbiarz, Błonia 11 i Błonia 17, (1926): rzeźbiarz, Błonia 17 oraz w dziale „Rzeźbiarze”. W *Księdze* (1929) wzmianka: Pierwsza polska Fabryka pomników i nagrobków, ul. Błonia 17 oraz wymieniony w działach „Marmurowe wyroby” i „Rzeźbiarsko-kamieniarskie zakłady”, (1933): ujęty w dziale „Rzeźbiarsko-kamieniarskie zakłady”, ul. Śląska 20.

ROMAN STREHLAU

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rzeźbiarz, kamieniarz, właściciel zakładu kamieniarsko-rzeźbiarskiego, założonego w 1902 r. (lub 1905). Firmę przejął po Teofilu Strehlau. Kilkakrotnie wymieniany w *Księgach Adresowych*, m.in. (1933): rzeźbiarz, Śląska 20/1, w *Księdze* (1936/1937) ujęty w dziale „Kamienie sztuczne, nagrobki”, z adresem Śląska 20 oraz w dziale „Rzeźbiarze”: Zakład kamieniarsko-rzeźbiarski, Nagrobki, posadzki, stopnie, ul. Śląska 20. W 1935 r. reklamował swój zakład jako „pierwszy polski zakład kamieniarsko-rzeźbiarski”.

E. STYRBICKI

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rysownik, ilustrator „Dziennika Bydgoskiego”. Publikował rysunki na łamach „Dziennika Bydgoskiego” (1929-1932). W *Księdze Adresowej* (1923) wymieniony został Julian Styrbicki, pom. kol., zamieszkały przy ul. Mazowieckiej 41.

ANTONI SUCHANEK

(1901 Rzeszów – 1982 Gdynia); Bydgoszcz: 1924-1930

Malarz, rysownik, ilustrator. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego i Teodora Axentowicza. Przerwał w studiach stanowiąc udział w wojnie polsko-bolszewickiej. Po ukończeniu Akademii odbył podróże artystyczne do Wiedniu i Monachium. Osiedlił się w Bydgoszczy, gdzie pracował jako kierownik artystyczny w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”. Należał do Związku Plastyków Pomorskich (od 1929), uczestniczył w wystawach Związku w Bydgoszczy i Toruniu (1929). Od początku lat 20. XX w.

wyjeżdżał nad morze, m.in. do Orłowa i na Półwysep Helski. Pierwsza wystawa indywidualna odbyła się w Jastarni (1929). W 1930 r. wyjechał z Bydgoszczy do Warszawy, gdzie działał w Lidze Morskiej i Kolonialnej oraz w Sekcji Morskiej Polskiego Towarzystwa Artystycznego. Uczestniczył m.in. w *Wystawie Morskiej* w warszawskiej Zachęcie (1930). W 1934 r. nawiązał bliską współpracę z Marianem Mokwą. Podczas okupacji przebywał w Warszawie, gdzie uczestniczył w zabezpieczaniu zbiorów Zachęty. W 1943 r. więziony na Pawiaku, następnie w Oświęcimiu. Po II wojnie światowej przebywał w Warszawie, a w 1946 r. zamieszkał w Gdyni, gdzie kontynuował pracę artystyczną. Zainteresowany tematyką morską, malował rybaków podczas pracy, chaty rybackie, sceny portowe z Gdyni, pejzaże Jastarni i Helu oraz widoki morskie.

MICHAŁ SWÓŁ

(1870 ? – 1928 Bydgoszcz); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Rzeźbiarz. Specjalizował się w pracach kościelnych i meblowych (reklama w „Dzienniku Bydgoskim”, styczeń 1923). Wymieniany w *Księgach Adresowych*, m.in. (1923, 1925, 1926): rzeźbiarz, Podolska 20, (1928): rzeźbiarz, Dworcowa 11-12 oraz w dziale „Rzeźbiarze”: Podolska 20. W nekrologu podkreślono profesję: artysta rzeźbiarz oraz fakt kształcenia uczniów w pracowni rzeźbiarza („Dziennik Bydgoski“ 1928, nr 54, 5 III, s. 12).

STEFAN SZALLA

(1907 Berlin – 1963 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1918-1963

Rzeźbiarz, rysownik. W 1918 r. wraz z rodzicami przeprowadził się z Berlina do Bydgoszczy. Uczył się w bydgoskich pracowniach rzeźbiarskich, m.in. u Geoga Rohrbecka i Romana Skręta (1922-1925). Współpracował z rzeźbiarzami – Romanem Skrętem i Dorrem w Wąbrzeźnie, pracował w stolarniach Mieczysława Mamacha i Herberta Matthesa w Bydgoszczy. Należał do komitetu organizacyjnego Towarzystwa Rzeźbiarzy w Bydgoszczy (1929), wspólnie z Kwasigrochem i Aleksym Gajewskim. Współpracował jako rysownik z redakcją „Dziennika Bydgoskiego” (1929). W latach 1935-1938 działał samodzielnie w zawodzie rzeźbiarza i rysownika do czasu zamknięcia własnej pracowni; jako rysownik pracował do wybuchu II wojny światowej. Okres okupacji spędził w Bydgoszczy, m.in. podejmując pracę rysownika. W latach 1946-1963 był pracownikiem Prezydium Miejskiej Rady Narodowej Wydziału Budownictwa, Urbanistyki i Architektury w Bydgoszczy, zatrudnionym na stanowisku kreślarza. Był zarejestrowany jako artysta malarz i rzeźbiarz w Wojewódzkim Wydziale Kultury i Sztuki.

STEFAN SZMAJ

(1893 Książenice w Wielkopolsce – 1970 Gdynia); Bydgoszcz: 1929-1936

Grafik, malarz, rysownik, autor ekslibrisów, lekarz okulista. Początkiem artystycznej edukacji twórcy była nauka w monachijskiej prywatnej szkole prof. Hermana Groebera. Kontynuację wykształcenia w dziedzinie sztuki stanowiły samodzielne studia praktyczne i teoretyczne. Najważniejszym etapem w twórczości Szmaja była współpraca z awangardowymi artystami polskiego ekspresjonizmu, skupionymi wokół poznańskiego czasopisma „Zdrój” i w Zrzeszeniu Artystów „Bunt” (1917-1922). Wykształcenie zawodowe uzyskał na studiach medycznych we Wrocławiu, Berlinie, Tybindze, Monachium, Gryfii, Warszawie i Poznaniu (doktorat w dziedzinie okulistyki). Mieszkał w Gnieźnie i Ostrowie Wielkopolskim (1924-1929) łącząc pracę lekarza okulisty z działalnością artystyczną. W Bydgoszczy obok pracy zawodowej zajmował się twórczością plastyczną i uczestniczył w życiu artystycznym. Był członkiem Związku

Plastyków Pomorskich (od 1930) oraz Grupy Plastyków Pomorskich (od 1932), uczestnikiem wielu wystaw związkowych. W 1936 r. osiedlił się w Gdyni, gdzie nadal pracę lekarza łączył z twórczością artystyczną. Po wybuchu II wojny światowej walczył w kampanii wrześniowej, okupację spędził w Łowiczu. W 1945 r. powrócił do Gdyni, kontynuując pracę zawodową i artystyczną. W „okresie bydgoskim” na wystawach prezentował obrazy olejne, akwarele i pastele, rysunki w różnych technikach oraz grafiki z wcześniejszego etapu twórczości. W zakresie tematyki dominowały widoki architektoniczne miast regionu, widoki Bydgoszczy, pejzaże, portrety, martwe natury i kwiaty. Wykonywał rysunki karykaturalne zamieszczane na łamach „Dziennika Bydgoskiego”.

STEFAN SZYMANOWSKI

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Malarz, porucznik Wojska Polskiego. W *Księdze Adresowej* (1928) podano profesję i adres: oficer zawodowy, Pomorska 60, w *Księdze* (1929): porucznik, Śniadeckich 18, (1933): oficer zawodowy, Śniadeckich 35/3. Uczestnik wystawy środowiskowej (1929), autor akwarelowych widoków miejskich.

JAN SZYMCZAK

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Rzeźbiarz. W *Księdze Adresowej* (1928) podano zawód i adres: artysta rzeźbiarz, Gdańska 41, w *Księdze* (1929): rzeźbiarz, Nakielska 127, (1933): rzeźbiarz, Łokietka 16/5, (1936/1937): rzeźbiarz, Konopnickiej 14; wymieniony w dziale: „Rzeźbiarze”, z analogicznym adresem. Autor pomników – figur sakralnych i ołtarzy w kamieniu w Bydgoszczy i okolicznych miejscowościach. W 1935 r. planował przystąpienie do konkursu na pomnik – posag św. Barbary na wysepce przy moście Gdańskim w Bydgoszczy.

ELŻBIETA ŚLIWIŃSKA-KAPTURKIEWICZ

(1878 Drażno/Drażno – 1954 Bydgoszcz); Bydgoszcz: ok. 1918-1954

Malarka. Według nieudokumentowanych informacji studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie-Charlottenburgu, a edukację miała kontynuować w Monachium i Dreźnie. Wiele podróżowała, m.in. do Włoch, Francji, Szwajcarii i Normandii, przez kilka lat mieszkała w Stanach Zjednoczonych (Chicago, 1926-1929). Trzy najwcześniejsze wystawy prac Śliwińskiej-Kapturkiewicz w Bydgoszczy posiadały charakter charytatywny i stanowiły pierwsze pokazy polskiej sztuki o wydźwięku patriotycznym (1918-1920). Malarka została członkiem bydgoskiego TZSP, przesłała zgłoszenie na I Wystawę Towarzystwa (1921). Największą prezentacją dorobku malarskiego Śliwińskiej-Kapturkiewicz była wystawa w bydgoskim Muzeum Miejskim (1924). Po powrocie z Chicago malarka zaangażowała się w działalność Bydgoskiego Koła Polskiego Białego Krzyża, nadal czynnie uprawiając malarstwo. Okres okupacji i lata powojenne spędziła w Bydgoszczy. Malowała portrety, m.in. podczas zagranicznych podróży i na zamówienie rodzin ziemiańskich, martwe natury, pejzaże i widoki miejskie, a także obrazy o tematyce sakralnej. Była autorką licznych kopii mistrzów renesansu i baroku, np. Rafaela, Tycjana i Leonarda da Vinci oraz malarzy holenderskich.

ALBERT TALJAŃSKI (LEWY-TALJAŃSKI)

(1864 Warszawa – 1946 Gąbin); Bydgoszcz: 1921-ok. 1939

Malarz, pedagog. Studia artystyczne odbył w Monachium (od 1885) i Paryżu, gdzie mieszkał na stałe od 1889 r., często podróżując (Polska, Szwajcaria, Włochy). Wystawiał w warszawskim TZSP (1886-1912) oraz w Salonach paryskich (1903-1907). W Bydgoszczy podjął pracę pedagogiczną na stanowisku nauczyciela rysunków w Miejskim Gimnazjum Matematyczno-Przyrodniczym oraz w Liceum Żeńskim. Jako pedagog zyskał uznanie przełożonych i uczniów, doceniających jego umiejętności praktyczne i teoretyczne w dziedzinie malarstwa oraz zaangażowanie w zakresie kształcenia młodzieży. Uczestniczył w życiu artystycznym miasta, jednak rzadko brał udział w wystawach środowiskowych. Obrazy eksponował na *Wystawie bydgoskich malarzy plastyków* (1924) oraz na *I Salonie Bydgoskim* (1936), indywidualna wystawa malarstwa odbyła się w Muzeum Miejskim (1925). Malował pejzaże, widoki architektoniczne (m.in. z Bretanii), sceny rodzajowe i portrety, posługując się techniką olejną.

TADEUSZ TARKOWSKI

(1910 Osielsko k. Bydgoszczy – 1999 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1913-1936; 1945-1999

Malarz, grafik, rysownik, pedagog i psycholog. Absolwent bydgoskiego Seminarium Nauczycielskiego Męskiego, studiował na warszawskich uczelniach – malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Felicjana Kowarskiego (1932-1936) i psychologię na Uniwersytecie im. Józefa Piłsudskiego (dyplom 1936). Był członkiem Związku Plastyków Pomorskich (od 1930), a następnie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich, uczestniczył w wystawach środowiskowych (1930, 1932, 1936, 1938), na których prezentował akwarele o zróżnicowanej tematyce. Od 1936 r. pracował jako pedagog w okolicach Pińska na Polesiu, z tego czasu pochodzą akwarelowe i rysunkowe pejzaże, widoki miasteczek i portrety mieszkańców Polesia. Podczas II wojny światowej studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie, prowadząc także działalność oświatowo-kulturalną w polskiej organizacji. Po wojnie powrócił do Bydgoszczy, kontynuując studia artystyczne na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Poświęcił się pracy pedagogicznej, ucząc m.in. w Zawodowej Szkole Technicznej, pełnił funkcję dyrektora w Technikum Budowlanym i Technikum Geodezyjnym. Był członkiem Okręgu Bydgoskiego ZPAP. Aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym, biorąc udział w licznych wystawach. W okresie powojennym obok wcześniejszych wątków tematycznych (pejzaż, widoki architektoniczne, portret) w jego twórczości pojawił się nurt batalistyczny.

PIOTR TOMCZYK

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Malarz. W *Księgach Adresowych* (1933, 1936/1937) występuje jedynie Piotr Tomczyk, lekarz dentysta, Gdańska 52/4 (Gdańska 22/8). Uczestniczył w II i III edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937, 1938).

PIOTR TRIEBLER

(1898 Ligota, pow. prudnicki – 1952 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1920-1952

Rzeźbiarz, medalier, rysownik i malarz. Edukację artystyczną rozpoczął w warsztacie Wiktora Joachimskiego w Zabrze (1914-1917), kontynuował w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy (1920-1923) pod kierunkiem Jana Wysockiego i Feliksa Giecewicza, a następnie w poznańskiej Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych

i Przemysłu Artystycznego (1923-1925), ucząc się rzeźby i brązownictwa. Od 1928 r. uczestniczył w licznych wystawach środowiskowych, organizowanych przez Związek Plastyków Pomorskich (członek od 1929), Grupę Plastyków Pomorskich (członek od 1932) i Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1935), dwukrotnie brał udział w *Salonach Bydgoskich* (1937, 1938). W 1931 r. wraz z Teodorem Gajewskim założył zakład artystyczno-rzeźbiarski, usytuowany przy ul. Królowej Jadwigi 13. Jego twórczość w dziedzinie rzeźby była wszechstronna; wykonywał rzeźby monumentalne i pomnikowe, rzeźby ogrodowe, sepulkralne i kameralne. Projektował i realizował obiekty monumentalne, m.in. przy współpracy z Gajewskim pomnik *Najświętszego Serca Pana Jezusa* (1932, plac Poznański w Bydgoszczy) i *pomnik nagrobny na mogile powstańców wielkopolskich* (1933, cmentarz św. Piotra w Gnieźnie). Projektował i wykonywał tablice pamiątkowe, m.in. wspólnie z Gajewskim – *Stefana Batorego i Jana III Sobieskiego* (1933, fasada kościoła Klarysek) oraz *Władysława IV i Piusa XI, 1633-1933* (1933, fasada kościoła pw. św. Stanisława Biskupa w Solcu Kujawskim). W zakresie rzeźby kameralnej realizował rzeźby pełne i płaskorzeźby, najczęściej w gipsie lub brązie. Odrębnym nurtem twórczości były drobne formy rzeźbiarskie – medale i plakiety. W zakresie tematyki dominowały kompozycje figuralne, wśród których wyróżnia się motyw pracy człowieka oraz akty. Był autorem wielu portretów (popiersia i głowy). Okupację spędził w Bydgoszczy, a po II wojnie światowej kontynuował twórczość rzeźbiarską.

FELIKS TSCHICH

(1910 Merseburg, Niemcy – 1991 Poznań); Bydgoszcz: 1937-1940

Grafik, projektant grafiki użytkowej, litograf, rysownik. Edukację w zakresie projektowania graficznego odbył w Publicznej Szkole Doksztalcającej Zawodowej w Poznaniu (1927-1930). W Poznaniu założył Pracownię Graficzną, w której projektowano i realizowano zamówienia dla wielu firm, instytucji i stowarzyszeń. W 1937 r. przyjechał ze Zegrza (pow. Poznań) do Bydgoszczy. Pracował jako litograf-rysownik w Zakładach Graficznych „E. Haman”, a następnie w Zakładach Graficznych „Jan Staniewski” (1937-1938) oraz w Zakładach Graficznych Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” (1938-1939). W 1940 r. wyjechał z rodziną do Zegrza. W 1945 r. powrócił do Poznania, gdzie prowadził prywatną Przetwórnę Wyrobów Papierowych (1945-1961), a następnie był zatrudniony w Spółdzielni Pracy „Reklamodruk”.

MARIAN TURWID (MARIAN KACZMAREK)

(1905 Września – 1987 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1931-1987

Malarz, rysownik, pisarz, publicysta i pedagog. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1926-1930), gdzie uczył się pod kierunkiem Władysława Jarockiego, Teodora Axentowicza, Fryderyka Pautscha i Xawerego Dunikowskiego. W 1931 r. zamieszkał w Bydgoszczy, podejmując pracę nauczyciela rysunku w Miejskim Katolickim Gimnazjum Żeńskim. W 1935 r. zdał egzamin państwowy na nauczyciela szkół średnich, uzyskując kwalifikacje zawodowe do nauczania rysunku w szkołach średnich ogólnokształcących i seminariach nauczycielskich. Obok działalności pedagogicznej uczestniczył w życiu artystycznym Bydgoszczy i Wielkopolski, kontynuując twórczość plastyczną i literacką. W 1931 r. został redaktorem miesięcznika artystyczno-literackiego „Wici Wielkopolskie”. Był autorem licznych artykułów i recenzji dotyczących zagadnień kultury, plastyki i literatury, zamieszczanych w bydgoskiej i poznańskiej prasie. Od 1932 r. uczestniczył w wystawach środowiskowych, organizowanych przez Związek Plastyków Pomorskich, Grupę Plastyków Pomorskich (prezes od 1934) i Grupę Plastyków Bydgoskich. Uczestniczył

w II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937). Okupację spędził we Wrześni, gdzie pracował w firmie niemieckiej jako malarz pokojowy. W 1945 r. powrócił do Bydgoszczy, został kierownikiem Oddziału Plastyki w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego. Był współinicjatorem utworzenia wielu instytucji kulturalnych w Bydgoszczy, m.in. Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych (1946), której był dyrektorem od czasu powstania do 1972 r. i Pomorskiego Domu Sztuki. W 1945 r. współorganizował Klub Literacko-Artystyczny oraz Okręg Pomorski ZPAP, w którym pełnił funkcję prezesa. W latach 1950-1972 był kierownikiem Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Malował obrazy olejne – portrety i sceny rodzajowe, sceny sakralne, widoki architektoniczne, pejzaże i kwiaty.

WITOLD ULANOWSKI

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 20. XX w.**

Malarz. Odnotowany w *Księgach Adresowych* (1925): malarz, Promenada 1, (1926): artysta malarz, Św. Trójcy 22. Uczestniczył w *Wystawie gwiazdkowej artystów bydgoskich* w bydgoskiej Zachęcie (1922).

KAZIMIERZ ULATOWSKI

(1884 Łekno k. Wągrowca – 1975 Poznań); **Bydgoszcz: 1920-1925**

Architekt, historyk architektury, rysownik i pedagog. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki w Berlinie-Charlottenburgu (1903-1906), studia kontynuował na politechnice w Stuttgarcie, gdzie uzyskał dyplom inżyniera architekta (1908). W drugiej dekadzie XX w. pracował w Poznaniu jako architekt, działał w TPSP (wiceprezes) oraz w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk. W latach 1919-1920 pracował w Ministerstwie b. Dzielnicy Pruskiej w Poznaniu, na stanowisku naczelnika Wydziału Szkół Zawodowych i kierownika Departamentu Sztuki i Kultury. Był dyrektorem bydgoskiej Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego (1920-1923). Aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym miasta, m.in. w TZSP, Organizacji Inteligencji Polskiej i Pomorskiej Radzie Sztuki w Wąbrzeźnie na Pomorzu. Uczestniczył w I wystawie TZSP, wystawiając projekty przebudowy kościoła Klarysek i wieży Bismarcka. Jest autorem licznych recenzji wystaw artystycznych, organizowanych w Bydgoszczy. W latach 1925-1939 związany był z Toruniem, gdzie pełnił funkcję radcy budowlanego w Magistracie toruńskim oraz naczelnika Wydziału Kultury i Oświaty w Zarządzie Miejskim. W Toruniu, podobnie jak w Bydgoszczy, aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym miasta, m.in. był członkiem Konfraterni Artystów. Od 1939 r. mieszkał w Poznaniu. Podczas okupacji pracował w niemieckich biurach projektowych, a po II wojnie światowej został wykładowcą w Szkole Inżynierskiej, a następnie na Politechnice Poznańskiej.

JULIUSZ VALI GRYSIŁA (VALI G. JULIUSZ)

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.**

Rzeźbiarz, kamieniarz. Kilkakrotnie wymieniany w *Księgach Adresowych*, z podaniem profesji i adresu, np. (1923): rzeźbiarz, ul. Pomorska 17, (1925): Vali G. Juliusz, artysta rzeźbiarz, ul. Pomorska 17, (1926): Vali Juljusz, rzeźbiarz, Pomorska 17 oraz w dziale „Rzeźbiarze”: Vali G. Juljusz, ul. Pomorska 17, w *Księdze* (1929) wymieniony w dziale „Rzeźbiarsko-kamieniarskie zakłady”.

KAZIMIERZ VAEDTKE

(? – ?); **Bydgoszcz: lata 30. XX w.**

Malarz. Uczestniczył w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), wystawie Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich (1936) w Muzeum Miejskim, wystawie artystów bydgoskich w warszawskiej Zachęcie (1936) oraz w I *Salonie Bydgoskim* (1936). Malował olejne pejzaże.

STANISŁAW TEODOR WACHOWICZ

(? – 1972 Bydgoszcz); Bydgoszcz: ?-1972

Rzeźbiarz, snycerz, twórca mebli artystycznych. Prawdopodobnie był absolwentem Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy. Uczestniczył w *Wystawie prac terminatorских* (1924) w PSP; wymieniony wśród uzdolnionych rzeźbiarzy. W *Księgach Adresowych* (1923, 1926, 1928 i 1929) podano profesję i adres: rzeźbiarz, Plac Poznański 12. W *Księdze* (1929) wymieniony w dziale: „Rzeźbiarze artyści”, (1933): mistrz rzeźbiarski, Plac Poznański 1/11, w *Księdze* (1933) w dziale: „Rzeźbiarze artyści”, Pomorska 15. W latach 30. XX w. prowadził własny Zakład rzeźbiarski przy ul. Pomorskiej 15 (1936/1937). Od początku lat 30. na łamach „Dziennika Bydgoskiego” zamieszczał ogłoszenia, reklamując swoje wyroby, np. „Bogato rzeźbiony męski pokój w stylu włosko-renesansowym”, „Renesansowe skarbnice, stoliki, fotele i postumenty z bogatą stylową i starannie wykonaną figuralną i ornamentacyjną pracą rzeźbiarską”. W lipcu 1931 r. został wymieniony wśród mistrzów rzemieślniczych w zawodzie rzeźbiarskim; złożył egzamin mistrzowski zgodnie z ustawą przemysłową w obwodzie Izby Rzemieślniczej w Bydgoszczy. W 1934 r. był członkiem Zarządu Cechu Rzeźbiarzy, pełniąc funkcję podstarszego, podobnie jak Piotr Triebler. Uczestniczył w wystawie Cechu Rzeźbiarzy (1936).

JERZY WANKIEWICZ

(1894 Bydgoszcz – 1956 Poznań); Bydgoszcz: 1908-1923

Odlewnik-brązownik, projektant, instruktor w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy. W 1908 r. rozpoczął naukę brązownictwa i odlewnictwa w polskim zakładzie Józefa Zawitaja w Bydgoszczy (ul. Dworcowa 66). Uczeń Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy. Po egzaminie czeladniczym (1913) pracował w zakładzie Zawitaja. I wojnę światową spędził w szeregach armii pruskiej. Od 1920 r. pracował w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy na stanowisko instruktora brązownictwa. W 1921 r. zdał z wyróżnieniem egzamin mistrzowski, następnie doskonalił umiejętności zawodowe w pracowni braci Łopieńskich w Warszawie, specjalizującej się w produkcji wyrobów z brązu, srebra i metali szlachetnych. W PSPA wspólnie z Janem Wysockim i Kazimierzem Ulatowskim organizował Wydział Rzeźby i Brązownictwa. W 1923 r. przeniósł się do Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. W 1937 r. Wankiewicz jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej udał się na studia uzupełniające do Włoch. W międzywojniu utrzymywał kontakty ze środowiskiem artystycznym Bydgoszczy, współpracując z zakładem Zawitaja i rzeźbiarzami. W latach 1923-1939 wykonał w brązie m.in. odlewy medali i plaket Jana Wysockiego, płaskorzeźby i rzeźby pełne, jak odlewy rzeźb Edwarda Wittiga – *Ewa*, *Nike Polska* i *Łucznik*. Wyszedłony z Poznania w 1939 r., okres okupacji spędził na Podlasiu oraz w obozie pracy w Berlinie. W latach 1945-1950 pracował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Obok pracy odlewnika-brązownika wykonywał autorskie realizacje z dziedziny rzemiosła artystycznego i biżuterii

WITOLD WASIK

(1920 Bydgoszcz – 1996 Toruń); Bydgoszcz: 1920-1938; 1945-1985

Malarz, grafik, rysownik i pedagog. W 1938 r. rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uczył się na Wydziale Malarstwa u Kazimierza Sichulskiego i Pawła Dadleza, rzeźbę studiował pod kierunkiem Stanisława Horno-Popławskiego; studia artystyczne przerwał wybuch II wojny światowej. W okresie międzywojennym Wasik nie uczestniczył w wystawach środowiskowych. W 1938 r. twórca wykonał tekę litografii, zatytułowaną *Teka Miasta Bydgoszczy*, zawierającą litograficzne widoki miasta. Podczas okupacji przebywał poza granicami kraju. W latach 1945-1951 pracował jako instruktor ruchu amatorskiego w Wydziale Kulturalno-Oświatowym Okręgowej Rady Związków Zawodowych w Bydgoszczy. W okresie powojennym zajmował się głównie malarstwem, rysunkiem, monotypią oraz architekturą wnętrz, realizując zlecenia Pracowni Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy. W 1985 r. przeprowadził się na stałe do Torunia.

STANISŁAW WĘGRZYN

(1899 Kraków – 1973 Łódź); Bydgoszcz: 1926-1928

Malarz, scenograf. W Kijowie podjął studia chemiczne, równocześnie rozpoczął kształcenie plastyczne, ucząc się malarstwa pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego. Podczas I wojny światowej służył w korpusie gen. Józefa Dowbor-Muśnickiego w Bobrujsku. Po zakończeniu wojny studiował architekturę na Politechnice w Warszawie. Wówczas podjął też pracę w dekoratorni Teatru Wielkiego pod kierunkiem Władysława Drabika. W latach 1922-1926 pracował kolejno w Warszawie, w Teatrze Miejskim w Lublinie, Teatrze Bagatela w Krakowie oraz w Teatrach Miejskich we Lwowie. W 1926 r. Węgrzyn zamieszkał w Bydgoszczy, w *Księdze Adresowej* (1928) podano profesję i adres: artysta malarz, Zduny 20a. W latach 1926-1928 pracował w tutejszym Teatrze Miejskim, dla którego zrealizował ponad 70 dekoracji scenograficznych do sztuk teatralnych. Węgrzyn był malarzem, jednak nie wystawiał w Bydgoszczy. W 1928 r. został zaproszony do udziału w *Wystawie obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza* w Muzeum Miejskim. Po opuszczeniu Bydgoszczy współpracował z licznymi teatrami w Polsce – Teatrem Ateneum w Warszawie, Teatrem Polskim w Katowicach, Teatrem Polskim w Poznaniu, Teatrem Podolsko-Pokuckim w Stanisławowie, Teatrami Miejskimi w Łodzi i Teatrem Miejskim w Częstochowie oraz z teatrem emigrantów rosyjskich w Paryżu. Okres II wojny światowej spędził w Anglii, potem przebywał w Brazylii i Argentynie, współpracując z teatrami i wytwórniami filmowymi. W latach 1957-1970 był stałym scenografem Teatru Ziemi Łódzkiej.

A. WICHEREK

(? – ?); Bydgoszcz: lata 30. XX w.

Rysownik, ilustrator. W *Księdze Adresowej* (1922) występuje Antoni Wicherek, stolarz, zamieszkały przy Placu Piastowskim 5, w *Księgach* (1923, 1925, 1926, 1928 i 1929): Bocianowo 5, (1933, 1936/1937): stolarz, Bocianowo 27/8. Publikował rysunki na łamach „Dziennika Bydgoskiego” (1930).

STANISŁAWA WIECZORKOWSKA

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Malarka (amatorka?), prawdopodobnie mieszkająca w Łabiszynie. Przesłała zgłoszenie na II Wystawę bydgoskiej Zachęty (1921).

ALEKSANDER WINNICKI-RADZIEWICZ

(1911 Rolowo k. Drohobycza – 2002 Warszawa); Bydgoszcz: 1934-1938

Malarz, rysownik i grafik. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, u Wojciecha Weissa, Józefa Mehoffera i Xawerego Dunikowskiego, dyplom uzyskał na Wydziale Malarstwa u Fryderyka Pautscha (1934). Był współzałożycielem i członkiem Grupy Krakowskiej. W 1934 r. artysta wraz z żoną Wandą Paklikowską, malarką przyjechał z Krakowa do Bydgoszczy. Należał do Związku Zawodowego Plastyków Pomorskich (od 1935). Uczestniczył w kilku wystawach – w wystawie Grupy Plastyków Pomorskich (1934), wystawie *Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich* (1936) oraz w II edycji *Salonu Bydgoskiego* (1937), prezentując obrazy i grafiki. W 1938 r. małżeństwo przeniosło się do Przemyśla, a następnie do Lwowa, gdzie spędzili okupację. Po II wojnie światowej osiedlili się w Warszawie. W twórczości malarskiej i graficznej podejmował zaangażowaną tematykę rodzajowo-społeczną. W grafice posługiwał się różnymi technikami, m.in. akwafortą, akwatintą, suchą igłą i mezzotintą oraz miedziorytem, rzadziej wypowiadał się w drzeworycie i linorycie.

GUSTAW WODSACK

(1874 ? – 1928 ?); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Rzeźbiarz, mistrz kamieniarsko-rzeźbiarski. Był właścicielem firmy założonej w 1894 r. (lub 1897) w Bydgoszczy. Tytuł majstra kamieniarza otrzymał w marcu 1921 r. w bydgoskiej Izbie Rzemieślniczej. W latach 20. XX w. zakład Wodsacka był zlokalizowany przy ulicy Dworcowej 79. Specjalizował się w realizacji nagrobków z granitu i marmuru. Wymieniany w *Księgach Adresowych* w latach 20., m.in. (1926) w dziale „Wyroby marmurowe”: Dworcowa 79 / Nagrobki – Granit – Marmur oraz w dziale „Rzeźbiarze”: Dworcowa 79. Zakład działał po śmierci Gustawa Wodsacka, prawdopodobnie prowadzony przez jego syna. W 1929 r. Wodsack wykonał figurę *Serce Jezusa*, umieszczoną na cmentarzu na Małych Bartodziejach (ul. Toruńska), poświęconą w lipcu 1929 r.

JAN WOLLMANN

(1908 ? – ?); Bydgoszcz: lata 20.-30. XX w.

Rzeźbiarz, kamieniarz. W *Księdze Adresowej* (1933) podano profesję i adres: rzeźbiarz kamieniarz, Długosza 3/6, (1936/1937) wymieniony w dziale: „Kamienie sztuczne, nagrobki”, z adresem Kordeckiego 3. W listopadzie 1933 r., kiedy powstało Zrzeszenie Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy, Wollmann w Zarządzie pełnił funkcję ławnika (wspólnie z Sylwestrem Kryską). W styczniu 1935 r. podczas walnego zebrania Zrzeszenia został mianowany gospodarzem. W 2. połowie lat 30. XX w. prowadził własny Zakład rzeźbiarsko-kamieniarski. Współpracował z Piotrem Trieblerem i Teodorem Gajewskim przy realizacji pomników.

WRZOS

(? – ?); Bydgoszcz: lata 20. XX w.

Malarz. Wymieniony w spisie wstępnym do wystawy w 1928 r., zaproszony na wystawę w 1929 r. Twórca nie został odnotowany w *Księgach Adresowych*, nie zachowała się jego karta meldunkowa w *Księdze ewidencji mieszkańców m. Bydgoszczy*.

JAN WYSOCKI

(1873 Mysłowice – 1960 Katowice); Bydgoszcz: 1920-1923

Rzeźbiarz, medalier i malarz. Edukację artystyczną odbył w Monachium, w prywatnej szkole rysunków H. Knirra oraz studiując malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych. Studia

uzupełniał w paryskich Académie Julian i Académie Colarossi. W rzymskiej pracowni Antoniego Madeyskiego poznał techniki rzeźbiarskie i medalierskie. W latach 1901-1919 mieszkał w Monachium, Katowicach i Paryżu oraz ponownie w Monachium, uczestnicząc w działalności tamtejszych środowisk artystycznych. W Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy pełnił funkcję wicedyrektora i profesora Wydziału Rzeźby i Brązownictwa. Aktywnie uczestniczył w wydarzeniach kulturalno-artystycznych miasta. Należał do bydgoskiego TZSP, na ekspozycjach Towarzystwa prezentował plakiety w brązie i rzeźby (1921). W Bydgoszczy powstały nowe dzieła, m.in. plakiety, medale i dzwon dla Rady Miejskiej. W 1923 r. przeniósł się do Poznania, gdzie kierował Wydziałem Rzeźby i Brązownictwa w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego (później: Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych). Indywidualna wystawa twórczości Wysockiego odbyła się w Muzeum Miejskim (1925). Podczas okupacji artysta został wysiedlony z Poznania, przebywał na Śląsku, w Sosnowcu pracował jako robotnik w fabryce. Od 1945 r. mieszkał w Katowicach, gdzie kontynuował pracę pedagogiczną i artystyczną.

KAZIMIERZ ZACHARKIEWICZ

(1893 Bydgoszcz – 1936 Warszawa); Bydgoszcz: 1920-1936

Malarz, pedagog. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Józefa Pankiewicza, edukację artystyczną kontynuował w Berlinie. W 1920 r. w Poznaniu zdał egzamin na nauczyciela rysunku w szkołach średnich. Był nauczycielem w Państwowym Seminarium Nauczycielskim w Wejherowie (1920), a w latach 1920-1925 pracował w Państwowym Gimnazjum Humanistycznym w Bydgoszczy. Wymieniany w *Księgach Adresowych* (1922-1933): nauczyciel gimnazjalny, ul. Gdańska 8 (Gdańska 11/11). Pełnił funkcję delegata Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku na okręg bydgoski i nadnotecki, w październiku 1923 r. zorganizował spotkanie nauczycieli rysunku szkół średnich wydziałowych i powszechnych z Bydgoszczy i „bliższej” okolicy w celu omówienia spraw zawodowych tej grupy pedagogów. W 1925 r. rozpoczął studia w Państwowym Instytucie Robót Ręcznych w Warszawie, a po ich zakończeniu powrócił do Bydgoszczy. Zaproszony do udziału w wystawie środowiskowej w 1928 r. W 1930 r. otrzymał nominację na profesora w Państwowym Instytucie Robót Ręcznych w Warszawie, w którym pracował do 1936 r. Zajmował się malarstwem, jednak nie uczestniczył w bydgoskich ekspozycjach.

WŁADYSŁAW ZACHOLSKI

(1887 Gościerzyn, pow. Żnin – 1972 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1921-1972

Malarz, wykonawca polichromii kościelnych. Absolwent Szkoły Rysunku i Malarstwa w Gnieźnie (1902-1904); studia artystyczne odbył w Poznaniu pod kierunkiem Wiktora Gosienieckiego i Henryka Nostitz-Jackowskiego (ok. 1909-1914) oraz w berlińskiej Szkole Sztuk Pięknych (1914-1915). W 1921 r. założył w Bydgoszczy pracownię malarską o profilu „Malarstwo kościelne i dekoracyjne”. W okresie międzywojennym zajmował się przede wszystkim malarstwem ściennym w kościołach regionu kujawsko-pomorskiego i pracami renowacyjnymi m.in. przy polichromiach zabytkowych wnętrz. W mniejszym zakresie malował obrazy sztalugowe. Nie należał do związków i ugrupowań artystycznych, nie uczestniczył w wystawach środowiskowych. Okupację spędził w Bydgoszczy. Po II wojnie światowej nadal uprawiał malarstwo ścienne, jednak w większym stopniu podjął malarstwo sztalugowe. Od 1956 r. był członkiem ZPAP, uczestnicząc w wystawach okręgowych i ogólnopolskich. Do najczęstszych motywów należały pejzaże, widoki miejskie, martwa natura i kwiaty. Posługiwał się techniką olejną, gwaszem i temperą, stosował techniki mieszane.

HALINA ZALESKA

(? – ?); Bydgoszcz: 1924

Malarka. Wystawa obrazów Haliny Zaleskiej odbyła się w kwietniu 1924 r. w Kasynie oficerskim 62. P.P. Wielkopolskiej przy ul. Jagiellońskiej w Bydgoszczy. Malarka uczestniczyła w *Wystawie bydgoskich malarzy plastyków (Obrazy malarzy bydgoskich)*, zorganizowanej w Muzeum Miejskim (1924), prezentując kredkowe portrety.

JÓZEF ZAWITAJ

(1871 Słębowo, pow. zniński – 1946 Bydgoszcz); Bydgoszcz: 1896?-1946

Ludwisarz, właściciel fabryki wyrobów metalowych, rzeźbiarz, medalier. Naukę zawodu odlewnika i mosiężnika odbył w Toruniu. Od 1896 r. był zatrudniony w zakładzie C. U. Schultza (Bahnhofstrasse 65, obecnie ul. Dworcowa), specjalizującym się w produkcji aparatów do obciągania piwa. W 1901 r. Zawitaj założył własną firmę o podobnym profilu (Lindenstrasse 2, obecnie ul. Lipowa), wzbogacając asortyment o wyroby metalowe. W latach 20. i 30. XX w. firma działała pod nazwą „Wielkopolska Odlewnia Bronzu i Mosiądzu, Fabryka Wyrobów Metalowych” (ul. Dworcowej 66). Wykonywano w niej przedmioty o różnicowanym charakterze, m.in. aparaty do piwa, sprzęty religijne, przedmioty użytkowe i wyroby artystyczne, np. świeczniki, dzwony, krzyże i moździerz. W zakładzie odlano z brązu posąg do pomnika *Henryka Sienkiewicza* (1927). Zawitaj był aktywnym działaczem społecznym i gospodarczym, należał m.in. do Towarzystwa Przemysłowego, w latach 1923-1929 pełnił funkcję wiceprezesa i prezesa Izby Rzemieślniczej. Należał do grona osób zaangażowanych w budowę kościoła pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy.

ANEKS II. WYKAZ WYSTAW

Wykaz obejmuje wystawy z lat 1878-1944 przedstawione w opracowaniu – ekspozycje środowiskowe, w których uczestniczyli artyści bydgoscy, organizowane w Bydgoszczy i w innych ośrodkach oraz wybór wystaw o charakterze ogólnym. W odniesieniu do poszczególnych twórców wymieniono tylko ważniejsze pokazy monograficzne. Przy kolejnych pozycjach zaznaczono istniejącą dokumentację (katalogi i tezki z dokumentacją), cytowaną w przypisach.

Wystawy z okresu pruskiego

I. Wystawa obrazów Bydgoskiego Towarzystwa Sztuki (Erste Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunst-Vereins)

Miejska Sala Gimnastyczna (Städtische Turnhalle), Schulstrasse (obecnie: ul. Ks. Stanisława Konarskiego)

4 lipca – sierpnia 1878

(katalog)

II. Wystawa obrazów Bydgoskiego Towarzystwa Sztuki (Zweite Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunst-Vereins)

Miejska Sala Gimnastyczna (Städtische Turnhalle), Schulstrasse (obecnie: ul. Ks. Stanisława Konarskiego)

29 marca – kwietnia 1880

(katalog)

III. Wystawa obrazów Bydgoskiego Towarzystwa Sztuki (Dritte Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunstvereins)

Sala Teatru Miejskiego (Stadttheater), Theaterplatz

1883

IV. Wystawa obrazów Bydgoskiego Towarzystwa Sztuki (Vierte Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunstvereins)

Miejska Sala Gimnastyczna (Städtische Turnhalle), Schulstrasse (obecnie: ul. Ks. Stanisława Konarskiego)

6 – 27 maja 1885

(katalog)

V. Wystawa obrazów Bydgoskiego Towarzystwa Sztuki (Fünfte Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunstvereins)

Sala Królewskiego Gimnazjum im. Fryderyka Wilhelma (Königliches Gymnasium)

1887

IX. Wystawa obrazów Bydgoskiego Towarzystwa Sztuki (Neunte Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunstvereins)

Miejska Sala Gimnastyczna (Städtische Turnhalle), Schulstrasse (obecnie: ul. Ks. Stanisława Konarskiego)

23 czerwca – 15 lipca 1889

(katalog)

XII. Wystawa obrazów Bydgoskiego Towarzystwa Sztuki (XII. Gemälde-Ausstellung des Bromberg Kunstvereins)

Miejska Sala Gimnastyczna (Städtische Turnhalle), Schulstrasse (obecnie: ul. Ks. Stanisława Konarskiego)
1891
(katalog)

I. Wystawa sztuki (Kunstaussstellung)

Niemieckie Towarzystwo dla Sztuki i Nauki (Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft)
Miejska Sala Gimnastyczna (Städtische Turnhalle), Schulstrasse (obecnie: ul. Ks. Stanisława Konarskiego)
9 kwietnia – maja 1905
(katalog)

II. Wystawa sztuki (Kunstaussstellung)

Niemieckie Towarzystwo dla Sztuki i Nauki (Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft)
Aula nowej Szkoły Realnej (Aula der Neuen Realschule), Schillerstrasse (obecnie: ul. Ignacego J. Paderewskiego)
20 lutego – 17 marca 1907
(katalog)

III. Wystawa sztuki (Kunstaussstellung)

Niemieckie Towarzystwo dla Sztuki i Nauki (Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft)
Aula Miejskiej Wyższej Szkoły Realnej (Aula der Städtische Ober-Realschule), Schillerstrasse (obecnie: ul. Ignacego J. Paderewskiego)
15 maja – czerwca 1910 roku
(katalog)

IV. Wystawa sztuki z okazji 10-lecia Towarzystwa Niemieckiego (Kunstaussstellung zur Feier des 10 jährigen Bestehens der Deutschen Gesellschaft)

Królewsko-Pruska Szkoła Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego (Königlich Preussische Handwerker-und Kunstgewerbeschule)
28 kwietnia – maja 1912
(katalog)

1920

Wystawa obrazów Elżbiety Śliwińskiej
Komitet Czerwonego Krzyża w Bydgoszczy
Sala Kasyna Oficerskiego, ul. Jagiellońska, Bydgoszcz
13 grudnia – ok. 24 grudnia 1920

1921

Wystawa obrazów Stanisława Przesłańskiego
Sale nad biurem Expressu (I piętro), ul. Jagiellońska 70, Bydgoszcz
12 marca 1921 – ?

Wystawa Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich urządzona przez Radę Pomorską w Grudziądzu
Muzeum w Grudziądzu, ul. Lipowa 28

7 czerwca – 1 września 1921
(katalog)

I. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa artystów polskich*
Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańska 160a, Bydgoszcz
18 września – 4 listopada 1921
(katalog)

II. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa artystów polskich*
Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańska 160a, Bydgoszcz
6 listopada – ok. 11 grudnia 1921

Kartony witraży Henryka Nostitz-Jackowskiego do Fary
„Księgarnia Bydgoska” Leona Posłusznego, Plac Teatralny 3, Bydgoszcz
przed 7 grudnia 1921 – ?

III. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawy zbiorowe Henryka Szczyglińskiego i Józefa Czajkowskiego oraz innych artystów polskich (Bolesława Lewańskiego, Brunona Gęstwickiego, Józefa Pieniążka, Jerzego Rupniewskiego, Witolda Wojtkiewicza, Jana Wysockiego) – Wystawa gwiazdkowa*
Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańska 160a, Bydgoszcz
po 11 grudnia 1921 – po 25 stycznia 1922

1922

IV. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” oraz Wystawa zbiorowa prac profesora Bronisława Bartla*
Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz
6 lutego – ok. 20 marca 1922

Sztuchy polskie
„Księgarnia Bydgoska” Leona Posłusznego, Plac Teatralny 3, Bydgoszcz
marzec 1922 – ?

V. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa artystów bydgoskich: Karola Mondrala, Antoniego S. Procajłowicza, Jerzego Rupniewskiego i Mariana Puffkego (Warszawa)*
Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz
9 kwietnia – ok. 31 maja 1922

VI. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa obrazów Włodzimierza Nałęcza*
Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz
18 kwietnia – ok. 31 maja 1922

VII. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa dzieł sztuki polskiej Polskiego Instytutu Narodowego w Wąbrzeźnie*
Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz
23 kwietnia – ok. 31 maja 1922

VIII. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa zbiorowa prac Jana Gumowskiego, Wystawa zbiorowa prac Wilhelma Tyszkowskiego oraz Wystawa Michała Wywiórskiego, Władysława Skoczylasa, Kazimierza Zyberk-Platera, Adama Pelczyńskiego, Stanisława Fabijańskiego, Wojciecha Podlaszewskiego, Zofii Sieniawskiej i Karola Biskego*

Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz

4 czerwca – ok. 31 lipca 1922

Wystawa obrazów treści narodowej

Sala towarzystwa „Ognisko”, ul. Jagiellońska 71, Bydgoszcz (Dom Towarzystw Robotniczych „Ognisko”)

ok. 1 lipca 1922 – ?

IX. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa dawnych religijnych drzeworytów ludowych; Wystawa obrazów Władysława Roguskiego i obrazów Bronisława Bartla*

Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańskiej 160a, Bydgoszcz

8 października – ok. 30 listopada 1922

X. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa grafików polskich*

Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańskiej 160a, Bydgoszcz

ok. 5 listopada – 8 grudnia 1922

(katalog wystawy okrężnej)

XI. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Sztuka dziecka*

Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz

19 (?) października – 9 grudnia 1922

XII. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa gwiazdkowa artystów bydgoskich*

Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańska 160a, Bydgoszcz

15 grudnia 1922 – ok. 31 stycznia 1923

XIII. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa zbiorowa dzieł artysty malarza Tadeusza Pruszkowskiego*

Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz

26 lub 28 grudnia 1922 – styczeń 1923

1923

XIV. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa dzieł Jana Mrozińskiego, Jerzego Rupniewskiego, Aleksandra Modlibowskiego, Stefana Pieniążka i innych artystów*

Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańska 160a, Bydgoszcz

25 lutego – 31 (?) marca 1923

Zbiorowa wystawa obrazów Fryderyka Pautscha oraz rzeźb Konstantego Laszczki

Wielkopolski Salon Sztuki w Poznaniu

Gmach Miejskiej Kasy Oszczędności, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

17 lub 18 marca – 22 kwietnia 1923

Wystawa prac uczniów Szkoły Artystycznego Przemysłu
Sale PSPA, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz
ok. 22 kwietnia 1923 – ?

Zbiorowa wystawa obrazów z Tatr i Polskiego morza prof. Władysława Jarockiego
Wielkopolski Salon Sztuki w Poznaniu
Gmach Miejskiej Kasy Oszczędności, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
8 kwietnia – 22 kwietnia 1923

XV. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – *Wystawa obrazów Mariana Puffkego, Opolskiego i Kujawskiego*
Sale TZSP w Kasynie Cywilnym, ul. Gdańska 160a, Bydgoszcz
13 maja – początek czerwca 1923

Wystawa malowideł artystów polskich oraz Pokaz kilimów z warsztatów „Nasz kilim”
(Bydgoszcz, ul. Gdańska 67)
Wielkopolski Salon Sztuki w Poznaniu
Gmach Miejskiej Kasy Oszczędności, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
20 maja – 21 (?) czerwca 1923

Obrazy i kilimy Bronisława Bartla
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
11 listopada – 31 grudnia 1923

1924

Wystawa obrazów Franciszka Sieńskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
5 – 12 stycznia 1924

Wystawa malarstwa Elżbiety Śliwińskiej-Kapturkiewicz
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
14 – 30 stycznia 1924

Wystawa warszawskich artystów malarzy „Grupy 12”
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
2 lutego – 4 marca 1924
(Dokumentacja wystaw, teczka 2)

Wystawa graficzna. Karol Mondral (Wystawa malarstwa i grafiki Karola Mondrala)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
marzec – kwiecień 1924
(Dokumentacja wystaw, teczka 1)

Wystawa prac Stefana Sonnewenda, Stefana Filipkiewicza, Kaspra Pochwalskiego, Teodora Axentowicza, Julian Fałata, Wojciecha Kossaka, Stanisława Tondosa, Władysława Skoczylasa i J. Jabłczyńskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
6 kwietnia 1924 – ?

Wystawa rzeźb Feliksa Giecewicza
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
marzec – kwiecień 1924

Obrazy Franciszka Sieńskiego
cukiernia „Pod Orłem”, ul. Gdańska, Bydgoszcz
ok. 27 kwietnia 1924 – ?

Wystawa prac terminatorskich
Państwowa Szkoła Przemysłowa
Sale PSP, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz
27 lipca – 6 sierpnia 1924

Wystawa bydgoskich malarzy plastyków (Obrazy malarzy bydgoskich)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
3 sierpnia 1924 – ?
(Dokumentacja wystaw, teczka 3)

Malarstwo Mieczysława Trzebuchowskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
1 – 30 września 1924

Wystawa jesienna malarstwa (Salon Sztuki Arcta) oraz Obrazy Bronisława Bartla i Antoniego S. Procajłowicza
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
5 października – koniec października (?) 1924

Grafiki i akwarele Leona Wyczółkowskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
1 listopada 1924 – ?

Wystawa Towarzystwa Artystycznego z Warszawy (obrazy i rzeźby)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
16 listopada 1924 – ?

Obrazy Franciszka Sieńskiego
Okno firmy Walerego Chudzińskiego i Władysław Maciejewskiego, Stary Rynek,
Bydgoszcz
grudzień 1924 – ?

1925

Malarstwo Wojciecha Podlaszewskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
11 stycznia – 11 lutego 1925

Obrazy Władysława Dunin Marcinkiewicza
Magazyn Józefa Kwelli (Skład obrazów i przedmiotów sztuki, wytwórnia ram),
ul. Dworcowa 68, Bydgoszcz
9 lutego 1925 – ?

Malarstwo Franciszka Sieńskiego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
marzec 1925 – ?

Obrazy Franciszka Sieńskiego

Kawiarnia Jasińskiego (dawniej „Wawel”), ul. Gdańska 159, Bydgoszcz
ok. 8 marca 1925 – ?

Obraz Józefa Brandta „Epizod z wojny szwedzkiej”

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
19 – 30 kwietnia 1925
(Dokumentacja wystaw, teczka 4)

Wystawa artysty malarza Alberta Taljańskiego (Wystawa obrazów Alberta Taljańskiego)

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
17 maja – 31 czerwca 1925
(Dokumentacja wystaw, teczka 5)

Plakiety, medale i rzeźby Jana Wysockiego (Wystawa rzeźb, plakiet i medali Jana Wysockiego)

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
21 czerwca – 30 lipca 1925

Prace Jana Rembowskiego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
czerwiec 1925

Wystawa dzieł sztuki – Ignacy Sergot i Franciszek Sieński

Lokal przy ul. Pomorskiej, róg Dworcowej (dawny niemiecki magazyn nut), Bydgoszcz
ok. 30 sierpnia 1925 – ?

Kilimy z pracowni Michała Chamuły w Glinianach

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
26 sierpnia – 3 września 1925
(Dokumentacja wystaw, teczka 6)

Obrazy i rzeźby Poznańskiego Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Świt”

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
8 listopada – 12 grudnia 1925
(Dokumentacja wystaw, teczka 7)

Wystawa prac malarskich obrazów Franciszka Sieńskiego

Cukiernia Jana Łuczyka, ul. Gdańska 15, Bydgoszcz
ok. 8 grudnia 1925 – 14 maja 1926

Maksymilian Antoni Piotrowski, wystawa obrazów w 50-tą rocznicę śmierci artysty

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
20 grudnia 1925 – 21 stycznia 1926
(Dokumentacja wystaw, teczka 8)

1926

Wystawa krakowskich artystów-malarzy

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

31 stycznia – 28 lutego 1926

(Dokumentacja wystaw, teczka 9)

Wystawa artystów wielkopolskich „Plastyka” (Wystawa Wielkopolskiej Grupy Artystów „Plastyka”)

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

1 marca – ? 1926

(Dokumentacja wystaw, teczka 10)

Malarstwo Marcina Samlickiego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

13 maja – 14 czerwca 1926

Wystawa prac i rysunków uczniów Wydziału Rzemieślniczo-Przemysłowego Państwowej Szkoły Przemysłowej

Sale PSP, ul. Świętej Trójcy 11, Bydgoszcz

26 czerwca – 5 lipca 1926

Wystawa prac malarskich Franciszka Sieńskiego

Skład materiałów pisemnych Juliusza Skrzywanka (okno i wnętrze lokalu), Gdańska 160 (naroże ulicy Gdańskiej i placu Wolności), Bydgoszcz

ok. 30 września 1926 – ?

Wystawa artystów malarzy bydgoskich (Obrazy malarzy bydgoskich)

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2

10 października – 10 listopada 1926

(Dokumentacja wystaw, teczka 11)

Malarstwo Bolesława Lewańskiego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

14 listopada – 10 grudnia 1926

(Dokumentacja wystaw, teczka 12)

Wystawa prac malarskich Franciszka Sieńskiego

Firma Walerego Chudzińskiego i Władysława Maciejewskiego, Stary Rynek, Bydgoszcz

ok. 29 grudnia 1926 – ?

1927

Prace graficzne Wilhelma Osseckiego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

5 stycznia – 2 lutego 1927

(Dokumentacja wystaw, teczka 13)

Wystawa malarstwa Władysława Ślewińskiego i portretów Wojciecha Kossaka (Wystawa prac ś.p. Władysława Ślewińskiego, Wojciecha Kossaka, Leona Szpądrońskiego, Aleksandra Augustynowicza i innych malarzy)

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

9 stycznia – 2 lutego 1927
(Dokumentacja wystaw, teczka 14)

Wystawa Wielkopolskiego Związku Artystów Plastyków w Poznaniu (Wystawa Związku Malarzy Wielkopolskich)

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

6 lutego – 7 marca 1927

(Dokumentacja wystaw, teczka 15)

Wystawa włoska Jerzego Rupniewskiego (Wystawa akwareli i gwaszy Jerzego Rupniewskiego)

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

3 kwietnia – 8 maja 1927

(Dokumentacja wystaw, teczka 16)

Wystawa prac malarskich Franciszka Sieńskiego

Strzelnica, ul. Toruńska 175, Bydgoszcz

ok. 3 sierpnia 1927 – ?

Grafiki Wacława Wąsowicza

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

18 września – 9 października 1927

(Dokumentacja wystaw, teczka 17)

Druga wystawa plastyki Grupy Artystów „Plastyka”

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

6 listopada – 4 grudnia 1927

Wystawa wileńskiego przemysłu artystycznego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

6 listopada – 4 grudnia 1927

(Dokumentacja wystaw, teczka 18)

Malarstwo Kazimierza Stabrowskiego i Wandy Gentil-Tippenhauer

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

11 grudnia 1927 – 22 stycznia 1928

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 19)

1928

Anna Römerowa, wystawa akwarel

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

18 marca – 22 kwietnia 1928

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 21)

Wielka wystawa kilimów gliniańskich

Firma „Dom Kilimów Gliniańskich” we Lwowie

Sala Towarzystwa „Ognisko”, ul. Jagiellońska 71, Bydgoszcz

ok. 31 marca 1928 – ?

Wystawa obrazów Haliny Zaleskiej
Kasyno Oficerskie 62 Pułku Piechoty Wielkopolskiej, ul. Jagiellońska 72, Bydgoszcz
27 kwietnia 1928 – ?

Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
13 maja – 24 czerwca 1928
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 22)

Wystawa obrazów Karola Schwartza
Salon Franciszka Froelicha (Skład obrazów i przedmiotów sztuki), ul. Dworcowa 6a,
Bydgoszcz
ok. 28 czerwca 1928 – ?

Pomorska Wystawa Ogrodniczo-Przemysłowa w Toruniu
Bydgoskie Przedmieście, Toruń
28 lipca – 4 października 1928

Wystawa dawnych litografii i sztychów
Księgarnia Jana Idzikowskiego (Księgarnia i skład nut), ul. Gdańska 16/17, Bydgoszcz
ok. 12 października 1928 – ?

Malarstwo Józefa Męciny-Krzesza (Wystawa obrazów Józefa Męciny-Krzesza)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
14 października – 18 listopada 1928
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 23)

Wystawa obrazów Stanisława Fidanzy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2
25 listopada 1928 – 20 stycznia 1929
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 24)

Wystawa obrazów malarzy warszawskich
Związek Obrony Kresów Zachodnich
Dom Katolicki, ul. Grodzka 20, Bydgoszcz
5 – 31 grudnia 1928

Wystawa domowych rzeczy artystycznych
Niemiecki Związek Kobiet (Deutscher Frauenbund)
Kasyno Cywilne, ul. Gdańska 160a, Bydgoszcz
ok. 6 grudnia 1928 – ?

Wystawa obrazów olejnych „Marynistki Artemis”
Gmach Dyrekcji Kolei (Ambulatorium kolejowe), ul. Dworcowa 21-28, Bydgoszcz
ok. 18 grudnia 1928 – ?

Wystawa obrazów Franciszka Sieńskiego
Grand-Café, ul. Jagiellońska 12, Bydgoszcz
ok. 28 grudnia 1928 – ?

Walter Leistikow, wystawa obrazów z okazji 20-lecia zgonu artysty
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
26 grudnia 1928 – 20 stycznia 1929
(Dokumentacja wystaw, teczka 25)

1929

Malarstwo Wacława Zaboklickiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
3 lutego – 10 marca 1929

Wystawa obrazów „Bractwo Świętego Łukasza” z Warszawy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
17 marca – 30 kwietnia 1929
(Dokumentacja wystaw, teczka 27)

Wystawa akwarel Janiny Gessner i obrazów Bronisława Bartla
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
12 maja – 9 czerwca 1929
(Dokumentacja wystaw, teczka 28)

Dział Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa
Pałac Sztuki (Collegium Anatomicum Uniwersytetu Poznańskiego), Poznań
16 maja – 30 września 1929
(katalog)

Obrazy Franciszka Sieńskiego
Firma Nordmann (okno wystawowe), ul. Gdańska 6, Bydgoszcz
ok. 20 czerwca 1929 – ?

Miejska Galeria obrazów i rzeźb w Bydgoszczy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2
23 czerwca – 7 października 1929
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 29)

Odrodzenie Polski Zofii Vogt z Berlina
Dom Katolicki, ul. Grodzka 20, Bydgoszcz
ok. 17 października 1929 – ?

Wystawa jesienna artystów malarzy i rzeźbiarzy miejscowych i z Pomorza
(I wystawa ZPP)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
20 października – 17 listopada 1929 (od 24 listopada – 15 grudnia 1929, sala na II piętrze)
(Dokumentacja wystaw, teczka 30)

Wystawa Karola Mondrala
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu
grudzień 1929
(katalog)

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich (Wystawa Związku Plastyków w Bydgoszczy)
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Toruniu, ul. Chełmińska 16 (sale na I piętrze)
1 grudnia 1929 – ok. 13 stycznia 1930

Wystawa Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków z Warszawy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
1 grudnia 1929 – 6 stycznia 1930
(Dokumentacja wystaw, teczka 31)

Wystawa obrazów Franciszka Gajewskiego i Aleksandra Modlibowskiego
Bydgoski Dom Towarowy (Kawiarnia), ul. Gdańska, Bydgoszcz
ok. 13 grudnia 1929 – ?

1930

Pierwsza wystawa artystek polskich
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
26 stycznia – 9 marca 1930
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 32)

Wystawa dzieł malarstwa XVII – XIX wieku ze zbiorów prywatnych
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
23 (16) marca – 27 kwietnia 1930
(Dokumentacja wystaw, teczka 33)

Obrazy Zofii Vetter-Tchorznickiej
Księgarnia Jana Idzikowskiego (okno wystawowe), ul. Gdańska 16-17, Bydgoszcz
ok. 20 marca 1930 – ?

Wystawa fotograficzna
Firma Kodak
Resursa Kupiecka, ul. Jagiellońska 25, Bydgoszcz
kwiecień 1930

Wystawa huculsko-zakopiańska
Sala „Pod Lwem” (dawniej: „Ognisko”), ul. Marszałka Focha 71, Bydgoszcz
30 marca – 13 kwietnia 1930

Wystawa kilimów wielichowskich, robót ręcznych, płócien i obrazów
Resursa Kupiecka, ul. Jagiellońska 25, Bydgoszcz
3 – 6 kwietnia 1930

Wystawa obrazów artysty malarza Franciszka Sieńskiego
Dom Katolicki, ul. Grodzka 20, Bydgoszcz
1 – 18 (?) maja 1930

Wystawa obrazów i grafiki prof. Karola Mondrala
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
4 maja – 1 czerwca (?) 1930
(katalog wystawy TPSP w Poznaniu, Dokumentacja wystaw, teczka 34)

Wystawa fotograficzna Sekcji fotograficznej Bydgoskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego „Touring-Klub”
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
15 czerwca – 13 lipca 1930
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 35)

Wystawa dzieł z Galerii Miejskiej na 10-lecie Bydgoszczy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
17 lipca – 10 grudnia 1930
(Dokumentacja wystaw, teczka 36)

Wystawa obrazów Kossaka i Boeltera oraz Wystawa dzieł religijnych malarzy bydgoskich
Dom Katolicki, ul. Grodzka 20, Bydgoszcz
5 października 1930 – ?

Wystawa obrazów i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich (II wystawa ZPP)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
14 grudnia 1930 – 2 lutego 1931
(Dokumentacja wystaw, teczka 37)

Wystawa obrazów Franciszka Sińskiego
Okno wystawowe obok Banku Związku Spółek Zarobkowych, Plac Teatralny, Bydgoszcz
ok. 21 grudnia 1930 – ?

Wystawa obrazów Franciszka Sińskiego
„Nasz Sklep”, ul. Gdańska, Bydgoszcz
ok. 21 grudnia 1930 – ?

1931

Wystawa obrazów Franciszka Sińskiego
Firma Cyrus (okno wystawowe), ul. Gdańska 28a, Bydgoszcz
ok. 20 stycznia 1931 – ?

Wystawa grafików polskich
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
15 lutego – 22 marca 1931
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 38)

Dwunasta wystawa Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
6 kwietnia – 5 maja 1931
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 39)

Wystawa obrazów Warszawskiego Stowarzyszenia Artystów Malarzy „Pro Arte”
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
17 maja – 21 czerwca 1931
(Dokumentacja wystaw, teczka 40)

Wystawa Szyków
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy

Państwowe Gimnazjum Klasyczne, plac Wolności 9, Bydgoszcz
4 – 14 czerwca 1931
(katalog wystawy okrężnej)

Wystawa zbioru obrazów Leokadii Łempickiej
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
1 – 25 sierpnia 1931
(Dokumentacja wystaw, teczka 41)

92. *Wystawa obrazów i rzeźb krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*
Muzeum Miejskie, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
1 listopada – 5 grudnia 1931
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 42)

Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich (III wystawa ZPP)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
13 grudnia 1931 – 17 stycznia 1932
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 43)

1932

Wystawa szkiców i akwarel Stanisława Błońskiego
Szkolne Koło Krajoznawcze Gimnazjum Klasycznego w Bydgoszczy
Państwowe Gimnazjum Klasyczne (aula), plac Wolności 9, Bydgoszcz
1, 3, 6, 10 stycznia 1932

Okrężna wystawa obrazów malarzy polskich (Wystawa obrazów Polskiego Czerwonego Krzyża)
Zarząd główny Polskiego Czerwonego Krzyża, bydgoski Oddział PCK
Państwowe Gimnazjum Klasyczne (aula), plac Wolności 9, Bydgoszcz
21 – 31 stycznia 1932

Zbiorowa wystawa obrazów Bronisława Bartla
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
31 stycznia – 6 marca 1932
(katalog do edycji wystawy w Warszawie, Dokumentacja wystaw, teczka 44)

Wystawa obrazów i grafiki artystek – malarek zamieszkałych w Bydgoszczy oraz grafiki zakupionej w ostatnim roku do zbiorów Muzeum
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
20 marca – 10 kwietnia 1932
(Dokumentacja wystaw, teczka 45)

Wystawa obrazów „Krajobraz polski” Stanisława Czajkowskiego z Warszawy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
17 kwietnia – 29 lub 30 maja 1932
(Dokumentacja wystaw, teczka 46)

Wystawa kilimów gliniańskich
Resursa Kupiecka (I piętro), ul. Jagiellońska 13, Bydgoszcz
21 maja 1932 – ?

Wystawa obrazów i rysunków Szczepu Szukalszczyków herbu „Rogate serce” z Krakowa
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
12 czerwca – 24 lipca 1932
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 47)

Wystawa zbiorowa kolekcji prac malarskich wybitnych artystów niestowarzyszonych
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
23 października – 30 grudnia 1932
(Dokumentacja wystaw, teczka 49)

Wystawa obrazów Jana i Zygmunta Chmielewskich
Szkoła Oficerska, ul. Gdańska, Bydgoszcz
7 – 8 grudnia (?) 1932
Komunalna Kasa Oszczędności Bydgoszczy, ul. Marszałka Focha (2?)
9 – 12 grudnia 1932

Wystawa obrazów, grafiki i rzeźb Związku Plastyków Pomorskich (IV wystawa ZPP)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
11 grudnia 1932 – 20 stycznia 1933
(Dokumentacja wystaw, teczka 50)

1933

Wystawa prac polskich współczesnych ilustratorów i karykaturzystów
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
12 lutego – 5 marca 1933
(Dokumentacja wystaw, teczka 51)

Wystawa plastyków pomorskich (I wystawa GPP)
Salon Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Plac Wolności
22 lutego – marca 1933

Wystawa obrazów Bolesława Lewańskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
12 marca – 23 kwietnia 1933
(folder-katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 52)

Morze polskie. Wystawa współczesnych marynistów polskich
30 kwietnia – 18 czerwca 1933
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
(Dokumentacja wystaw, teczka 53)

Pierwsza Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie
Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie
10 września – 8 października 1933
(katalog)

Wystawa zabytków i pamiątek bydgoskich z racji 10-lecia Muzeum Miejskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
17 września – 6 listopada 1933
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 54)

Wystawa obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich (II/III wystawa GPP)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
10 grudnia 1933 – 14 stycznia 1934
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 55)

Wystawa obrazów i rzeźb Konfraterni Artystów
Lokal przy ul. Chełmińskiej 16, Toruń lub Strzelnica (I piętro), ul. Przedzamcze 9, Toruń
10 grudnia 1933 – ?

Pokaz prac artystów bydgoskich
Kawiarnia Józefa Berendta, „Nora Artystyczna”, ul. Dworcowa 6, Bydgoszcz
grudzień 1933 – ?

1934

Wystawa dzieł Józefa Pankiewicza
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
21 stycznia – 18 lutego 1934
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 56)

Wystawa ludowego przemysłu kilimkarskiego
Sala lokalu „Pod Lwem” (dawniej: „Ognisko”), ul. Marszałka Focha 71, Bydgoszcz
5 – 9 kwietnia 1934

Wystawa dzieł prof. Leona Wyczółkowskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
22 kwietnia – 21 maja 1934
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 59)

Grupa Artystów Wielkopolskich „Plastyka”. Wystawa sztuki religijnej
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
10 czerwca – 8 lipca 1934
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 60)

Wystawa malarstwa Leona Dołżyckiego (Wystawa zbiorowa Leona Dołżyckiego i Józefa Krzyżańskiego)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
5 sierpnia – 14 października 1934
(Dokumentacja wystaw, teczka 61)

Żołnierz w sztuce. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
11 listopada – 9 grudnia 1934
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 62)

Pomorska wystawa sztuki
Dom Miejski (sale na parterze), ul. Chełmińska 16, Toruń
11 listopada – 18 grudnia 1934
(katalog)

Grupa Plastyków Pomorskich (III/IV wystawa GPP)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
16 grudnia 1934 – 20 stycznia 1935
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 63)

1935

Jerzy Rupniewski (Wystawa zbiorowa Jerzego Rupniewskiego)
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
2 lutego – 10 marca 1935
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 64)

Wystawa obrazów artystów miejscowych i zamiejscowych
Koło Przyjaciół Budowy Kościoła św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy
Klub Techników, ul. Cieszkowskiego 4, Bydgoszcz
po 3 marca 1935 – ?

Marszałek Józef Piłsudski w walce o Niepodległość oraz w nauce i sztuce
„Ogólny komitet obchodu”
Świetlica Związku Legionistów, ul. Słowackiego 3, Bydgoszcz
po 15 marca 1935

Wystawa najnowszych dzieł Apoloniusza Kędzierskiego
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
17 lub 24 marca – 26 kwietnia 1935
(Dokumentacja wystaw, teczka 65)

Wystawa dzieł Józefa Kidonia
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
10 maja – 23 czerwca 1935
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 66)

Wystawa sztuki niemieckiej w Polsce
Niemieckie Towarzystwo dla Nauki i Sztuki w Bydgoszczy
Kasyno Cywilne, ul. Gdańska 160a
22 – 30 września 1935

Wystawa dzieł Aleksandra Augustynowicza
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
27 października – 24 listopada 1935
(Dokumentacja wystaw, teczka 67)

Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu w hołdzie. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz
15 grudnia 1935 – 15 stycznia 1936
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 68)

1936

Wystawa Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz

2 lutego – 1 marca 1936

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 69)

Wystawa Grupy Plastyków Bydgoskich

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz

8 marca – 19 kwietnia 1936

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 70)

Wystawa Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz

3 maja – 14 (15) czerwca 1936

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 71)

Mebel i wnętrze. Wystawa mieszkań urządzonych

Kamienica czynszowa, ul. Maksymiliana A. Piotrowskiego 3, Bydgoszcz

14 czerwca – 14 lipca 1936

(katalog)

Wystawa sztuki religijnej w związku z XVI Zjazdem Katolickim

Miejskie Gimnazjum Męskie im. Mikołaja Kopernika, Plac Kochanowskiego (obecnie: ul. Kopernika 1), Bydgoszcz

26 – 29 czerwca 1936

(Dokumentacja wystaw, teczka 72)

Wystawa Cechu Rzeźbiarzy

Dom Izby Rzemieślniczej, ul. Jagiellońska 10, Bydgoszcz

27 czerwca – 19 lipca 1936

Artyści bydgoscy

Salon Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
wrzesień 1936

(katalog)

Malarstwo Stefana Filipkiewicza

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

18 października – 15 listopada 1936

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 73)

Wystawa akwarel Tadeusza Nartowskiego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Stary Rynek 2, Bydgoszcz

22 listopada – 13 grudnia 1936

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 74)

Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie

Institut Propagandy Sztuki w Warszawie

1936

(katalog)

I Salon Bydgoski – Wystawa doroczna artystów bydgoskich

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2,
Bydgoszcz

17 grudnia 1936 – 26 stycznia 1937

(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 75)

Egzotyczna Polska. Wystawa obrazów Jana Skotnickiego

Państwowe Gimnazjum Humanistyczne (aula), ul. Grodzka 18, Bydgoszcz

22 grudnia 1936 – 17 stycznia 1937

1937

Aleksander Laszenko, wystawa orientalisty

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2,
Bydgoszcz

7 lutego – 7 marca 1937

(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 76)

Stefan Mrożewski. Wystawa drzeworytów

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2,
Bydgoszcz

14 marca – 4 kwietnia 1937

(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 77)

Wystawa darów prof. Leonowej Wyczółkowskiej, prof. Konstantego Laszczki i prezesa Kazimierza Kierskiego (Wystawa zbiorowa dzieł Leona Wyczółkowskiego, rzeźb prof. Konstantego Laszczki i dokumentów historycznych prezesa Kazimierza Kierskiego)

Gmach byłego Internatu Kresowego, Oddział Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy,
ul. Bronisława Pierackiego 8 (parter i I piętro)

4 lipca – 15 listopada 1937

(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 78)

Wystawa obrazów

Zarząd obwodu miejskiego Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej w Bydgoszczy
przy współpracy z Salonem Artystów Malarzy Polskich z Krakowa

Państwowe Gimnazjum Humanistyczne (aula), ul. Grodzka 18, Bydgoszcz

5 sierpnia – 2 września 1937

Wystawa obrazów i szkiców Jana Matejki

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2,
Bydgoszcz

6 listopada – 8 grudnia 1937

(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 79)

II Salon Bydgoski – Doroczna wystawa artystów bydgoskich

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz

19 grudnia 1937 – 2 lutego 1938

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 80)

1938

Wystawa darów (prace Leona Wyczółkowskiego i rzeźby Konstantego Laszczki)

Gmach byłego Internatu Kresowego, Oddział Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, ul. Bronisława Pierackiego 8

luty 1938 – ?

Wystawa Jana Hawrylkiewicza – prace paryskie, bydgoskie i dekoracyjne

Salon Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, ul. Zygmunta Krasińskiego 4, Bydgoszcz

luty – marzec 1938

Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Poznaniu

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz

13 lutego – 13 lub 15 marca 1938

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 81)

Wystawa prac Włodzimierza Siewierskiego

Budynek byłego Szpitala Miejskiego, ul. Gdańska 4, Bydgoszcz

6 – 30 marca 1938

Wystawa polskiej grafiki myśliwskiej

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz

3 kwietnia – 2 lub 3 maja 1938

(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 83)

Wystawa malarstwa Mariana Faczyńskiego i Wacława Krystoszka

Salon Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, ul. Zygmunta Krasińskiego 4, Bydgoszcz

27 marca – kwietnia 1938

Wystawa dzieł Ferdynanda Ruszczyca

Gmach byłego Internatu Kresowego, Oddział Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, ul. Bronisława Pierackiego 8

2 kwietnia – 4 maja 1938

(Dokumentacja wystaw, teczka 82)

Artyści bydgoscy ze zbiorów muzealnych

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz

5 maja – 9 października 1938

Wystawa dzieł Artura Grottgera

Gmach byłego Internatu Kresowego, Oddział Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy (sale I piętra) ul. Bronisława Pierackiego 8
15 maja – 20 czerwca 1938
(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 84)

Wystawa Związku Zawodowego Plastyków „Bydgost”

Park Miejski w Inowrocławiu
10 –13 lipca 1938

Wystawa dzieł Kazimierza Sichulskiego

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz
16 października – 13 lub 14 listopada 1938
(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 85)

Wystawa darów Leona Wyczółkowskiego, prace artysty nabyte przez Muzeum Miejskie oraz rzeźby Konstantego Laszczki

Gmach byłego Internatu Kresowego, Oddział Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy (sale parteru i I piętra), ul. Bronisława Pierackiego 8
27 listopada 1938 – 1939

III Salon Bydgoski – Doroczna wystawa artystów bydgoskich

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz
4 grudnia 1938 – 15 stycznia 1939
(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 86)

1939

Wojciech Gerson, wystawa zbiorowa

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz
15 stycznia – 12 marca 1939
(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 87)

Wędrowna wystawy plastyki

Grupa metodyki rysunku w Bydgoszczy przy współpracy pomorskiego Kuratorium Szkolnego
Państwowe Gimnazjum im. Marszałka Józefa Piłsudskiego (aula), Plac Wolności, Bydgoszcz
ok. 3 czerwca 1939 – ?

Teodor Ziomek – obrazy, Stanisław Jackowski – rzeźby oraz prace Wiesławy Jasińskiej i Marii Ziomek-Kowalewskiej

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2, Bydgoszcz
19 marca – 16 kwietnia 1939
(katalog, Dokumentacja wystaw,teczka 88)

Wystawa Towarzystwa Artystów Grafików z Krakowa
Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, Rynek im. Marszałka Józefa Piłsudskiego 2,
Bydgoszcz
7 maja – 4 czerwca 1939
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 89)

Wystawy w latach 1939-1945

1. Heimische Kunstausstellung „Deutsche Kunst im Braheland”
Kasyno Cywilne (Zivilkasino), ul. Gdańska 20
19 lipca – 3 sierpnia 1941
(Dokumentacja wystaw, teczka 90)

Das deutsche Bromberg
Pałac w Oliwie
27 września – października 1941
(Dokumentacja wystaw, teczka 91)

Bromberger Kunstausstellung 1942
Aula dawnego Gimnazjum Klasycznego (Weltzienplatz 9)
29 sierpnia – 20 września 1942
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 92)

Kunstausstellung. Aquarelle und Zeichnungen von Fritz Hege
Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft zu Bromberg – Abteilung Kunst
Aula dawnego Gimnazjum Klasycznego (Aula der Handelslehranstalten Weltzienplatz 9)
17 października – 1 listopada 1942
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 93)

Kunstschau Ausstellung aus den Beständen des Stadtmuseums
Boczne skrzydła kościoła pw. św. Wincentego à Paulo, sale na II piętrze
(Ausstellungsgebäude Herderallee)
6 – 28 lutego 1943
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 94)

Bromberger Kunstausstellung 1943
Aula dawnego Gimnazjum Klasycznego (Aula der Handelslehranstalten, Weltzienplatz 9)
27 listopada – 19 grudnia 1943
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 95)

Kunstschau der Stadt Bromberg. Neuerwerbungen Malerei und Plastik
Aula dawnego gimnazjum przy ul. Kopernika (Hindenburgschule, Bismarckstrasse 2)
2 – 16 stycznia 1944
(katalog, Dokumentacja wystaw, teczka 96)

ŹRÓDŁA I BIBLIOGRAFIA

MATERIAŁY ARCHIWALNE

Archiwum Archidiecezji Gnieźnieńskiej

Archiwum Kurii Metropolitalnej, Sprawozdanie z dn. 21 V 1927 r., sygn. II 258/14.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy

Akta magistratu miasta Bydgoszczy, Pomniki 1931-1932, sygn. 189/4327.

Akta miasta Bydgoszczy, Akta Politechniki i Szkoła Rzemieślnicza 1922-1923, sygn. 4164, s. 18-19.

Akta miasta Bydgoszczy, Akten Mitglieder der Königl. [iche] Preuss[ische]. Handwerker und Kunstgewerbeschule zu Bromberg; Państwowa Szkoła Przemysłowa, 1909-1933, sygn. 4168

Akta miasta Bydgoszczy, Der Errichtung einer Handwerker und Kunstgewerbeschule 1905-1923, sygn. 4163, s. 295-303.

Akta miasta Bydgoszczy, Rozporządzenie MWRiOP w przedmiocie reorganizacji PSPA w Bydgoszczy, z dn. 23 III 1923 r., Przekształcenie Szkoły Artystyczno Przemysłowej, 1923 r., sygn. 4165, s. 1-28.

Akta miasta Bydgoszczy z lat 1920-1939, Projekt zbudowania posągu św. Barbary na wysepce przy moście Gdańskim, sygn. 4331.

Akta Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, sygn. 86/204.

Deputacja Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy 1926-1931, sygn. 87/1.

Izba Przemysłowo-Handlowa [Jakub Job], sygn. 204.

Księga ewidencji mieszkańców miasta Bydgoszczy z lat 1920-1939.

Polskie legalne organizacje, związki, stowarzyszenia, towarzystwa i komitety, Statut Towarzystwa Zachęty do Sztuk Pięknych w Bydgoszczy, sygn. 479/27.

Polskie legalne organizacje, związki, stowarzyszenia, towarzystwa i komitety, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Zgłoszenia artystów plastyków na wystawy, 1921-1923, sygn. 479/28.

Polskie legalne organizacje, związki, stowarzyszenia, towarzystwa i komitety, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Listy nasze wychodzące, 1921-1923, sygn. 479/29.

Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu, sygn. 24608.

Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. dr. Witolda Belzy w Bydgoszczy, Zbiory Specjalne

Akta Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, 1921-1923, sygn. Rkp. 596 II.

Akta Zrzeszenia Pomocników Rzeźbiarskich w Bydgoszczy, 1928-1939, sygn. Rps 1091 III.

Program działalności Rady Artystyczno-Kulturalnej, sygn. 473-1936.

Regulamin Rady Artystyczno-Kulturalnej, sygn. 473-1936.

Statut Rady Artystyczno-Kulturalnej, sygn. 473-1936.

Muzeum Miejskie Wrocławia, Muzeum Sztuki Medalierskiej

Kiersnowski Tadeusz, *Dane biograficzne artysty rzeźbiarza i medaliera Stefana Kiersnowskiego*, Gdynia 6 II 1974 r., rkps, Dok.185.

Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Dokumentacja biograficzna Piotra Trieblera.

Dokumentacja wystaw Muzeum Miejskiego z lat 1923-1944, teczki 1-89.

Działalność Muzeum Miejskiego w latach 1923-1945.

Inwentarz grafiki Muzeum Miejskiego.

Inwentarz rzeźby Muzeum Miejskiego.

Korespondencja Związku Plastyków Pomorskich, Grupy Plastyków Pomorskich i Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich w Bydgoszczy z lat 1930-1936, nr inw. MOB/Sab/5.

Korespondencja Związku Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy z lat 1929-1932, nr inw. MOB/Sab/3.

Księga braków Muzeum Miejskiego spowodowanych działaniami wojennymi.

Księga depozytów Muzeum Miejskiego (działy: obrazy, grafika, rzeźby, zabytki przemysłu artystycznego, broń, varia).

Księga inwentarzowa Muzeum Miejskiego, 1931.

Księga Protokolarna posiedzeń Związku Plastyków w Bydgoszczy z lat 1929-1932, nr inw. MOB/Sab/4.

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Świadectwo Bronisława Wojciecha Linkego, Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, z dn. 15 II 1923.

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Toruniu, Delegatura w Bydgoszczy

Chojnacka Barbara, Karty ewidencyjne zabytków ruchomych w kościele pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005-2006.

Grzęska-Janiak Maria, Karta ewidencyjna cmentarza Starofarnego w Bydgoszczy, Toruń 1983.

Sądowski B., Karta ewidencyjna cmentarza Nowofarnego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1991.

Winter Piotr, Karty ewidencyjne zabytków ruchomych kościoła parafialnego pw. św. Mikołaja w Bydgoszczy-Fordonie, Bydgoszcz 1991.

Karta ewidencyjna cmentarza parafii św. Jana Apostoła i Ewangelisty w Bydgoszczy.

Archiwum parafii Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Bydgoszczy

Budowa kościoła Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, Szwederowo, 1926-1929, ul. Ugory 8/9.

Archiwum parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy

Samuła Krystyna *Dzieje parafii Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy w latach 1924-1988*, praca mag. napisana pod kierunkiem ks. dr. Mariana Aleksandrowicza, Bydgoszcz 1996.

Archiwum parafii św. Mikołaja, Bydgoszcz (Fordon)

Biernacik Aleksandra, *Dzieje parafii fordońskiej*, mpis.

Archiwum parafii Świętej Trójcy w Bydgoszczy

Kronika parafialna Parafii św. Trójcy w Bydgoszczy napisana przez ks. prałata Mieczysława Skoniecznego, Radcę duchownego i proboszcza Parafii św. Trójcy, kontynuowana przez ks. Kazimierza Sójkę i ks. Jerzego Gołębiowskiego, b.r. rkps.

Archiwum Zgromadzenia Misjonarzy Oblatów Maryi Niepokalanej w Kodniu (Archiwum Kodeń)

Codex Historicus Kodeń 1927, tom I, spisany przez ks. Franciszka Bronisława Kowalskiego Omi w 1940 i 1950 roku, rkps.

Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Oddział w Poznaniu

Materiały Stanisława Helsztyńskiego, sygn. akt ew. 1966/33, Stefan Szmaj, Życiorys własny, Gdynia 1962, rkps.

Archiwa rodzinne

Archiwum rodzinne Mariana i Stefana Kiersnowskich, wł. Stefania Kledzik, Gdańsk

Archiwum rodzinne Mariana Kujawy, wł. Maria i Janusz Kulińscy, Inowrocław

Archiwum rodzinne Kazimierza Lipińskiego, wł. Ingrid Wodecka, Bydgoszcz

Archiwum rodzinne Karola Mondrała, wł. rodzina, Warszawa

Archiwum rodzinne Stefana Szalli, wł. Tomasz Szalla, Bydgoszcz

Archiwum rodzinne Stefana Szmaja, wł. Magdalena Patzer, Gdańsk

Archiwum rodzinne Alberta Taljańskiego, wł. Marek Pawłowicz, Warszawa

Relacje i wspomnienia ustne

Aurelia Borucka-Nowicka, Bydgoszcz, 2002

Bogusław Brzęczkowski, Paryż, 2005, 2017

Wiesław Chwaliszewski, Łobżenica, 2002

Maria Dachtera, Bydgoszcz, 2003
Zbigniew Gierszewski, Bydgoszcz, 2002
Bożena Kamprowska, Luboń, 2003
Stefania Kledzik, Gdańsk, 2010
Henryk Kłobucki, Bydgoszcz, 2002
Jan Kuberski, Bydgoszcz, 2002
Rajmund Kuczma, Bydgoszcz, 2002
Antoni Muszyński, Bydgoszcz, 2000
Stanisław Myszkorowski, Bydgoszcz, 2002
Magdalena Patzer, Gdańsk, 2017
Rodzina Bernarda Lewandowskiego, 2018
Tomasz Szalla, Bydgoszcz, 2016
Danuta Triebler, Bydgoszcz, 2002
Krystyna Żydowicz, Bydgoszcz, 2002

Źródła drukowane

Adressbuch nebst allgemeinem Geschäfts-Anzeiger von Bromberg mit Vorvorten (...),
Roczniki 1910-1917.

Księgi Adresowe miasta Bydgoszczy, Roczniki: 1922, 1923, 1925, 1926, 1928, 1929,
1933, 1936/1937.

Taljański Albert, *Wspomnienia z przeżytych moich procesów 1912-1927*, Nakładem
A. Taljańskiego w Bydgoszczy, Drukarnia A. Dittmann, T. z o.p., Bydgoszcz 1928.

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, T. XI: *Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz
Chrzanowski, Marian Kornecki
z. 19: *Powiat wąbrzeski*, Warszawa 1967.
z. 5: *Chojnice, Czersk i okolice*, Warszawa 1979.
z. 21: *Żnin i okolice*, Warszawa 1979.
z. 20: *Wyrzysk, Nakło i okolice*, Warszawa 1980.

Statut Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy, 1931, druk: F. Załachowski,
Drukarnia, Bydgoszcz, ul. Zduny 23.

Materiały niedrukowane

Cichocki Hieronim, *Twórczość graficzna Karola Mondrala*, praca magisterska napisana
w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu pod
kierunkiem prof. Zdzisława Kępińskiego, Poznań 1959, mpis.

Hojka Zdzisław, *Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, praca magisterska
napisana pod kier. doc. dr hab. Ireny Biskupowej, Toruń 1976, mpis.

SŁOWNIKI, LEKSYKONY, ENCYKLOPEDIE

(układ alfabetyczny)

Adamus-Szymborska Ewa, Pietrzak Zofia, Pruss Zdzisław, *Bydgoski leksykon teatralny*,
Bydgoszcz 2000.

Błażejowski Stanisław, Kutta Janusz, Romaniuk Marek, *Bydgoski słownik biograficzny*, T. I-VII, red. J. Kutta, Bydgoszcz 1994-2006.
Encyklopedia Bydgoszczy, T. II, red. Włodzimierz Jastrzębski, Bydgoszcz 2017.

Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939-1996, Gdańsk-Kraków-Łódź-Poznań-Toruń-Warszawa-Wrocław 1997.

Klemensiewicz Zenon, *Bibliografia exlibrisu polskiego*, Wrocław 1952.

Kram Jerzy, *Almanach exlibrisu polskiego XX wieku*, Kraków 1948.

Mulczyński Jarosław, *Słownik grafików Poznania i Wielkopolski XX wieku urodzonych do 1939 roku*, Poznań 1996.

Polski słownik biograficzny, T. I-XLI, Kraków-Wrocław-Warszawa 1935-2002.

Pruss Zdzisław, Kantorek Elżbieta, *Bydgoski leksykon plastyczny*, red. Z. Pruss, Bydgoszcz 2018.

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, oprac. zespół red., T. I-III, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971-1979; T. IV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986; T. V-X, Warszawa 1993-2016.

Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego, T. I, red. Stanisław Gierszewski, Gdańsk 1992, T. II-IV, red. Zbigniew Nowak, Gdańsk 1994-1997.

Słownik biograficzny teatru polskiego, T. I: 1765-1965, red. Zbigniew Raszewski, Warszawa 1973.

Słownik biograficzny teatru polskiego, T. II: 1900-1980, red. Zbigniew Wilski, Warszawa 1994.

Słownik pracowników książki polskiej, red. Irena Treichel, Warszawa-Łódź 1972.

Stromski Zbigniew, *Pamięci godni. Chojnicki słownik biograficzny 1275-1980*, Bydgoszcz 1986.

Strzałkowski Jacek, *Słownik medalierów polskich i z Polską związanych 1508-1965*, Warszawa 1982.

Thieme Ulrich, Becker Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zu Gegenwart*, T. I-XXXVII, Leipzig 1907-1950.

Vollmer Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*, T. I-VI, Leipzig 1953-1962.

KATALOGI I PRZEWODNIKI WYSTAW, KATALOGI ZBIORÓW
(układ chronologiczny)

Verzeichniss der Ersten Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunst-Vereins, welche in der Städtischen Turnhalle vom 4. Juli 1878 ab täglich von 11 bis 6 Uhr geöffnet ist, [Bromberg 1878].

Verzeichniss der Zweiten Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunst-Vereins, welche in der Städtischen Turnhalle vom 29. März 1880 ab täglich von 11 bis 6 Uhr geöffnet ist, [Bromberg 1880].

Verzeichniss der vierten Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunstvereins in der städtischen Turnhalle, welche vom 6. Mai bis 27. Mai 1885 täglich von 11 Uhr Vorm. bis 6 Uhr Nachm. geöffnet ist, Bromberg 1885.

Verzeichniss der neunten Gemälde-Ausstellung des Bromberger Kunstvereins in der städtischen Turnhalle, welche vom 23. Juni bis 15. Juli 1889 täglich von 11 Uhr Vorm. bis 6 Uhr Nachm. geöffnet ist, Bromberg 1889.

XII. Gemälde-Ausstellung des Bromberg Kunstvereins, 1891. Die Ausstellung befindet sich in der städtischen Turnhalle (Schulstrasse) und täglich von 10 Uhr Vormittags bis 6 Uhr Nachmittags geöffnet, [Bromberg 1891].

Katalog der Kunstausstellung, April 1905, Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg, Abteilung für bildende Kunst, [Bromberg 1905].

Katalog der Kunstausstellung, Februar 1907, Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg, Abteilung für bildende Kunst, [Bromberg 1907].

Katalog der Kunstausstellung, Mai-Juni 1910, Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg, Abteilung für Kunst, Mit einem Geleitwort von Georg Minde-Pouet, [Bromberg 1910].

Katalog der Kunstausstellung zur Feier des 10 jährigen Bestehens der Deutschen Gesellschaft, April-Mai 1912, Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg (Eingetragener Verein), Abteilung für Kunst, [Bromberg 1912].

Salon 1912, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień – styczeń, Warszawa [1912].

Salon Wiosenny Artystów Warszawskich, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1914.

Salon 1916, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień – styczeń, Warszawa 1916.

Salon 1917, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień – styczeń, Warszawa 1917.

Salon 1918, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień – styczeń, Warszawa 1917.

Salon Wiosenny Artystów Warszawskich, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, maj – czerwiec 1917.

Wystawa Sztuk Pięknych Artystów Pomorskich urządzona przez Radę Pomorską w Grudziądzu, od 7. VI. do 1. IX. 1921 r., Muzeum Grudziądz, [Grudziądz 1921].

Katalog wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1921].

„Świt” *Grupa Artystów Plastyków*, Poznań, Katalog wystawy otwartej 9. października 1921 r. w gmachu „Świtu” w ogrodzie zoologicznym, [Poznań 1921].

Pierwsza wystawa okrężna grafiki polskiej pod protektoratem Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, pod patronatem Wojewody Warszawskiego Władysława Sołtana, zorganizowana przez ZPAG przy współpracy członków zarządu Franciszka Siedleckiego, Edwarda Czerwińskiego oraz konserwatora Województwa Warszawskiego Zygmunta Rokowskiego, (katalog wystawy, wstęp: Zygmunt Rokowski), Warszawa 1922.

Wystawa graficzna. Karol Mondral, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy 1924 [Bydgoszcz 1924].

Przewodnik nr 38 po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, TZSP w Warszawie, listopad 1928 rok.

Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, maj – czerwiec 1928, [Bydgoszcz 1928].

Katalog wystawy obrazów Stanisława Fidanzy, listopad – grudzień 1928, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1928].

Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa, red. Mieczysław Treter, Poznań 1929.

Katalog Galerji Miejskiej. Wystawa, czerwiec – wrzesień 1929, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1929].

Katalog ilustrowany Miejskiej Galerji obrazów i rzeźb w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1929.

Wystawa Karola Mondrala, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Poznań 1929 (Plac Wolności 18).

+*Jan Styka, Tade.[usz] Styka, Adam Styka, Okrężna wystawa 1930/31*, Warszawa, Nowy Świat 67; Łódź, Miejska Galerja Sztuki; Katowice, Gmach Województwa; Kraków, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych; Lwów, Gmach Politechniki; Poznań – Gdańsk [1930].

I Wystawa Artystek Polskich, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, 26 stycznia – 9 marca 1930, [Bydgoszcz 1930].

Przewodnik Nr 53, Wystawa Morska, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, kwiecień 1930.

Wystawa zbiorowa prac K. Mondrala – Bydgoszcz, Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, nr 57, Warszawa 1930, s. 10, poz. 211-259.

Katalog zbiorowej wystawy obrazów Bronisława Bartla, prof. Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, Warszawa w sierpniu 1931 r., TZSP w Warszawie.

Katalog wystawy obrazów, rzeźb i grafiki Związku Plastyków Pomorskich, grudzień 1931 – styczeń 1932, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1931].

Katalog Wystawy grafików polskich, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty – marzec 1931, [Bydgoszcz 1931].

Katalog zbiorowej wystawy obrazów Bronisława Bartla, prof. Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, Warszawa w sierpniu 1931, TZSP w Warszawie.

92 Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz 1931.

Album Plastyków Pomorskich, T. I, Rok 1932-1933, [Bydgoszcz-Warszawa 1932].

Wystawa prac Bolesława Lewańskiego w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy, [folder-katalog], marzec – kwiecień 1933, [Bydgoszcz 1933].

Katalog wystawy obrazów i rzeźb Grupy Plastyków Pomorskich, grudzień 1933 – styczeń 1934, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1933].

Katalog wystawy zabytków i pamiątek bydgoskich z racji 10-lecia Muzeum Miejskiego, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz 1933, oprac. Kazimierz Borucki.

Pierwsza Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie, wrzesień 1933, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, [Warszawa 1933], wstęp: Mieczysław Treter.

Grupa Artystów Wielkopolskich „Plastyka”. Wystawa sztuki religijnej, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz] 1934.

Pomorska wystawa sztuki 1934, Toruń 1934. Nakładem Konfraterni Artystów w Toruniu.

Żołnierz w sztuce. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, listopad – grudzień 1934, wstęp: Marian Turwid.

Grupa Plastyków Pomorskich, 1934-1935, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1934], wstęp: Marian Turwid.

Wystawa plastyki, grudzień 1934 [Grudziądz 1934].

Jerzy Rupniewski, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1935, [Bydgoszcz 1935], wstęp: Witold Bunikiewicz.

Marszałkowi Józefowi Piłsudskiemu w hołdzie. Wystawa urządzona staraniem Polskiego Białego Krzyża w Bydgoszczy, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, grudzień 1935 – styczeń 1936, [Bydgoszcz 1935], wstęp: Witold Bełza.

Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie, 1936, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, [Warszawa 1936], wstęp: Stanisław Ostoja-Chrostowski.

Związek Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, luty 1936, [Bydgoszcz 1936].

Katalog wystawy Grupy Plastyków Bydgoskich, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, marzec 1936, [Bydgoszcz 1936].

Wystawa Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, maj – czerwiec 1936 [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid.

Mebel i wnętrze. Wystawa mieszkań urządzonych w Bydgoszczy, 14. VI. – 14. VII. 1936 r. Przewodnik po wystawie, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid.

Henryk Kuminek, *Artyści bydgoscy*, [w:] *Przewodnik 115, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie*, wrzesień 1936, [Warszawa 1936], s. 13-18.

Salon Bydgoski, grudzień 1936 – styczeń 1937, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1936], wstęp: Marian Turwid.

Salon Bydgoski, grudzień 1937 – styczeń 1938, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1937].

Ógólnopolski Salon Sztuki. Wystawa „Sztuka – kwiaty – wnętrze”, Poznań 1937, wstęp: R. Krzywiec.

Wystawa zbiorowa prac Jerzego Rupniewskiego, Bydgoszcz (25-lecie pracy artystycznej), *Przewodnik 135*, TZSP w Warszawie, październik – listopad 1938.

Salon Bydgoski, grudzień 1938 – styczeń 1939, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1938], wstęp: Marian Turwid.

1. heimische Kunstausstellung Bromberg „Deutsche Kunst im Braheland” 19. Juli bis 3. August im Zivilkasino, Ad.-Hitler-Strr. 20, Aussteller-Verzeichnis, [Bromberg 1941].

Bromberger Kunstausstellung 1942, Veranstaltet vom Stadtmuseum Bromberg Geöff. 29. 8. – 20. 9. Tägl. 10-17 Weltzienpl. 9, [Bromberg 1942].

Kunstausstellung. Aquarelle und Zeichnungen von Fritz Hege. Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft zu Bromberg, 17. 10 – 1. 11. 42 Werktags 11-18, Sonntags 10-15, Weltzienplatz. 9, Aula der Handelslehranstalten, [Bromberg 1942].

Kunstschau der Stadt Bromberg. Ausstellung aus den Beständen des Stadtmuseums, 6. Februar bis 28. Februar 1943, Ausstellungsgebäude Herderallee, [Bromberg 1943].

Bromberger Kunstaussstellung der Stadt Bromberg, vom 27. November bis 19. Dezember 1943, Weltzienplatz Bromberg, [Bromberg 1943].

Kunstschau der Stadt Bromberg. Neuerwerbungen Malerei und Plastik, Hindenburgschule-Bismarckstrasse 2. bis 16. Januar 1944, Täglich 10 bis 16 Uhr, [Bromberg 1944].

Katalogi wydane po 1945 roku

(układ chronologiczny)

Wystawa prac Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Pomorskiego, Pomorski Dom Sztuki, Bydgoszcz, maj – czerwiec 1946, wstęp: Marian Turwid.

Wystawa jubileuszowa prac art. malarza J. Rupniewskiego, pod protektoratem przew. Woj. Rady Narodowej dr W. Wiechno z okazji 35-lecia pracy, zorganizowana z inicjatywy i staraniem wydawnictwa „Trybuna Pomorska”, Oddział Bydgoski Polskiego Związku Artystów Plastyków, Bydgoszcz, 25 kwietnia – 15 maja 1947, teksty: Witold Bunikiewicz, Marian Turwid.

Wystawa zbiorowa prac Karola Mondrala, Salon Sztuk Plastycznych Z.Z.P.A.P. Okręgu Poznańskiego, Poznań 1947, wstęp: Zbigniew Wieczorek.

Wystawa pośmiertna Piotra Trieblera, czerwiec – lipiec 1953, Muzeum Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, [Bydgoszcz 1953], wstęp: Marian Turwid.

Wystawa „Pomorze w grafice Stanisława Brzęczkowskiego”, wrzesień – październik 1953, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1953, oprac. Kazimierz Borucki.

Wichura-Zajdel Ewa, Życie, twórczość, dzieła. Przewodnik dla zwiedzających objazdową wystawę jubileuszową dzieł prof. Jana Wysockiego, Katowice 1957.

Motyw pomorski w twórczości Tadeusza Mokrzyckiego, styczeń – luty 1958, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Bydgoski, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1958, wstęp: Marian Turwid.

Michałowski Piotr, Exlibrisy wielkopolskie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958.

Franciszek Gajewski. Wystawa obrazów, styczeń – luty 1959, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1959, oprac. Kazimierz Borucki.

Franciszek Gajewski 1897-1969. Wystawa malarstwa, czerwiec – lipiec 1969, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 1969, oprac. Aurelia Borucka-Nowicka.

Aleksander Modlibowski. Jubileusz wystawy malarstwa i rysunku w 50-lecie pracy twórczej, ZPAP, BWA we Wrocławiu, grudzień 1969, Salon BWA Wrocław.

Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta. Katalog wystawy, wrzesień – październik 1978, Muzeum Narodowe w Warszawie, wstęp: Jerzy Zanoziński.

Maciejewska Irena, *Rysunki polskie*, katalog, T. I, Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu, Wrocław 1980.

Chojnacka Barbara, *Widoki Bydgoszczy. Katalog wystawy*, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1996 (kalendarium: Zdzisław Hojka).

Hojka Zdzisław, *Polityka i reklama. Katalog wystawy. Plakaty ze zbiorów Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1998.

Kozak Stanisław, *Zygmunt Sowa-Sowiński, Miniatury portretowe*, [katalog wystawy], Wrocław 2000.

Sztuka polska XX wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, red. Mariusz Hermansdorfer, Wrocław 2000.

Czasy wojen i pokoju. Karykatura polska 1914-1939, katalog wystawy w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie, oprac. Grażyna Godziejewska, Warszawa 2004.

Wanda Paklikowska-Winnicka 1911-2001, [katalog wystawy], red. Joanna Kania, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2007.

Muzeum w Bydgoszczy, Katalog wystawy, Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską, Muzeum w Bydgoszczy 1923-2008, T. II, oprac. zbiorowe, red. nauk. Barbara Chojnacka, Danuta Sójkowska, Michał Woźniak, Bydgoszcz 2008.

WYDAWNICTWA CIĄGŁE I CZASOPISMA DO 1945 ROKU

(układ chronologiczny, wybór)

przed 1920

Die Vorgeschichte der Bromberger Handwerker- und Kunstgewerbe, „Ostdeutsche Presse” 1911, nr 222 (21 IX).

Schwidetzky Georg, *Die Königliche Preussische Handwerker- und Kunst-Gewerbe-Schule in Bromberg*, „Aus dem Posener Lande”, R. VIII, 1913, z. 12, s. 529-532.

Jan Bocheński, *O szkole artystycznego przemysłu w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1919, nr 162 (17 VII), s. 1-2.

Wystawa obrazów Elżbiety Śliwińskiej, „Dziennik Bydgoski” 1919, nr 292 (19 XII), s. 2.

1920

Szkola artystycznego przemysłu drzewnego w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 85 (14 IV), b.s.

Muzeum artystycznego przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 102 (6 V), b.s.

Muzeum artystycznego przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 109 (15 V), b.s.

Poświęcenie szkoły artystycznego przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 112 (19 V), b.s.

Ks. prof. Szczęsny Dettloff, *Obraz Serca Jezusowego w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 189 (27 VIII), s. 2.

Państwowa Szkoła Artystycznego Przemysłu Drzewnego w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 226 (9 X), b.s.

Kurs rysunków wieczornych, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 259 (19 XI), b.s.

Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego, „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 261 (21 XI), b.s.

Pierwsza wystawa obrazów w Bydgoszczy [Elżbieta Śliwińska], „Dziennik Bydgoski” 1920, nr 278 (12 XII), s. 2.

1921

W sprawie Pomnika Wolności, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 17 (22 I), b.s.

K. Ulatowski, *Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 48 (1 III), „Bydgoszcz”. Jednodniówka, materiały zebrane przez radcę Łukowskiego dla uczestników wycieczki dziennikarzy polskich bawiących w Bydgoszczy w dn. 28 II i 1 III 1921 r.

Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 53 (6 III), b.s.

Kazimierz Wojcikiewicz, *Przemysł koszykarski*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 58 (12 III), b.s.

Zwiedzając Szkołę Przemysłu Artystycznego, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 129 (9 VI), b.s.

Kursy dla nauczycieli rysunków, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 159 (15 VII), s. 3.

K.[azimierz] Ulatowski, *List do redakcji*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 161 (17 VII), s. 5.

Wykłady prof. Noakowskiego, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 173 (31 VII), s. 4.

Spotkanie organizacyjne, TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 185 (14 VIII), s. 5.

TZSP w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 193 (25 VIII), s. 3.

Wystawa Sztuk Pięknych TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 213 (17 IX), s. 3.

M. Sydow, *Z wystawy urządzonej przez Towarzystwo Sztuk Pięknych w Bydgoszczy*, „Słowo Pomorskie” 1921, nr 215 (21 IX), s. 2.

K. Ulatowski, *Stała wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. I, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 224 (30 IX), s. 2.

K. Ulatowski, *Stała wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. II, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 225 (1 X), s. 3.

K. Ulatowski, *Stała wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, cz. III, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 226 (2 X), s. 3.

Publiczna Sala Rysunków, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 229 (6 X), s. 4, 6.

Otwarcie nowej wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 255 (6 XI), s. 5.

Kurs Kilimkarski w PSPA, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 257 (9 XI), s. 3.

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 273 (27 XI), s. 5.

„Oset” [Konrad Fiedler], *Stała wystawa sztuk pięknych. Druga zmiana*, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 276 (1 XII), s. 4-5.

Pobyty Prezydenta Ministrów w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 277 (2 XII), s. 1.

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, druga zmiana wystawy obrazów, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 279 (4 XII), s. 5.

Trzecia zmiana Wystawy Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 284 (11 XII), s. 6.

Otwarcie kiermaszu – wystawy zabawek i ozdób choinkowych, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 289 (17 XII), s. 4.

Z Wystawy Sztuki TZSP w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1921, nr 292 (21 XII), s. 4.
M[arian] Trzebiński, *Odniemczenie Bydgoszczy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 4 (22 XII), s. 60-61, il.

1922

Ze Szkoły Przemysłu Artystycznego, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 1 (1 I), s. 8.

Dr Jan Mirwiński, *Z wystawy dzieł sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 8 (11 I), s. 3

Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 12 (15 I), s. 6.

Wystawa dzieł malarzy i rzeźbiarzy XIX wieku, TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 18 (22 I), s. 4.

„Sztuka krakowska w Bydgoszczy”, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 24 (29 I), s. 5.

Pożar na wystawie TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 28 (4 II), s. 3.

„Sztuka” krakowska w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 28 (4 II), s. 3.

Wystawa „Sztuki” krakowskiej w gmachu PSPA, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 29 (5 II), s. 5.

Raut – bal TZSP w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 32 (9 II), s. 4.

Wystawa „Sztuki” krakowskiej, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 33 (10 II), s. 4.

„Oset” [Konrad Fiedler], Sztuka krakowska w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 34 (11 II), s. 2.

„Oset” [Konrad Fiedler], Z wystawy „Sztuki” krakowskiej, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 39 (17 II), s. 2-3.

Raut – bal na rzecz TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 41 (19 II), s. 6.

Szopka bydgoska, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 42 (21 II), s. 3.

(p), *Wąbrzeźno (Z wystawy obrazów)*, „Słowo Pomorskie” 1922, nr 48 (26 II), s. 6.

Kurs modniarstwa w PSPA, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 57 (18 III), s. 3.

Wystawa dzieł sztuki Instytutu Narodowego TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 70 (4 IV), s. 3.

Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych – Grafika i kilimy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 74 (8 IV), s. 3.

Dr. Stanisław Łabendziński, *Zjazd Kustosów w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 75 (9 IV), s. 5.

Wystawa dzieł sztuki polskiej sekcji artystycznej Instytutu Narodowego, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 77 (12 IV), s. 3.

Kursy rzemieślnicze w PSPA, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 80 (15 IV), s. 3.

Wystawa Włodzimierza Nałęcza w TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 81 (16 IV), s. 6.

Nowa wystawa sztuki TZSP w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 86 (23 IV), s. 4.

Nowa wystawa TZSP w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 91 (29 IV), s. 3.

Ks. J. Klein, *Muzeum bydgoskie*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 118 (2 VI), s. 3.

Wystawa zbiorowa prac Jana Gumowskiego i Tyszkowskiego TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 120 (4 VI), s. 8.

Nowa wystawa zbiorowa prac Jana Gumowskiego i Tyszkowskiego TZSP, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 120 (4 VI), s. 8.

Z. Malewski, *Wystawa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 132 (21 VI), s. 2.

Z. Malewski, *Wystawa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 133 (22 VI), s. 2.

Wystawa prac uczniów Szkoły Artystycznego Przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 144 (6 VII), s. 4.

Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 189 (28 VIII), s. 2.

Antoni Chołoniewski, *Pomorska Rada Sztuki w Wąbrzeźnie*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 208 (20 IX), s. 5.

Kursy Modniarstwa i Hafciarstwa w PSPA w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 210 (22 IX), s. 5.

K., *Nasze szkolnictwo zawodowe (z wywiadu u p. Dybczyńskiego naczelnika szkół zawodowych na naszą dzielnicę)*, „Kurier Poznański” 1922, nr 217 ((22 IX), s. 6.

Pomorska Rada Sztuki, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 219 (3 X), s. 4.

Old., *Otwarcie roku szkolnego w tutejszej Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 224 (8 X), s. 7.

Otwarcie wystawy drzeworytów ludowych dawnych oraz obrazów prog. Roguskiego i prof. Bartla, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 224 (8 X), s. 8.

Kurs Wieczorny Rysunków Odręcznych w PSPA w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 229 (14 X), s. 3.

Kurs Kilimkarstwa w PSPA w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 229 (14 X), s. 3.

Kurs dla drukarzy, zecerów i litografów w PSPA, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 242 (29 X), s. 5.

Marian Kiersnowski, *Szkoła Rzemieślnicza, jej cel i zadania*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 251 (10 XI), s. 3.

Wystawa gwiazdkowa dzieł artystów bydgoskich, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 275 (8 XII), s. 4.

Wystawa „Sztuka dziecka”, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 275 (8 XII), s. 4.

Grudziądz – przeszłość i teraźniejszość, „Ilustracja Polska” 1922, nr 15 (9 XII), s. 211.

„Wystawa gwiazdkowa” TZSP w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 280 (15 XII), s. 4.

Za kulisami malarstwa i grafiki, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 280 (15 XII), s. 3.

Zbiorowa wystawa dzieł artysty malarza Pruszkowskiego, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 287 (23 XII), s. 4.

Z. Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Wystawa gwiazdkowa, wystawa obrazów Pruszkowskiego)*, „Dziennik Bydgoski” 1922, nr 292 (31 XII), s. 4-5.

1923

Z. Malewski, *Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawa obrazów Tadeusza Pruszkowskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 3 (5 I), s. 2.

Bal Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 15 (20 I), s. 4.

Skoczyła Władysław, *Karol Mondral. Z wystawy bieżącej w T.Z.S.P. w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 6 (3 II), s. 81-89.

Bal Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 44 (24 II), s. 5.

Otwarcie nowej wystawy Sztuk Pięknych w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 47 (28 II), s. 4.

Z Rady Miejskiej. Zbiory przyszłego Muzeum Miejskiego, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 57 (11 III), s. 4.

Kronika. Zbiorowa wystawa obrazów prof. F. Pautscha, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 60 (15 III), s. 4.

Kościół Bernardynów w nowej szacie, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 62 (17 III), s. 3.

Wystawa prof. Pautscha i prof. Laszczki, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 69 (25 III), s. 4.

Kaplica Matki Boskiej Częstochowskiej w kościele św. Trójcy, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 75 (1 IV), s. 5.

Zbiorowa wystawa obrazów z Tatr i Polskiego morza prof. Władysława Jarockiego, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 80 (8 IV), s. 2, 5.

Dr Władysław Kozicki, Fryderyk Pautsch (Z okazji wystawy obrazów jego w Bydgoszczy), „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 82 (11 IV), s. 3.

Z. Malewski, W sprawie muzeum, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 92 (22 IV), s. 3.

Akcja w sprawie Szkoły Artystycznego Przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 94 (25 IV), s. 5.

Wystawa prac uczniów Szkoły Artystycznego Przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 97 (28 IV), s. 4.

W sprawie Szkoły Artystycznego Przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 98 (29 IV), s. 9.

„Bydgoszczanin”, Szkodliwy projekt (W sprawie reorganizacji PSPA w Bydgoszczy), „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 99 (1 V), s. 2.

O los uczniów Szkoły Artystycznego Przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 99 (1 V), s. 1.

Zygmunt Malewski, Pautsch i Jarocki (Dwie sylwetki malarzkie), „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 99 (1 V), s. 3.

Sprawa upiększenia Fary, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 99 (1 V), s. 4.

Zygmunt Malewski, Pautsch i Jarocki (Dwie sylwetki malarzkie), „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 100 (2 V), s. 3.

Bł., Z tajnych krużganków magistrackich, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 104 (8 V), s. 1.

Otwarcie kolektywnej wystawy obrazów Puffkego, Opolskiego i Kujawskiego, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 108 (13 V), s. 6.

K. Ul. [Kazimierz Ulatowski], Wielkopolski Salon Sztuki w Bydgoszczy, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 119 (27 V), s. 9.

Odsłonięcie pomnika powstańców w Brzozie, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 120 (29 V), s. 4.

P. Ksaweremu Przyjemskiemu, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 122 (31 V), s. 4.

Wystawa obrazów w gmachu Kasyna Cywilnego, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 122 (31 V), s. 4.

W Szkole Artystycznego Przemysłu, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 123 (2 VI), s. 2.

Zygmunt Malewski (?), Sztuka w Bydgoszczy I, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 123 (2 VI), s. 3.

Zygmunt Malewski (?), Sztuka w Bydgoszczy II, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 133 (14 VI), s. 4.

O Akademię handlową w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 182 (11 VIII), s. 3.

„Ja”, Muzeum Miejskie w Bydgoszczy, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 191 (23 VIII), s. 4.

Organizacja Państwowej Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 198 (31 VIII), s. 5.

M. Win. [Winiarski], Dyalogi dnia. Przechadzka po Muzeum Miejskim i rozmowa przy tem z kustoszem jego, ks. Kleinem, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 215 (20 IX), s. 2-3.

W sprawie Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 230 (7 X), s. 6.

Otwarcie wystawy obrazów i kilimów B. Bartla, „Dziennik Bydgoski” 1923, nr 258 (10 XI), s. 5.

Wystawa zbiorowa prof. Bartla, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 260 (13 XI), s. 4.

K. Ulatowski, *Wystawa Sztuki w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1923, nr 268 (22 XI), s. 4.

1924

Przywróćmy dawną świetność Farze Bydgoskiej, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 1 (1 I), s. 4.

Kurs kilimkarstwa i kurs wzorowych rysunków odręcznych w PSP w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 8 (10 I), s. 5.

Z Muzeum Miejskiego [wystawa Franciszka Sieńskiego], „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 8 (10 I), s. 4.

Otwarcie zbiorowej wystawy Elżbiety Śliwińskiej-Kapturkiewiczowej, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 12 (13 I), s. 7.

Z. M. [Zygmunt Malewski], *Wystawa obrazów p. Śliwińskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 16 (19 I), s. 3.

Wystawa obrazów p. Śliwińskiej, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 18 (22 I), s. 7.

ks. J. Klein, *Wystawa prac prof. Mondrala w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 65 (18 III), s. 6.

Kazimierz Ulatowski, *Z powodu wystawy graficznej Karola Mondrala*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 70 (23 III), s. 9.

Z. M. [Zygmunt Malewski], *Grafika profesora Mondrala*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 78 (2 IV), s. 4.

Jasiński Stanisław, *Okrężna wystawa obrazów krakowskiego Związku Artystów Plastyków na Pomorzu i w innych dzielnicach kraju*, „Pomorze” 1924, nr 4 (kwiecień).

Państwowa Szkoła Przemysłowa, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 105 (6 V), s. 3.

Wystawa Prac Terminatorskich w PSP, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 122 (25 V), s. 5.

Inż. F. Siemiradzki, *Utworzenie Wydziału Grafiki Przemysłowej przy Państwowej Szkole Przemysłowej*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 126 (31 V), s. 4.

Dr. M. Win [Winiarski], *Arcyzajmująca wystawa uczniowska...*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 146 (26 VI), s. 2.

Inż. Franciszek Siemiradzki, *W obronie Szkoły Przemysłowej w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 149 (29 VI), s. 7.

Gemäldeausstellung, „Deutsche Rundschau” 1924, nr 151 (3 VII), s. 5.

O poparcie dla Muzeum Miejskiego, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 161 (13 VII), s. 9.

Wystawa terminatorów w Państwowej Szkole Przemysłowej, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 174 (29 VII), s. 1.

Z wystawy prac terminatorskich I, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 179 (3 VIII), s. 15.

Z wystawy prac terminatorskich II, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 182 (7 VIII), s. 4.

Kazimierz Ulatowski, *Wystawa w Muzeum*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 185 (10 VIII), s. 4.

Kurs rysunków zawodowych w PSP, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 194 (22 VIII), s. 5.

B., *Wystawa obrazów Mieczysława Trzebuchowskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 207 (6 IX), s. 5.

Nowa wystawa w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 232 (5 X), s. 7.

K. Ulatowski, *Z wystawy obrazów w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1924 (30 X) (wycinek prasowy).

Kazimierz Ulatowski, *Polichromia w bydgoskiej Farze*, „Gazeta Bydgoska” 1924, nr 285 (7 XII), s. 4.

Tulaczka artystów bydgoskich. Wystawa dzieł sztuki poza oknami magazynów kupieckich [F. Sieński, Semrau], „Dziennik Bydgoski” 1924, nr 299 (25 XII), s. 7.

1925

Kazimierz Ulatowski, *Obraz św. Trzech Króli i polichromia u Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 4 (6 I), s. 6.

Franciszek Siemiradzki (dyrektor PSP), *Kurs kilimkarstwa i batiku (pisankarstwa)*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 10 (14 I), s. 4.

Konrad Fiedler, *Kiedy odnowimy kompletnie naszą Farę bydgoską*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 11 (15 I), s. 4

Ks. archiwariusz Klein, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 14 (18 I), s. 7.

Obrazy Sieńskiego na wystawie, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 55 (8 III), s. 7.

Otwarcie wystawy obrazów Taljańskiego, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 114 (17 V), s. 8.

Ze świata sztuki (Wystawa prof. Taljańskiego – Rembowski i jego album), „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 124 (30 V), s. 4

Wystawa obrazów artysty malarza Taljańskiego, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 135 (14 VI), s. 7.

Wystawa prof. Wysockiego w Muzeum Miejskim, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 141 (21 VI), s. 7.

Wystawa prof. Wysockiego w salach Muzeum Miejskiego, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 152 (5 VII), s. 8.

Wystawa prac i rysunków uczniów Wydziału Rzemieślniczo-Przemysłowego PSP, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 192 (22 VIII), s. 6.

Wystawa dzieł sztuki [I. Sergot, F. Sieński], „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 199 (30 VIII), s. 7.

Wuśław, *Wystawa prac malarzkich Sieńskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 205 (6 IX), s. 10.

Dr Tadeusz Dobrowolski, *Muzeum Miejskie w Bydgoszczy I-IV*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 227 (2 X), s. 5; nr 228 (3 X), s. 5; nr 230 (6 X), s. 7; nr 231 (7 X), s. 7.

Otwarcie wystawy „Świtu, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 262 (12 XI), s. 3-4 [przemówienie dyrektora Tadeusza Dobrowolskiego].

Stanisław Sokołowski, *Fara bydgoska*, „Dziennik Bydgoski” 1925, nr 265 (15 XI), s. 7-8.

Dr. Tadeusz Dobrowolski, *Polichromja Fary Bydgoskiej*, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 276 (28 XI), s. 4.

Muzeum Miejskie. Wystawa obrazów Bydgoszczanina, śp. Maksymiliana A. Piotrowskiego, „Gazeta Bydgoska” 1925, nr 290 (16 XII), s. 5.

1926

Szkoła malarstwa w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 58 (12 III), s. 7.

S. Ski, *Kompletne odrestaurowanie Fary*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 62 (17 III), s. 7.

T. D. [Tadeusz Dobrowolski], *Polichromia kaplicy przy kościele farnym w Bydgoszczy. Dzieło artysty malarza Henryka Jackowskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 63 (18 III), s. 4.

X, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 66 (21 III), s. 5.

Wł. Kozłowski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa grupy „Plastyka” w bydgoskim Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 92 (22 IV), s. 5.

Wiosenna wystawa obrazów, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 99 (30 IV), s. 7.

Eugeniusz Przybył, *Z wiosennej wystawy obrazów i rzeźb*, „Słowo Pomorskie” 1926, nr 113 (19 V), s. 2.

Wystawa prac i rysunków uczniów Wydziału Rzemieślniczo-Przemysłowego PSP, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 143 (25 VI), s. 7.

K[azimierz] Belina Wojcikiewicz, *Wystawa prac uczniów w Państwowej Szkole Przemysłowej w Bydgoszczy na wydziałach rzemieślniczych*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 150 (4 VII), s. 11.

Otwarcie wystawy artystów bydgoskich w Muzeum Miejskim, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 230 (6 X), s. 7.

Otwarcie wystawy malarzy bydgoskich, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 236 (13 X), s. 9.

Z Muzeum Miejskiego. Otwarcie wystawy artystów-malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 236 (13 X), s. 4.

Dr. Tadeusz Dobrowolski, *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa artystów-malarzy bydgoskich*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 239 (16 X), s. 5.

Wł. K-ski [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 240 (17 X), s. 17.

Jerzy Zach., *Bydgoscy Apellesi*, „Głos Pomorski” 1926, nr 243 (21 X), s. 4.

Wystawa artystów-malarzy bydgoskich, „Dziennik Bydgoski” 1926, nr 259 (10 XI), s. 9.

„Oset” [Konrad Fiedler], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa obrazów artysty-malarza Bolesława Lewańskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1926, nr 269 (21 XI), s. 5.

1927

Wystawa zbiorowa J. Rupniewskiego w Muzeum Miejskim, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 77 (3 IV), s. 7.

W. K-i [Włodzimierz Kozłowski], *Wystawa obrazów J. Rupniewskiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 82 (9 IV), s. 8.

Dr. T. D. [Tadeusz Dobrowolski], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa prac Jerzego Rupniewskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 83 (10 IV), s. 5.

Zygmunt Malewski, *Dwie Wenecje na wystawie obrazów J. Rupniewskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 100 (1 V), s. 6-7.

Wystawa prac uczniów PSP, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 169 (27 VII), s. 9.

Wystawa prac malarskich p. Sieńskiego w Strzelnicy, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 175 (3 VIII), s. 9.

Włodzimierz Kozłowski, „Plastyka”. *II wystawa grupy artystów wielkopolskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1927, nr 257 (9 XI), s. 8.

Oset [Konrad Fiedler], *Wystawa „Plastyki” w Muzeum Miejskim*, „Gazeta Bydgoska” 1927, nr 261 (13 XI), s. 2.

1928

Nowy sukces bydgoskiego artysty-malarza [Leon Dołżycki], „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 1 (1 I), s. 11.

(s), *Muzeum Miejskie. Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki artystów Nadnotecia i Pomorza*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 113 (16 V), s. 6.

X., *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa prac artystów Nadnotecia i Pomorza*, „Gazeta Bydgoska” 1928, (3 VI) (wycinek prasowy).

Marian Güntzel, *Pomorska wystawa ogrodniczo-przemysłowa w Toruniu. Ogrody architektoniczne w świetle sztuki nowoczesnej*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 172 (28 VII), s. 5-6.

Pomorska wystawa ogrodnicza w Toruniu, 28. 7 – 4. 10. 1928, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 185 (12 VIII), s. 11.

Państwowa Szkoła Przemysłowa w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 191 (21 VIII), s. 10.

X, *Kościół św. Trójcy w nowej szacie*, „Gazeta Bydgoska” 1928, nr 244 (21 X), s. 5-6.

Z żałobnej karty [Ignacy Sergot], „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 280 (4 XII), s. 7.

Szkoła malarstwa [Franciszek Konitzer], „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 283 (7 XII), s. 11.

K. Belina Wojcikiewicz, *Wystawa szkolna Bydgoszczy i okolicy*, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 287 (13 XII), s. 10.

Nowa wystawa obrazów Sieńskiego w Grand Cafe, „Dziennik Bydgoski” 1928, nr 296 (23 XII), s. 16.

1929

Towarzystwo Rzeźbiarzy w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 24 (29 I), s. 7.

Hilary Majkowski *O plakietach i medalach Jana Wysockiego*, „Tęcza” 1929, nr 5 (2 II), s. 8-9.

Ks. T. W., *O artyście malarzu p. Suchanku, czyli o „Świeczce pod korcem”*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 221 (25 IX), s. 8.

Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Jesienna, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 237 (13 X), s. 11.

Otwarcie wystawy jesiennej artystek i artystów malarzy i rzeźbiarzy z Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 243 (20 X), s. 12.

Otwarcie nowej wystawy sztuki, „Gazeta Bydgoska” 1929, nr 244 (22 X), s. 5.

Karol Niedźwiedzki, *Wystawa w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.

Nowy związek artystów-plastyków, „Gazeta Bydgoska” 1929, nr 249 (27 X), s. 6.

Poświęcenie obrazu Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w kościele na Szwederowie, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 250 (29 X), s. 8.

Związek Plastyków w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 260 (10 XI), s. 13.

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 266 (17 XI), s. 14.

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim, „Gazeta Bydgoska” 1929, nr 266 (17 XI), s. 6.

Wystawa obrazów Plastyków Pomorskich i Fotografiki, „Słowo Pomorskie” 1929, nr 284 (8 XII), s. 13.

E. Przybył, *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Słowo Pomorskie” 1929, nr 290 (15 XII), s. 6.

Feliks Lubierzyński, *Ruch artystyczny na Pomorzu (od własnego korespondenta). Wystawa plastyków pomorskich. Konfraternia artystów. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Pomorskie Towarzystwo Muzyczne. Konserwatorium. Teatr Pomorski w Toruniu*, „Dziennik Bydgoski” 1929, nr 294 (20 XII), s. 6.

1930

Wystawa Plastyków Pomorskich, „Mestwin” (dodatek naukowo-literacki do „Słowa Pomorskiego”) 1930, nr 10 (18 I), s. 8.

Z. M. [Zygmunt Malewski], *Wizyta w pracowni rzeźbiarskiej* [Piotr Triebler, Teodor Gajewski], „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 79 (4 IV), s. 5.

Nowa wystawa obrazów artysty malarza Sieńskiego, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 98 (27 IV), s. 12.

Dziesięciolecie działalności budowlanej Banku Polskiego, „Architektura i Budownictwo” 1930, nr 4-5, s. 145-150, il.

Wystawa obrazów artysty malarza F. Sieńskiego w Domu Katolickim, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 101 (1 V), s. 10.

Wystawa obrazów i grafiki prof. Mondrala, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 103 (3 V), s. 16.

Wystawa obrazów i grafiki prof. Mondrala, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 109 (11 V), s. 15.

25-lecie przedsiębiorstwa rzeźbiarsko-kamieniarskiego p. Joba, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 109 (11 V), s. 15.

Z. M. [Zygmunt Malewski], *Świat malarski i biało-czarny na wystawie prof. Mondrala czyli duet palety i rylca*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 115 (18 V), s. 16.

Z. M. [Zygmunt Malewski], *Pracownia malarska Rupniewskiego w Klubie Polskim*, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 138 (17 VI), s. 9.

Odstąpienie pomnika Królowej Korony Polskiej i poświęcenie grobów, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 182 (8 VIII), s. 9.

Salon malarzy bydgoskich w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 223 (26 IX), s. 8.

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim, „Gazeta Bydgoska” 1930, nr 286 (11 XII), s. 7.

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 288 (13 XII), s. 8.

Otwarcie wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1930, nr 289 (14 XII), s. 14.

1931

Pomnik bohaterstwa polskiego na polach Szampanii, „Ilustracja Polska” 1931, nr 38, s. 22, il.

Wystawa plastyków pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 4 (6 I), s. 7.

Dr. S., *Z wystawy plastyków pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 20 (25 I), s. 10.

Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Związku Plastyków Pomorskich i wystawa graficzna, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 25 (31 I), s. 6.

Marian Turwid, *Wspomnienie „Buntu”*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 2, s. 1-3.

Towarzystwo Sztuk Pięknych w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 29 (6 II), s. 8.

(n), *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy. Wznowienie działalności pod nową, miejmy nadzieję, szczęśliwą gwiazdą*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 30 (7 II), s. 9.

Wystawa graficzna artystów i artystek polskich, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 37 (15 II), s. 12.

Z Muzeum Miejskiego, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 43 (22 II), s. 3.

(hak.) [Henryk Kuminek], *Z wystawy grafików polskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 53 (6 III), s. 8.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, zwiedzanie wystawy grafików, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 65 (20 III), s. 8.

Irena Głębocka-Piotrowska, *Leon Dołżycki*, „Sztuki Piękne”, R. VII, 1931, nr 4 (kwiecień), s. 129-137, il.

Śp. Franciszek Sieński, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 102 (3 V), s. 12.

Śp. Leon Jędrzejczak, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 110 (13 V), s. 11.

Otwarcie wystawy warszawskiego stowarzyszenia artystów malarzy „Pro Arte” w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 117 (22 V), s. 10.

Otwarcie wystawy Styków (TPSP), „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 127 (4 VI), s. 8.

Wystawa Styków w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 129 (7 VI), s. 11.

Z działalności Związku Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 132 (11 VI), s. 8.

Marian Turwid, *Canaletto Bydgoszczy*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 3 (grudzień), s. 19-20.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 231 (7 X), s. 11.

(hak) [Henryk Kuminek], *W krainie prawdziwego piękna. Z otwarcia wystawy krakowskiej „Sztuki” w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 256 (5 XI), s. 9.

Turwid Marian, *Wspomnienie „Buntu”*, „Wici Wielkopolskie. Miesięcznik poświęcony sztuce i kulturze”, R. I, 1931, nr 2 (listopad), s. 9-11.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 263 (13 XI), s. 10.

(hak) [Henryk Kuminek], *Sukces bydgoskiego artysty w Paryżu* [Feliks Krassowski], „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 265 (15 XI), s. 6.

Husarski Waclaw, *Polski przemysł artystyczny w zastosowaniu do dekoracji wnętrz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 50 (12 XII), s. 945.

Dzieła artystów bydgoskich w Muzeum Miejskim. Wystawa Związku Plastyków Pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 288 (13 XII), s. 15.

(hak) [Henryk Kuminek], *Otwarcie wystawy pomorskich plastyków w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 289 (15 XII), s. 9.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych „Gazeta Bydgoska” 1931, nr 290 (16 XII), s. 5.

(hak) [Henryk Kuminek], *Piękny dorobek artystyczny Bydgoszczy. Z wystawy Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 294 (20 XII), s. 8.

Wystawa Plastyków Pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1931, nr 299 (29 XII), s. 7.

1932

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 6 (9 I), s. 8.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 10 (14 I), s. 8.

Otwarcie zbiorowej wystawy obrazów prof. Bartla z Poznania, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 24 (30 I), s. 9.

(hak) [Henryk Kuminek], *Drogi artystyczne Bronisława Bartla. Na marginesie wystawy obrazów w Muzeum Miejskim (Wywiad własny „Dziennika Bydgoskiego”)*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 30 (7 II), s. 6.

Co to jest „Żywy Dziennik”, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 33 (11 II), s. 11.

Marian Turwid, *Bronisław Bartel w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 48 (28 II), s. 5.

Wystawa obrazów i grafiki artystek-malarek zamieszkałych w Bydgoszczy oraz grafiki zakupionej w ostatnim roku do Muzeum, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 66 (20 III), s. 13.

Adam Schedlin-Czarliński, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Światowid” 1932, nr 4, s. 9.

Marian Turwid, *Po Wystawie Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim”, R. VIII, 1932, nr 3 (kwiecień – czerwiec), s. 31-32, il.

F., *Drugi numer „Żywego Dziennika”*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 83 (10 IV), s. 13.

Wystawa robót terminatorskich rzemiosła i przemysłu okręgu bydgoskiego, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 121 (29 V), s. 12.

(hak) [Henryk Kuminek], *Na ulicy. Malarz maluje...*, [Jerzy Rupniewski], „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 165 (21 VII), s. 10.

E. M., *Najświętszemu Sercu Jezusa – Bydgoszcz wyzwolona. Poświęcenie pomnika na pl. Poznańskim stało się olbrzymią manifestacją katolickiej Bydgoszczy*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 228 (4 X), s. 3.

M. Turwid, *Wystawa zbiorowa dzieł malarskich* [W Muzeum Miejskim], „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 250 (29 X), s. 11.

Łabiszyn w holdzie Królowej Korony Polskiej, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 256 (6 XI), s. 8, il.

U plastyków pomorskich, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 284 (10 XII), s. 5.

Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 285 (11 XII), s. 14.

U plastyków pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 287 (14 XII), s. 9.

Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 287 (14 XII), s. 5.

Rozłam w Związku Plastyków Pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 288 (15 XII), s. 8.

Nowa organizacja Plastyków Pomorskich, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 289 (16 XII), s. 5.

Program „Żywego Dziennika”, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 290 (17 XII), s. 7.

F., *Trzeci „Żywy Dziennik”*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 291 (18 XII), s. 16.

Ks. Bronisław Müller, *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich*, „Gazeta Bydgoska” 1932, nr 296 (24 XII), s. 7-8.

M. Turwid, *O pomorską reprezentację artystyczną*, „Dziennik Bydgoski” 1932, nr 297 (25 XII), s. 14.

Józef Dobrostański, *Doroczna Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, XII 1932 (wycinek prasowy).

1933

Józef Dobrostański, *Wystawa Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim”, R. IX, 1933, nr 2 (styczeń-marzec), s. 38-40.

Bogufał [Zygmunt Malewski], *Wystawa Związku Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, „Przegląd Bydgoski. Czasopismo regionalne naukowo-literackie”, R. I, 1933, z. 1, s. 80.

Kronika artystyczna, „Sztuki Piękne”, R. IX, 1933, nr 1, s. 26.

Kursy artystyczne Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 20 (25 I), s. 11.

S. Szmaj, *Obrońcy moralności*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 9 (19 II), s. 8.

Marian Turwid, *Wystawa współczesnych ilustratorów i karykaturzystów polskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 41 (19 II), s. 13.

Plastyki pomorscy urządzają wystawę w Poznaniu, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 43 (22 II), s. 6.

K. Fiedler, *Niesłuszna napaść*, „Gazeta Bydgoska” 1933, nr 51 (3 III), s. 5.

Z wystawy plastyków pomorskich w salonach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 51 (3 III), s. 6.

J. M. [Jan Mroziński], *Grupa Plastyków Pomorskich*, „Kurier Poznański” 1933, nr 109 (8 III), s. 8.

Wystawa obrazów prof. Bolesława Lewańskiego w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 57 (10 III), s. 8.

Dr Wiktor [Witold] Dalbor, *Wystawa plastyków pomorskich w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 59 (12 III), s. 2.

M. Mossoczy, *Wystawa plastyków pomorskich w grodzie Przemysława*, 12 III 1933 (wycinek prasowy).

Akt czy dwuakt?, „Gazeta Bydgoska” 1933, nr 59 (12 III), s. 7.

L-i, *Wystawa obrazów prof. Bolesława Lewańskiego*, „Gazeta Bydgoska” 1933, nr 60 (14 III), s. 6.

F. Krassowski, *Wystawa prac Bolesława Lewańskiego w Muzeum Miejskim*, „Dzień Bydgoski” 1933, nr 63 (17 III), s. 5.

B. Szyszka, „*Nowe Latko*” *prof. Lewańskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 89 (16 IV), s. 11, il.

Bogufał z Bydgoszczy [Zygmunt Malewski], *Bolesław Lewański. Malarz rzeczywistości i baśni*, „Przegląd Bydgoski. Czasopismo regionalne naukowo-literackie”, R. I, 1933, z. 2, s. 54-61, il.

B., *Album Plastyków Pomorskich*, „Gryf. Pismo poświęcone sprawom kaszubsko-pomorskim”, R. IX, 1933, nr 3 (kwiecień – czerwiec), s. 47-48.

Z walnego zebrania Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 108 (11 V), s. 9.

Nareszcie będziemy mieli Szopkę Bydgoską!, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 111 (14 V), s. 16. Wywiad z B. Kłobuckim, zob. *Tam, gdzie się produkuje kukły do Szopki Bydgoskiej (5 minut rozmowy z artystą-rzeźbiarzem p. Kłobuckim)*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 120 (25 V), s. 11.

Kronika artystyczna, „Sztuki Piękne”, R. IX, 1933, nr 5, s. 173.

Z pracowni rytowniczej prof. Konitzera, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 135 (14 VI), s. 10.

(ak), *Potężna manifestacja katolicka w Barcinie. Poświęcenie pomnika Serca Jezusowego, dzieła bydgoskich artystów-rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 175 (2 VIII), s. 8, il.

(hak.) [Henryk Kuminek], *Co mówią wieki o Bydgoszczy. Z wystawy zabytków i pamiątek bydgoskich*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 244 (22 X), s. 6.

Wśród malarzy, rzeźbiarzy, grafików, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 250 (29 X), s. 10.

Ali., *W pracowni znanych bydgoskich artystów rzeźbiarzy. Piękny dorobek artystyczny Teodora Gajewskiego i prof. Trieblera*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 250 (29 X), s. 15, il.

Kronika artystyczna. Doroczna wystawa Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy, „Sztuki Piękne”, R. IX, 1933, nr 11, s. 412.

Ks. Mieczysław Skonieczny, *Na poświęcenie cmentarza św. Trójcy*, „Tygodnik Kościelny Parafji Św. Trójcy” 1933, nr 45 (1 XI), s. 1.

Adepci sztuki rzeźbiarskiej organizują się, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 255 (5 XI), s. 19.

Doroczna wystawa „Grupy Plastyków Pomorskich” w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 282 (7 XII), s. 8.

(hak.) [Henryk Kuminek], *Bydgoszcz ma „norę” artystów. Co kryje w sobie kawiarnia Berendta?*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 283 (8 XII), s. 12.

(hak.) [H. Kuminek], *Plastycy pomorscy mają głos. Otwarcie wystawy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 285 (12 XII), s. 9.

Quis. [Adam Grzymała-Siedlecki], *Świetna prezentacja Plastyków Pomorskich. Wystawa Plastyków Pomorskich w Muzeum Bydgoskim*, „Kurier Bydgoski” 1933, nr 285 (12 XII), s. 5.

Feliks Krassowski, *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, I, „Dzień Bydgoski” 1933, nr 285 (13 XII), s. 7.

Feliks Krassowski, *Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim*, II, „Dzień Bydgoski” 1933, nr 287 (15 XII), s. 8.

(hak.) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Szczere talenty plastyków pomorskich walczą o miejsce w życiu dla sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 290 (17 XII), s. 8.

Marian Turwid, *Od kramiku do salonu (Plastycy pomorscy prezentują swój dorobek)*, „Kurjer Poznański” 1933, nr 581 (19 XII), s. 8.

X, *W bydgoskim świątku i świecie artystycznym. Czarne i białe plamy – Wśród plastyków – Co projektują w „Norze”?*, „Orędownik” 1933, nr 296 (24 XII), s. 11.

(hak) [H. Kuminek], *Bydgoskie perspektywy kulturalne. Dorobek roku minionego i nadzieje na przyszłość*, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 300 (31 XII), s. 8.

Dorobek artystyczny Plastyków Pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1933, nr 300 (31 XII), s. 8, il.

1934

Spectator., *Grupa Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Kurjer Bydgoski” 1934, nr 10 (14 I), s. 6-7.

(n), *Sztuka dla życia, nie sztuka dla sztuki. Z bydgoskiego Cechu Rzeźbiarzy*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 13 (18 I), s. 10.

(hak) [H. Kuminek], *Bydgoszcz – poważnym ośrodkiem artystycznym. Otwarcie wystawy prof. Pankiewicza. – Co zobaczymy w Muzeum Miejskim? – Przemiana Grupy Plastyków Pomorskich. – Rozmowa z prof. Turwidem*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 16 (21 I), s. 14.

(hak) [Henryk Kuminek], *Artyści plastycy chcą żyć. O opiekę państwa i społeczeństwa nad sztuką*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 114 (20 V), s. 6.

(hak) (Henryk Kuminek), *Bydgoszcz zdobyta dla plastyki. Świetny bilans sezonu w Muzeum Miejskim. Przed wystawą religijną „Plastyki” poznańskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 124 (3 VI), s. 7.

Wystawa obrazów prof. Leona Dołżyckiego i Józefa Krzyżańskiego, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 175 (3 VIII), s. 7.

(hak.) [Henryk Kuminek], *Żołnierz w sztuce. Deklarujcie dzieła sztuki na wystawę w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 225 (2 X), s. 8.

Henryk Kuminek, *Piękna wystawa w Muzeum Miejskim wyrazem hołdu sztuki dla żołnierza*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 261 (14 XI), s. 8.

Złote gody weselne państwa Wojcikiewiczów, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 271 (25 XI), s. 11.

Wielka manifestacja religijna z okazji poświęcenia Krzyża Jubileuszowego, „Tygodnik Kościelny Parafji Św. Trójcy” 1934, R. V, nr 47 (25 XI), s. 1.

Bydgoszcz w krzywym zwierciadle. Nowy program „Żywego Dziennika”, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 279 (5 XII), s. 7.

(hak) [Henryk Kuminek], *Życie kulturalne Bydgoszczy na nowych torach. Powstanie Rady Artystyczno-Kulturalnej – faktem dokonany*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 280 (6 XII), s. 8.

(hak) [Henryk Kuminek], *Tradycje kulturalne Bydgoszczy musi stworzyć Rada Artystyczno-Kulturalna*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 282 (8 XII), s. 8.

Plastycy pomorscy. W dorocznej wystawie bierze udział 11 członków i 11 gości, „Orędownik” 1934, nr 288 (18 XII).

(hak) [H. Kuminek], *Wystawa Plastyków Pomorskich dowodem żywotności kulturalnej regionu*, „Dziennik Bydgoski” 1934, nr 290 (19 XII), s. 8.

Doroczne losowanie w Towarzystwie Sztuk Pięknych, „Kurier Bydgoski” 1934, nr 292 (21 XII), s. 5.

Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich (wycinek prasowy, 22 XII 1934?).

1935

(hak) [Henryk Kuminek], *Z Muzeum Miejskiego. Wystawa Grupy Plastyków Pomorskich*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 5 (6 I), s. 8.

Otwarcie Muzeum Szkolnego, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 25 (30 I), s. 8.

W Muzeum Miejskim. Wystawa zbiorowa Jerzego Rupniewskiego, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 27 (1 II), s. 6.

Pomnik Powstańca Wielkopolskiego w Szubinie, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 28 (2 II), s. 10, il.

M. Faczyński, *Muzeum Szkolne w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 40 (17 II), s. 8.

Muzeum Miejskie. Wystawa zbiorowa Jerzego Rupniewskiego, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 46 (24 II), s. 14.

Władysław Wan., *O nagrodę artystyczną i literacką miasta Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 76 (31 III), s. 6.

Czy są w Bydgoszczy skarby? Muzeum Miejskie dobrze służy miastu i sztuce. Reportaż własny „Dziennika Bydgoskiego”, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 82 (7 IV), s. 15.

Dwa głosy o nagrodzie artystycznej i literackiej miasta Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 88 (14 IV), s. 8.

(ak), *Szwederowo poszczycić się może nowym, pięknym symbolem wiary. Wspaniały Krzyż artysty-rzeźbiarza Gajewskiego cennym zabytkiem artystycznym. Uroczystość poświęcenia krzyża zamieniła się w wielkie święto religijne*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 104 (5 V), s. 13, il.

(hak) [Henryk Kuminek], *Ofenzywa kulturalna obejmie całą Wielkopolskę*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 110 (12 V), s. 6.

Henryk Kuminek, *Grafika Stanisława Brzęczkowskiego. O artyście, który z Bydgoszczy wyszedł w świat*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 127 (2 VI), s. 8.

Leon Suszycki, *Władysław Galimski – malarz zasłużony*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 243 (20 X), s. 6.

Rada Artystyczno-Kulturalna w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 254 (3 XI), s. 13.

M. Faczyński, *Pierwsza wystawa religijna w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 256 (6 XI), s. 8.

M. Turwid, *Do artystów plastyków w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 257 (7 XI), s. 10.

(hak) [Henryk Kuminek], *Przed sezonem kulturalnym w Bydgoszczy. Rada Artystyczno-Kulturalna uczci Ignacego Paderewskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 259 (9 XI), s. 8.

(hak) [Henryk Kuminek], *Kronika kulturalna. A jednak się rusza... Bolesna strata. – Akademia i obchody. – Kasprowiczowa, Bydgoszcz i Kujawy. – Krzywda muzyki. – Z Muzeum Miejskiego. O głos dla młodych*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 272 (24 XI), s. 16.

(hak) [Henryk Kuminek], *Bydgoszcz oddała hołd Paderewskiemu. Piękna akademia RAK w Teatrze Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 285 (10 XII), s. 11.

Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 294 (20 XII), s. 8.

hak.) [Henryk Kuminek], *Marszałek Piłsudski w sztuce. Na marginesie wystawy w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1935, nr 296 (22 XII), s. 6.

1936

Dyskusja na temat Muzeum Miejskiego, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 23 (29 I), s. 8.

Wystawa „Związku Zawodowych Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich” w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 26 (1 II), s. 9.

(hak) [Henryk Kuminek], *Czem powinno być Muzeum Miejskie? Z wieczoru dyskusyjnego Rady Artystyczno-Kulturalnej*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 27 (2 II), s. 17.

Wystawa plastyków pomorskich. Zorganizował ją Związek Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich, „Orędownik” 1936, nr 30 (6 II), s. 7.

Wystawa obrazów, rzeźb i grafiki w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 31 (7 II), s. 7.

Dr T. Brandowski, *Z wystawy plastyków*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 33 (9 II), s. 13.

Dr T. Brandowski, *Jeszcze o wystawie plastyków. Nowoczesna sztuka*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 39 (16 II), s. 6.

Wystawa Grupy Plastyków Bydgoskich, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 57 (8 III), s. 12.

Wystawa Grupy Plastyków Bydgoskich w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 63 (15 III), s. 13.

(hak.) [Henryk Kuminek], *Plastycy bydgoscy otworzyli wystawę w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 65 (18 III), s. 9.

(hak.) [Henryk Kuminek], *Plastycy bydgoscy w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 69 (22 III), s. 15.

„*W pracowni plastyka*”, *wieczór dyskusyjny Rady Artystyczno-Kulturalnej*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 76 (31 III), s. 8.

„*Z pracowni plastyka*”, *wieczór dyskusyjny Rady Artystyczno-Kulturalnej*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 77 (1 IV), s. 9.

„*Z pracowni plastyka*”, *wieczór dyskusyjny RAK*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 78 (2 IV), s. 7.

„*Z pracowni plastyka*”, *wieczór dyskusyjny Rady Artystyczno-Kulturalnej*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 79 (3 IV), s. 10.

(hak) [Henryk Kuminek], *O stosunek społeczeństwa do sztuki*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 81 (5 IV), s. 17.

Marian Turwid, *Listy z Bydgoszczy. Bractwo Kanciastego Stołu*, „Kurier Poznański” 1936, nr 183 (19 IV), s. 5.

Wystawa Grupy Plastyków Wielkopolskich „Plastyka” w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 103 (2 V), s. 9.

(hak) [Henryk Kuminek], *Kronika kulturalna. Dyskusja o sztuce*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 109 (9 V), s. 8.

Cech Rzeźbiarzy, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 136 (13 VI), s. 8.

Apel do posiadaczy dzieł sztuki religijnej, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 141 (19 VI), s. 8.

Wystawa cechu rzeźbiarzy, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 147 (26 VI), s. 7.

(hak) [Henryk Kuminek], *Otwarcie wystawy religijnej wstępem do wielkich manifestacyj Zjazdu Katolickiego*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 149 (28 VI), s. 19.
Pokaz prac rzeźbiarskich chlubą bydgoskiego rzemiosła, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 150 (1 VII), s. 10.
Marian Faczyński, *Wystawa Cechu Rzeźbiarzy w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 166 (19 VII), s. 14.
Szkoła malarstwa i artystycznego rysunku prof. Konitzera, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 203 (2 IX), s. 9.
(hak) [Henryk Kuminek], *Plastyka bydgoska w ofensywie. Wystawa artystów bydgoskich w Zachęcie warszawskiej*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 213 (13 IX), s. 13.
(hak) [Henryk Kuminek], *Plastycy bydgoscy w Warszawie*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 219 (20 IX), s. 8.
Sensacja kulturalna Bydgoszczy. Wieczór literacko-satyryczny „Żywy Dziennik”, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 256 (3 XI), s. 11.
Doroczna wystawa plastyków bydgoskich w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 293 (17 XII), s. 7.
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Losowanie obrazów, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 294 (18 XII), s. 11.
(hak.) [Henryk Kuminek], *Wystawa plastyki bydgoskiej została otwarta*, „Dziennik Bydgoski” 1936, nr 297 (22 XII), s. 9.
„Salon Bydgoski” w Muzeum Miejskim, „Orędownik” 1936 (25 XII).

1937

H. K. [Henryk Kuminek], *Triumf prawdziwej wielkości. Leon Wyczółkowski – najwybitniejszy malarz Polski odrodzonej spoczął na wiejskim cmentarzu we Wtelnie. Wspaniała manifestacja żałobna w Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 1 (1 I), s. 17.
Listy z Bydgoszczy. Salon i „Salonowcy”, „Orędownik” 1937, nr 3 (3 I), s. 8.
Henryk Kuminek, *Pierwszy „salon bydgoski”*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 7 (10 I), s. 8.
(hak.) [Henryk Kuminek], *Miasto Bydgoszcz dba o artystów-plastyków. Przyznanie nagród na wystawie w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 22 (28 I), s. 8.
Bezcenny dar dla m. Bydgoszczy. Zbiór prac mistrza Wyczółkowskiego ofiarowany Muzeum Miejskiemu, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 41 (20 II), s. 10.
Zgon naszego karykaturzysty ś.p. Pawła Griniowa, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 43 (23 II), s. 10.
Nowy ustrój i nowe władze Rady Artystyczno-Kulturalnej w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 49 (2 III), s. 9.
H. Kuminek, *Nagroda kulturalna m. Bydgoszczy*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 54 (7 III), s. 8.
Tablica pamiątkowa Marszałka Piłsudskiego, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 66 (21 III), s. 19, il.
Akt darowizny dzieł po śp. Prof. Wyczółkowskim uchwalono jednomyślnie. Bezcenny dar genialnego artysty formalnie przeszedł na własność miasta, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 80 (8 IV), s. 10.
Henryk Kuminek, *Wyczółkowski a Bydgoszcz*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 83 (11 IV), s. 8.
Sukces, który stwarza obowiązki. Wspaniały dar Konstantego Laszczki dla Muzeum Miejskiego w Bydgoszczy, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 127 (6 VI), s. 8.

Bydgoski artysta malarz wśród fiordów Norwegii [Tadeusz Mokrzycki], „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 139 (20 VI), s. 11.

Przygotowania do wystawy zbiorowej dzieł Leona Wyczółkowskiego, rzeźb prof. Konstantego Laszczki i dokumentów historycznych prezesa Kazimierza Kierskiego, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 143 (25 VI), s. 9.

Nowe spojrzenie na Bydgoszcz, S. Brzęczkowski, Teka Bydgoska, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 156 (11 VII), s. 6, il.

Wśród artystów bydgoskich. „Salon Bydgoski”, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 168 (25 VII), s. 6.

Plastycy bydgoscy, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 174 (1 VIII), s. 8, il.

Stanisław B. Wojewódzki, *Twórczość rzeźbiarska Piotra Trieblera*, „Piast. Dodatek niedzielny oświatowo-społeczny do Dziennika Kujawskiego” 1937, nr 38 (19 IX), s. 1.

(hk). [Henryk Kuminek], *Otwarcie Salonu bydgoskiego w Muzeum Miejskim*, „Dziennik Bydgoski” 1937, nr 292 (21 XII), s. 12.

1938

Henryk Kuminek, *Salon bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 1 (1 I), s. 10.

(sk), *Salon Bydgoski wystawia... Wywiad ze znawcą sztuki na obecnej wystawie w Muzeum Miejskim*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 4 (6 I), s. 9-10.

Z Salonu bydgoskiego w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 6 (9 I), s. 8.

Z plastyki bydgoskiej. Związek Zawodowy Plastyków „Bydgost”, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 6 (9 I), s. 8.

Uroczysty wieczór ku czci Matejki i Grottgera, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 10 (14 I), s. 11.

(hk) [Henryk Kuminek], *Uroczysty wieczór ku czci Matejki i Grottgera*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 18 (23 I), s. 14.

Przyznanie nagród na wystawie „Salon Bydgoski” w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 23 (29 I), s. 10.

(es), *Nasi artyści-malarze na Pomorzu. Waclaw Krystoszek*, „Gazeta Gdańska” 1938, nr 37 (15 II), s. 7, il.

Ostatnie dni wystawy Jana Hawryłkiewicza, Salon TPSP, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 38 (17 II), s. 9.

Młodzi rzeźbiarze organizują się, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 46 (26 II), s. 10.

(hk) [Henryk Kuminek], *Dorobek kulturalny Bydgoszczy zwiększa się dzięki pracy Rady Artystyczno-Kulturalnej*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 51 (4 III), s. 9.

(hk) [Henryk Kuminek], *Wystawa obrazów Włodzimierza Siewierskiego*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 62 (17 III), s. 9.

TPSP otwiera wystawę bydgoskich artystów malarzy Faczyńskiego i Krystoszka, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 71 (27 III), s. 19.

Otwarcie wystawy grottgerowskiej, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 112 (17 V), s. 12.

Wieczór Wyspiańskiego. Rada Artystyczno-Kulturalna, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 115 (20 V), s. 11.

Wystawa artystów bydgoskich w Inowrocławiu, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 155 (10 VII), s. 8.

Agrypina Basińska, *Z wystawy Zawodowego Związku Artystów Plastyków „Bydgost” w Inowrocławiu*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 158 (14 VII), s. 11.

Zmarł malarz legionista Leon Czechowski, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 199 (1 IX), s. 11.

Lech Sławiński, *W pracowni malarza Bydgoszczy* [Jerzy Rupniewski], „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 208 (11 IX), s. 15.

Andrzej Kłyszowski, *Salon Bydgoski*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7.
Rozstrzygnięcie konkursu Salonu Bydgoskiego, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 7

H. Kuminek, *Salon Bydgoski*, „Dziennik Bydgoski” 1938, nr 295 (25 XII), s. 25.

1939

Przyznanie nagród na wystawie „Salon Bydgoski” w Muzeum Miejskim, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 23 (29 I), s. 10.

Przed wystawą wędrowną Plastyków Pomorskich, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 105 (7 V), s. 20.

Bydgoscy artyści-plastycy na FON, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 107 (10 V), s. 11.

Piękny obraz lub rzeźba za złotówkę ofiarowana na FON, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 111 (14 V), s. 14.

Plastycy na FON, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 112 (16 V), s. 11.

Dziś – losowanie dzieł sztuki ofiarowanych na FON, „Dziennik Bydgoski” 1939, nr 115 (20 V), s. 12.

1943

Marian Hepke, *Eröffnung der Bromberger Kunstausstellung*, „Deutsche Rundschau Bromberg” 1943, nr 282 (29 XI), s. 5.

Ein Gang durch die Bromberger Kunstausstellung, „Deutsche Rundschau Bromberg” 1943, nr 296 (15 XII), s. 4.

PUBLIKACJE WYDANE DO 1945 ROKU

Bydgoszcz w historycznym rozwoju od początków aż po dzień dzisiejszy, oprac. i wyd. Edward Pawłowski w Bydgoszczy, drukiem i nakładem Drukarni Pawłowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1937.

Dybczyński Sylwester, *Szkolnictwo zawodowe okręgu poznańskiego*, [w:] Mieczysław Jabczyński, *Dziesięć lat szkoły polskiej w Poznańskim Okręgu Szkolnym*, Poznań 1929, s. 149-150.

Eckhardt Joanna, *Jan Wysocki, jego rzeźby i medale*, Poznań 1939.

Księga Pamiątkowa Dziesięciolecia Pomorza, Toruń 1930.

Makowski Bolesław, *Sztuka na Pomorzu. Jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932.

Morze polskie i Pomorze w pieśni. Zebrał, ułożył oraz słowem wstępem i objaśnieniami zaopatrzył dr. Władysław Pniewski, Gdańsk 1931.

Orłowicz Mieczysław, *Ilustrowany przewodnik po województwie pomorskim*, Lwów-Warszawa 1924.

Pomorska Wystawa Ogrodniczo-Przemysłowa w Toruniu, 28. VII – 4 X. 1928, Toruń 1928.

PUBLIKACJE WYDANE PO 1945 ROKU

abg, *Wystawa uczniowska w Państwowej Szkole Sztuk Pięknych*, „Arkona” 1947, 05, nr 7-8, s. 17.

Bacciarelli Marceli, *Plastyka w Bydgoszczy w latach 1945-1965*, „Kronika Bydgoska”, T. II (1964-1965), Bydgoszcz 1971, s. 29-50.

Bacciarelli Marceli, *Stanisław Brzęczkowski*, „Kronika Bydgoska”, T. II (1964-1965), Bydgoszcz 1971, s. 72-80.

Bacciarelli Marceli, *Piotr Triebler. Artysta zapomniany (1898-1952)*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1976”, Bydgoszcz 1975, s. 117-122.

Bagrowski Antoni, *Pierwsze kroki Pomorskich Szkół Plastycznych*, „Arkona” 1946, 07-08, nr 9-10, s. 20.

Bartnicka-Górska Hanna, Szczepińska-Tramer Joanna, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na salonach paryskich w latach 1884-1960*, Warszawa 2005.

Bator Stanisław, Barbara Janiszewska-Mincer, *Plakat międzywojenny „Biblioteki Polskiej” w Bydgoszczy*, Bydgoszcz 1968.

Biegański Zdzisław, *Mniejszości narodowe w Bydgoszczy w okresie Drugiej Rzeczypospolitej – zarys problemu koegzystencji społeczności wielonarodowościowej*, [w:] *Bydgoszcz miasto wielu kultur i narodowości*, red. Katarzyna Gysińska, Włodzimierz Jastrzębski, Albert A. Kotowski, Bydgoszcz 2009, s. 11-19.

Biegański Zdzisław, Nowakowski Tomasz, *Historia Bydgoszczy*, [w:] *Encyklopedia Bydgoszczy*, T. II, red. Włodzimierz Jastrzębski, Bydgoszcz 2017, s. 88-92.

Borowska Marta, *Wystawy Związku Plastyków Pomorskich i Grupy Plastyków Pomorskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy w latach 1930-1936*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, T. XVII, Gdańsk 2018, s. 133-161.

Borucka-Nowicka Aurelia, *Wystawa malarstwa Franciszka Gajewskiego w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków”, R. 1969, nr 84, s. 27.

Borucka-Nowicka Aurelia, *Franciszek Gajewski 1897-1969*, „Kronika Bydgoska”, T. IV (1968-1970), Bydgoszcz 1974, s. 266-267.

Borucka-Nowicka Aurelia, *Jerzy Rupniewski (1888-1950)*, „Kronika Bydgoska”, T. XIII (1991), Bydgoszcz 1993, s. 207-210.

Borucki Kazimierz, *Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego*, [w:] *Bydgoszcz. Historia, kultura, życie gospodarcze*, praca zbiorowa, Gdynia 1959, s. 295-305.

Borucki Kazimierz, *Tablice pamiątkowe Bydgoszczy*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, „Prace Wydziału Nauk Humanistycznych”, Seria D, nr 2, Bydgoszcz 1963, s. 5-61.

Borucki Kazimierz, *Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, „Muzealnictwo”, 1964, nr 12, s. 69-77.

Borucki Kazimierz, *Pomniki w Bydgoszczy zniszczone przez okupanta*, „Prace Komisji Sztuki” T. I, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Seria D, nr 3, Bydgoszcz 1965, s. 43-51.

Borucki Kazimierz, *Plastyka bydgoska w latach 1920-1945*, [w:] *Bydgoszcz w latach 1920-1970, Materiały z sesji popularno-naukowej*, Bydgoszcz 1972, s. 247-256.

Bryl Mariusz, *Grupa artystów plastyków „Świt”. Z dziejów kultury artystycznej międzywojennego Poznania*, Poznań 1992.

Buliński Roman Ks., *Tobie Panie zaufałem. Historia i teraźniejszość kościoła i parafii p.w. św. Mikołaja w Bydgoszczy-Fordonie*, Bydgoszcz 1996.

Chamot Marek, *Kulturotwórcza rola powojennej inteligencji. Kultura w Bydgoszczy po 1945 roku – odrodzenie dzięki nielicznym*, „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” 2012, nr 2, s. 159-178.

Chamot Jan, *Teodor Gajewski*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, R. 1985, nr 6, s. 44-46.

Chojnacka Barbara, „*Teki bydgoskie*” w twórczości Stanisława Brzeczkwoskiego, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 1998, z. 3, s. 83-104.

Chojnacka Barbara, *Franciszek Konitzer – malarz, grafik, konserwator i pedagog. Szkic do biografii*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 1999, z. 4, s. 39-59.

Chojnacka Barbara, *Między Paryżem a Poznaniem. Bydgoski etap twórczości graficznej Karola Mondrala*, „Kronika Bydgoska”, T. XX (1998), Bydgoszcz 1999, s. 259-276

Chojnacka Barbara, *Środowisko artystyczne Bydgoszczy 1920-1939. Malarstwo, grafika, rysunek, rzeźba, scenografia*, Bydgoszcz 2002 [informator do wystawy].

Chojnacka Barbara, *Bronisław Kłobucki – artysta rzeźbiarz. Przyczynek do dziejów bydgoskiej rzeźby w latach 1920-1939*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2002, z. 7, s. 90-113.

Chojnacka Barbara, *Piotr Chmura (1888-1939), bydgoski malarz i grafik*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2003, z. 8, s. 63-78.

Chojnacka Barbara, *Rola bydgoskiego Muzeum Miejskiego w kształtowaniu środowiska artystycznego w latach 1923-1929*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2003, nr 2, s. 107-128.

Chojnacka Barbara, *Marian Kujawa (1900-1985). Zapomniany malarz z Inowrocławia w międzywojennej Bydgoszczy*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2004, z. 9, s. 9-21.

Chojnacka Barbara, *Witraże Fary a kartony projektowe w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Przyczynek do działalności Henryka Nostitz-Jackowskiego w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska”, T. XXVI (2004), Bydgoszcz 2005, s. 347-362.

Chojnacka Barbara, *Humor dwudziestolecia międzywojennego. Rysunek satyryczny i karykaturalny rysowników bydgoskich*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2005.

Chojnacka Barbara, *Stefan Szmaj (1893–1970). Poznański ekspresjonista w Bydgoszczy*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2007, z. 12, s. 33-56.

Chojnacka Barbara, *Kazimierz Lipiński (1896-1978) – bydgoski rzeźbiarz i rysownik*, część I, „Kronika Bydgoska”, T. XXVIII (2006), Bydgoszcz 2007, s. 475-498.

Chojnacka Barbara, *Historia jednego obrazu... Bolesława Lewańskiego (obraz Najświętszego Serca Pana Jezusa)*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 2009”, R. 42, Bydgoszcz 2008, s. 111-117.

Chojnacka Barbara, *Opowieść o wystawie jubileuszowej; Kolekcja prac artystów bydgoskich*, [w:] *Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską. Muzeum w Bydgoszczy 1923-2008*, katalog wystawy, T. II, red. B. Chojnacka, Danuta Sójkowska, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2008, s. 33-46, 192-200.

Chojnacka Barbara, *Kazimierz Lipiński (1896-1978) – bydgoski rzeźbiarz i rysownik*, część II, „Kronika Bydgoska”, T. XXX (2008), Bydgoszcz 2009, s. 403-435.

Chojnacka Barbara, *Historia jednej rzeźby... Piotra Trieblera (rzeźba św. Barbary)*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 2010”, R. 43, Bydgoszcz 2009, s. 173-179.

Chojnacka Barbara, *Stefan Kiersnowski (1906-1930). Rzeźbiarz, medalier, malarz i rysownik*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2010, z. 15, s. 48-59.

Chojnacka Barbara, *Najświętszemu Sercu Jezusa – Bydgoszcz wyzwolona. Pomnik Piotra Trieblera i Teodora Gajewskiego*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXI (2009), Bydgoszcz 2010, s. 205-250.

Chojnacka Barbara, *Marian Kiersnowski (1873-1949). Projektant wnętrz i wyposażenia kościołów, pedagog*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXII (2010), Bydgoszcz 2011, s. 435-478.

Chojnacka Barbara, *Rysunki Stefana Kiersnowskiego – Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy i kościół pw. św. Anny w Kodniu*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2011, z. 16, s. 59-70.

Chojnacka Barbara, *Od bydgoskiej „Zachęty” do „Salonów Bydgoskich”*. Związki i grupy artystyczne w latach 1921-1939, [w:] 100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków. Zaczęło się w Krakowie w roku 1911. Historia ZPAP w oparciu o kolekcję dzieł sztuki Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, red. Elżbieta Kantorek, Bydgoszcz 2011, s. 35-43.

Chojnacka Barbara, *W Bydgoszczy*, [w:] *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, oprac. i red. nauk. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowo im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012-2013, s. 39-50.

Chojnacka Barbara, *Grafika Karola Mondrala*, [w:] *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, oprac. i red. nauk. B. Chojnacka, Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowo im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012-2013, s. 13-19.

Chojnacka Barbara, *Feliks Krassowski (1895-1967) artysta malarz i scenograf Teatru Miejskiego w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXIV, Bydgoszcz 2013, s. 105-128.

Chojnacka Barbara, *Miejska Galeria obrazów i rzeźb w Bydgoszczy. Przyczynek do genezy kolekcjonerstwa polskiej sztuki współczesnej w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, [w:] „Bydgoski Rocznik Muzealny”, T. III, 2013/2014, Bydgoszcz 2014, s. 51-78.

Chojnacka Barbara, *Od krakowskich inspiracji do bydgoskich realizacji. Malarstwo Mariana Turwida (1905-1987)*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2014, nr 11, s. 3-12.

Chojnacka Barbara, *Jan Biedowicz (1890-1961). Malarz i pedagog, uczeń Antoniego S. Procajłowicza i Józefa Pankiewicza*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2015, nr 2, s. 12-17.

Chojnacka Barbara, *Tadeusz Mokrzycki (1903-1983). Wśród norweskich fiordów i pomorskich pejzaży*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2015, nr 3, s. 9-13.

Chojnacka Barbara, *Pomorze, Przybyszewski i klasycy romantyzmu. Trzy nurty tematyczne w drzeworycie ilustracyjnym Stanisława Brzęczkowskiego*, „Bydgoski Rocznik Muzealny”, T. IV, Bydgoszcz 2015, s. 43-58.

Chojnacka Barbara, *A przecież rysowałem ciągle... Stefan Szmał w Bydgoszczy. Ekspresjonizm Buntu a ekspresja rysunków*, [w:] *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. nauk. Lidia Głuchowska, Honorata Gołuńska, Michał F. Woźniak, współpraca merytoryczna: B. Chojnacka, Muzeum Okręgowo im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015, s. 87-102.

Chojnacka Barbara, *Rzeźba w międzywojennej Bydgoszczy (1920-1939). Zapomniane dziedzictwo?*, [w:] *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. Katarzyna Janicka, Arkadiusz Krawczyk, Wolsztyn 2016, s. 141-154.

Chojnacka Barbara, *Bolesław Lewański (1881-1952) – „malarz rzeczywistości i baśni”*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXVII, Bydgoszcz 2016, s. 73-98.

Chojnacka Barbara, *Franciszek Konitzer (1882-1952) – malarz, grafik*, [w:] *Wpisani w dzieje miasta. Znani i mniej znani ludzie Grudziądza na przestrzeni wieków*, red. Wiesław Sieradzan przy współpracy Wioletty Pacuszki i Anny Wajler, Grudziądz 2016, s. 197-207.

Chojnacka Barbara, *Franciszek Sieński*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. X, red. Urszula Makowska, Warszawa 2016, s. 501-502 (uzup. Urszula Makowska).

Chojnacka Barbara, *Władysław Frydrych (1900-1972) – malarz i pedagog w międzywojennej Bydgoszczy*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2016, nr 5, s. 3-7.

Chojnacka Barbara, *Stanisław Brzęczkowski. Pedagog Państwowego Liceum Technik Plastycznych*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2016, nr 6, s. 3-7.

Chojnacka Barbara, *Jerzy Rupniewski (1888-1950) – „Malarstwo, które jest mi wszystkim na świecie...”*, „Kronika Bydgoska”, T. XXXVIII (2017), Bydgoszcz 2017, s. 275-312.

Chojnacka Barbara, *Stanisław Brzęczkowski (1897-1955). Monografia. Katalog zbiorów*, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, red. nauk. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2017.

Chojnacka Barbara, *A oni wciąż idą, idą, idą... Ilustracje Stanisława Brzęczkowskiego do Tyrteusza (z cyklu „Wojna”) Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Motyw wojny w kulturze i sztuce wizualnej*, red. Łukasz Jureńczyk i Joanna Szczutkowska, Bydgoszcz 2017, s. 127-145.

Chojnacka Barbara, *Antoni Grabarz (1904-1965) – malarz z kręgu Bractwa św. Łukasza w powojennej Bydgoszczy*, „Bydgoskie Oko. Czasopismo sztuk wizualnych”, 2017, nr 8, s. 3-5.

Chojnacka Barbara, *Hasła biograficzne artystów bydgoskich*, [w:] *Encyklopedia Bydgoszczy*, T. II, red. Włodzimierz Jastrzębski, Bydgoszcz 2017.

Chojnacka Barbara, *Albert Lewy-Taljański (1864-1946) – paryski malarz i bydgoski nauczyciel*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2018, z. 19, s. 57-69.

Chojnacka Barbara, *Duch przeszłości – zwycięzca. Alegoryczna wizja wkroczenia wojsk polskich do Bydgoszczy 20 stycznia 1920 roku na obrazie Jerzego Rupniewskiego*, [w:] *Praktyczny patriotyzm 1918/1920-2018: różne odsłony niepodległości. VII Konferencja z cyklu: Zabytki toruńskie młodszego pokolenia*, red. Katarzyna Kluczajd, Michał Pszczółkowski, SHS, Oddział w Toruniu, Toruń 2018, s. 39-57.

Chojnacka Barbara, *Malarstwo w międzywojennej Bydgoszczy (1920–1939). Zapomniane dziedzictwo?*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu*, „Studia

i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu”, T. II, red. Juliusz Raczkowski przy współpracy Moniki Jakubek-Raczkowskiej, Toruń 2018, s. 175-186, 346-356.

Chojnacka Barbara, *Oblicza migracji artystycznej w międzywojennej Bydgoszczy i jej wpływ na rozwój lokalnego środowiska (1920-1939)*, [w:] *Wędrowanie sztuki*, red. Artur Badach, Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2018, s. 39-52.

Chojnacka Barbara, *Niepodległej – rzeźbiarze bydgoscy*, [w:] *Miejsca pamięci w przestrzeni miasta w XIX i XX wieku*, z serii *Architektura miast VI. Zbiór studiów*, Bydgoszcz 2019, s. 65-85.

Chojnacka Barbara, *W poszukiwaniu tożsamości artystycznej – Maksymilian Antoni Piotrowski*, [w:] „Kronika Bydgoska”, T. XL (2019), Bydgoszcz 2019, s. 119-144.

Chojnacka Barbara, *Od „Tancerki” Jana Wojnarskiego do „Piety” Wiktorii Goryńskiej. Największa wystawa graficzna w międzywojennej Bydgoszczy*, „Bydgoski Rocznik Muzealny”, T. V, Bydgoszcz 2019/2020, red. Michał F. Woźniak, s. 211-239.

Chojnacka Barbara, *„Bydgoski Canaletto”? Rzeczywiste oblicze malarstwa Jerzego Rupniewskiego (1888-1950)*, *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i Regionu II*, „Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu”, T. III, red. Juliusz Raczkowski i Monika Jakubek-Raczkowska, Toruń 2020, s. 255-272, il. 461-468.

Chojnacka Barbara, *„W pogoni za pełnią życia”. Stefan Szmał – lekarz i artysta w międzywojennej Bydgoszczy*, [w:] *Działania medyków na rzecz małej i wielkiej ojczyzny (XIX-XX wiek)*, red. nauk. Wojciech Ślusarczyk, Gabriela Frischke, Rokšana Wilczyńska, Toruń 2020, s. 75-108.

Chojnacka Barbara, *Marian Faczyński – malarz, który uczył „patrzeć w obrazy jak w okna, otwarte na tajemniczy ogród”*, [w:] „Kronika Bydgoska”, T. XLI (2020), Bydgoszcz 2020, s. 207-229.

Chojnacka Barbara, *Od bydgoskiej „Zachęty” do Salonów Bydgoskich. Towarzystwa, związki i grupy artystyczne w latach 1921-1939*, [w:] *W obliczu przemian i nowej rzeczywistości. Sztuka lat 1919-1939. Studia z historii sztuki*, red. Daria Rutkowska-Siuda, Olga Tuszyńska-Szczepaniak, Agnieszka Lorenc-Karczewska, Małgorzat Wróblewska-Markiewicz, Łódź-Warszawa 2021, s. 167-182.

Chojnacka Barbara, *Wystawy sztuki niemieckich towarzystw oraz udział w nich artystów bydgoskich (1878-1912)*, [w:] „Kronika Bydgoska”, T. XLII (2021), Bydgoszcz 2021, s. 133-165.

Czarnecki Kazimierz, *Płockie życie artystyczne w latach 1900-1939*, Płock 1990.

Czarnocka Anna, *Karol Mondral we Francji*, [w:] *Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, oprac. i red. nauk. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2012-2013, s. 28-33.

Czarnowski Władysław, *Ze wspomnień starego bydgoszczanina*, Poznań 1979.

Czerska Elżbieta, *Teatr Polski w Bydgoszczy, Almanach sceny bydgoskiej 1920-1990*, Bydgoszcz 1990.

Derkowska-Kostkowska Bogna, *Kasynowe Towarzystwo „Wypoczynek” w Bydgoszczy i jego dom związkowy*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 1998, z. 3, s. 31-42.

Derkowska-Kostkowska Bogna, *Dawne kompleksy restauracyjno-rozrywkowo-teatralne w Bydgoszczy*, [w:] *Architektura miast*, cz. I, Bydgoszcz 2008, s. 93-102.

Dr J. P.-Pawłowska [Jadwiga Puciata-Pawłowska], *Z plastyki*, „Arkona” 1946, 09, nr 11, s. 21.

Felczak Zygmunt, *Sztuka w służbie narodu. Na otwarciu Pomorskiego Domu Sztuki w Bydgoszczy*, „Arkona” 1946, 04-05, nr 6-7, s. 1.

Formanowicz Janina, *Historia Teatru Miejskiego w Bydgoszczy w latach 1920-1939*, Warszawa-Poznań-Toruń 1978.

Frycz Jerzy, *Edward Kwiatkowski 1904-1971. Wspomnienie pośmiertne*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo VI, Nauki Humanistyczno-Społeczne”, 1977, z. 77, s. 11-13.

Gąsiorowski Paweł B., Zyglewski Zbigniew, *Cmentarze fordońskie*, [w:] *Dzieje Fordonu i okolic*, praca zbiorowa, red. Zdzisław Biegański, Bydgoszcz 1997, s. 210-220.

Gerc Lidia, *Studies in polish architecture by Jerzy Faczyński*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”, 2012, z. 1-2, s. 311-319.

Gliwiński Eugeniusz, *Szkoła jaką pamiętam...*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1994”, R. XXVII, Bydgoszcz 1993, s. 242-246, il.

Gliwiński Eugeniusz, *Figury religijne w naszym mieście*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1999”, R. XXXII, Bydgoszcz 1998, s. 189-192.

Górska Hanna, Lipiński Eryk, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977.

Grochowina Sylwia, *Polityka kulturalna niemieckich władz okupacyjnych w okręgu Rzeszy Gdańsk-Prusy Zachodnie, w okręgu Rzeszy Kraj Warty i w rejencji katowickiej w latach 1939-1945*, Toruń 2013.

Grońska Maria, *Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław 1971.

Grońska Maria, *Grafika w książce, tece i albumie*, Warszawa-Wrocław-Kraków 1994.

Grott Franciszek, *W cieniu wielkiej sztuki – okruchy wspomnień o Marianie Turwidzie*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1992”, R. XXV, Bydgoszcz 1991, s. 159-162.

Grysińska Katarzyna, *Rada Artystyczno-Kulturalna w Bydgoszczy w latach 1934-1939*, [w:] *Muzyka w instytucjach i stowarzyszeniach na Pomorzu i Kujawach*, z serii: *Z badań nad muzyką i życiem muzycznym Pomorza i Kujaw* (8), Bydgoszcz 2004, s. 133-150.

Grysińska-Jarmuła Katarzyna, *Działalność kulturalna Niemców w Bydgoszczy w XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Swojskość i obcość w regionie kujawsko-pomorskim*, red. Michał Białkowski, Zdzisław Biegański, Teresa Maresz, Wojciech Polak. Bydgoszcz 2015.

Grysińska-Jarmuła Katarzyna, *Działalność muzyczna Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg. Zarys problematyki*, [w:] *Amatorskie muzykowanie na Pomorzu i Kujawach*, red. Alicja Kłaput-Wiśniewska, Bydgoszcz 2018.

Hernet-Kłodzińska Janina, *Było nas dziesięciu*, „Kalendarz Bydgoski na rok 1977”, Bydgoszcz 1976, s. 93-98.

Historia Bydgoszczy, Tom I do roku 1920, red. Marian Biskup, Warszawa-Poznań 1991.

Historia Bydgoszczy, Tom II. Część pierwsza 1920-1939, red. Marian Biskup, Bydgoszcz 1999.

Hojka Zdzisław, *Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 2003”, Bydgoszcz 2002, s. 183-195.

Hojka Zdzisław, *Muzeum w Bydgoszczy, Dzieje i zbiory, Od kościoła Klarysek po Wyspę Młyńską, Muzeum w Bydgoszczy 1923-2008*, T. I, Bydgoszcz 2008.

Jakimowicz Irena, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997.

Janiszewska-Mincer Barbara, *Rozwój plastyki bydgoskiej w latach 1920-1950*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, oprac. zbiorowe, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 117-138.

Jankowski Aleksander, *Kościół Klarysek p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Bydgoszczy*, „Kronika Bydgoska”, Tom Specjalny wydany z okazji wizyty papieża Jana Pawła II w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1999, s. 67-80.

Jarkiewicz Zenon, *Kościół bydgoskie po wyzwoleniu miasta z pruskiej niewoli w 1920 r. w świetle publikacji „Dziennika Bydgoskiego”*, „Kronika Bydgoska”, R. XVIII (1996), Bydgoszcz 1997, s. 197-213.

Jarkiewicz Zenon, *Historia budowy nowego kościoła na Szwederowie w latach międzywojennych. Wypisy źródłowe*, „Kronika Bydgoska”, R. XIX (1998), Bydgoszcz 1998, s. 226-247.

Jaskuła Ryszard Cz., *Stowarzyszenia artystów plastyków w Bydgoszczy w latach 1929-1939*, „Prace Komisji Sztuki”, T. III, Prace Wydziału Nauk Humanistycznych BTN, seria D, nr 5, Warszawa-Poznań 1975, s. 47-84.

Jaskuła Ryszard Cz., *Plastyka bydgoska 1945-1976*, Bydgoszcz 1980.

Jastrzębska-Puzowska Iwona, *Od miasteczka do metropolii. Rozwój architektoniczny i urbanistyczny Bydgoszczy w latach 1850-1920*, Toruń 2005.

Jastrzębski Włodzimierz, *Słownik biograficzny nauczycieli bydgoskich – ofiar II wojny światowej*, cz. I (A-K), „Kronika Bydgoska”, T. XIII (1991), Bydgoszcz 1993, s. 211-232.

Jułga Kazimierz, *Kazimierz Rafiński*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1975, nr 2, s. 9-10.

(K.), *Życie artystyczne stolicy Pomorza. Literatura*, „Arkona” 1945, 11-12, nr 1-2, s. 17.

Kabacińska Katarzyna, „*Polichromia*” Henryka Nostitz-Jackowskiego (1912-1948), „Kronika Miasta Poznania”, 1990, nr 2, s. 39-47.

Kamiński Ireneusz J., *Życie artystyczne w Lublinie 1901-1926*, Lublin 2000.

Kantorek Elżbieta, *Bydgoszcz 1945-2011*, [w:] *100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków. Zaczęło się w Krakowie w roku 1911. Historia ZPAP w oparciu o kolekcję dzieł sztuki Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, red. E. Kantorek, Bydgoszcz 2011, s. 58.

Karol Mondral (1880-1957). Twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem, oprac. zbiorowe, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2012-2013.

Klause Gabriela, *Kościół p.w. św. Trójcy w Bydgoszczy – dzieło Rogera Ślawskiego*, [w:] „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2008, z. 13, s. 43-65.

Konstantynów Dariusz, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, Warszawa 2006.

Kościół pw. Świętej Trójcy w Bydgoszczy 1913-2013, oprac. zbiorowe, red. Marek Romaniuk, Bydgoszcz 2013.

Kotowski Wojciech, *Zarys dziejów kościoła i parafii Św. Trójcy w Bydgoszczy*, b.m.r.w.

Kroplewska-Gajewska Anna, *Plastyka Torunia 1920-1939. Konfraternia Artystów w Toruniu. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, katalog, Toruń 2012.

Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje, [katalog wystawy], red. Jerzy Malinowski, Michał Woźniak, Ruta Janonienė, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, Toruń 1996.

Kuczma Rajmund, *Sylwetki artystów bydgoskich*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 171-199.

Kuczma Rajmund, *Jan Nepomucen Biedowicz artysta malarz*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1987, nr 1, s. 43-44.

Kuczma Rajmund, *Wacław Gromek – artysta malarz*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1987, nr 2, s. 45-46.

Kuczma Rajmund *Marian Faczyński, artysta malarz-nauczyciel*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1988, nr 9, s. 44-45.

Kuczma Rajmund, *Bronisław Kłobucki, artysta rzeźbiarz*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1988, nr 3, s. 44-45.

Kuczma Rajmund, *Stefan Jan Szmał*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, 1989, nr 1, s. 46-47.

Kuczma Rajmund, *Paweł Griniow „Polo” rysownik, karykaturzysta*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1990, nr 9, s. 45-46.

Kuczma Rajmund, *Tadeusz Mokrzycki (1903-1983)*, „Kalendarz Bydgoski na 1994 rok”, R. XXVII, Bydgoszcz 1993, s. 256-259.

Kuczma Rajmund, *Bronisław Kłobucki artysta rzeźbiarz*, „Szwederowo”, Dodatek „Dziennika Wieczornego” 1993, nr 17 (24 VI).

Kuczma Rajmund, *Bydgoszczanie. Jan Hawrylkiewicz*, „Express Bydgoski” 2001, nr 107 (9 I).

Kuczma, Rajmund, *Bydgoszczanie. Witold Jerzykiewicz*, „Express Bydgoski” 2001, nr 119, (23 V).

Kuczma Rajmund, *Pomniki zniszczone przez okupanta niemieckiego na początku września 1939*, „Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu”, 2004, z. 9, s. 22-31.

Kulpińska Katarzyna, *Gertrud von Kunowski – zapomniana bydgoszczanka*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 2003, nr 5, s. 103-106.

Kutta Janusz, *Spółczesność Bydgoszczy w latach 1920-1939*, [w:] *Historia Bydgoszczy, Tom II. Część pierwsza 1920-1939*, red. Marian Biskup, Bydgoszcz 1999, s. 177-231.

Lemański Alojzy, *Bydgoski Oddział Związku Polskich Artystów Plastyków*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 139-145.

Lewandowska Elżbieta, *Konfraternia Artystów w Toruniu*, „Zeszyty Naukowe UMK. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 28, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” III, Toruń 1968, s. 61-118.

Łom., *W Bydgoszczy*, „Arkona” 1948, nr 10-12, s. 30.

(m), *Plastyka*, „Arkona” 1946, 03, nr 5, s. 21.

(m), *Plastyka na Pomorzu*, „Arkona” 1946, 05, nr 6-7, s. 28.

Malinowski Jan, *Mariana Turwida twórczość i działalność. Refleksje z kręgu kultury wielkopolsko-pomorskiej*, Bydgoszcz 1987.

Malinowski Jan, *Polski Instytut Narodowy*, część I, „Kronika Bydgoska”, T. VIII (1979/1980-1981), Bydgoszcz 1987, s. 11-37.

Malinowski Jan, *Polski Instytut Narodowy*, część II, „Kronika Bydgoska”, T. VIII (1979/1980-1981), Bydgoszcz 1987, s. 38-57.

Malinowski Jerzy, *Kultura artystyczna Wilna 1893-1945*, [w:] *Wileńskie środowisko artystyczne 1919-1945. Malarstwo, grafika, rzeźba, rysunek, fotografia*, oprac. zbiorowe, red. Kazimierz Brakoniecki, Olsztyn 1989, s. 15-41.

Malinowski Jerzy, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów „Bunt” 1917-1922*, Wrocław 1991.

Mansfeld Bogusław, *Malarze toruńskiej „Konfraterni Artystów” (1920-1939)*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. Jerzy Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 208-220.

Mansfeld Bogusław, *Scenografowie teatru toruńskiego (1920-1939)*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. Jerzy Poklewski, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 220-228.

Markiewicz Alojzy Janusz, *Nieśmiertelne nie umiera. Z dziejów cmentarza Starofarnego w Bydgoszczy. Zarys monograficzny*, Bydgoszcz 1992.

Matyasik Joanna, *Sala Królewska Bernardina” – 80 lat ekspozycji stałej księżnicy bydgoskiej*, „Bibliotekarz Kujawsko-Pomorski” 2016, nr 2, s. 18.

Matyasik Joanna, *Na dziesięciolecie Biblioteki Miejskiej – Księga jubileuszowa Księżnicy bydgoskiej*, „Bibliotekarz Kujawsko-Pomorski” 2020, nr 1, s. 29-32.

Meinhardt Günther, *Bromberger Künstler: Maksymilian Piotrowski, Walter Leistikow, Gertrud von Kunowski, Liselotte Strauss-Neuman, Franz Lüdtke*, [w:] *Aus Bromberger Vergangenheit*, Wilhelmshaven 1973, s. 399-401.

Melbechowska-Luty Aleksandra, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)*, Warszawa 2005.

Mrozek Zdzisław, *Z dziejów Rady Artystyczno-Kulturalnej i Klubu Literacko-Artystycznego w Bydgoszczy*, „Rocznik Kultury Kujaw i Pomorza”, T. IX, 1977, s. 84-94.

Mrozek Zdzisław, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1982”, R. 15, Bydgoszcz 1981, s. 65-67.

Mrozek Zdzisław, *Z dziejów towarzystw kulturalno-oświatowych, artystycznych i naukowych Bydgoszczy w okresie międzywojennym (próba rekonstrukcji)*, „Kronika Bydgoska”, T. VI, (1974-1975), Bydgoszcz 1982, s. 133-145.

Mrozek Zdzisław, *Życie kulturalno-społeczne, teatralne i literackie Bydgoszczy w latach 1919-1939. Zarys dziejów*, Bydgoszcz 1984.

Mrozek Zdzisław, *Polska kultura i sztuka w Bydgoszczy w latach 1920-1939*, [w:] *Historia Bydgoszczy, Tom II. Część pierwsza 1920-1939*, red. Marian Biskup, Bydgoszcz 1999, s. 719-781.

Mulczyński Jarosław, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919-1939*, ASP w Poznaniu, Poznań 2009.

Mulczyński Jarosław, *Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919-1939. Instytucje, salony, wystawy*, Poznań 2019.

Mulczyński Jarosław, *Tradycja i nowoczesność. Sztuka w międzywojennym Poznaniu. Stowarzyszenie Artystów Wielkopolskich „Plastyka” 1925-1939*, Poznań 2022.

Nowacki Witold, *Notatki autobiograficzne*, Warszawa 1985.

Olejniki-Drejas Krystyna, *Plastyka bydgoska*, Bydgoszcz 1995.

Pabich Franciszek, *Wędrowki po dziejach chojnickiej plastyki*, „Zeszyty Chojnickie” 1967, nr 3, s. 52-87.

Pierwszy dzień Pomorskiego Domu Sztuki, „Arkona” 1946, 06, nr 8, s. 17.

Podgóreczny Józef, *Niepospolici ludzie Kujaw i Pomorza*, Bydgoszcz 1967.

Podgóreczny Józef, *W służbie książki i prasy polskiej. Bydgoszcz XIX-XX w.*, Bydgoszcz 1979.

Poklewski Józef, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994.

Polsakiewicz Zdzisław, *Droga do sztuki* [Edward Kwiatkowski], „Gazeta Pomorska” 1970, nr 247 (17-18 X), s. 5.

Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914, T. I, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967.

Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, T. II, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

Pomorska Rada Sztuki, „Arkona” 1946, 11-12, nr 13-14, s. 15.

Preus Robert, *Tadeusz Tarkowski*, [w:] *Miejsce i ludzie. 30 lat działalności KPCN w Bydgoszczy 1989-2019*, praca zbiorowa, red. Anna Rupińska, Bydgoszcz 2019.

Remer Jerzy, *Pierwsza wystawa plastyki pomorskiej*, „Arkona” 1946, 06, nr 8, s. 5-7.

Remer Jerzy, *Plastycy toruńscy. Na marginesie wystawy ZPAP (Toruń)*, „Arkona” 1947, nr 7-8, s. 14.

Sprawy plastyki, „Arkona” 1946, 06, nr 8, s. 17.

Stefański Krzysztof, *Atlas architektury dawnej Łodzi*, Łódź 2008.

Stępień Hanna, Liczbińska Maria, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994.

175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, red. Józef L. Ząbkowski, Kraków 1994.

Sroka Zbigniew Ks., *Z dziejów parafii i kościoła św. Wincentego a Paulo w Bydgoszczy (1924-1975)*, [w:] *Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce*, 53, red. Alfons Schletz, Kraków 1980, s. 133-272.

Strzałkowski Jacek, *Medale polskie 1901-1944*, Warszawa 1981.

Sucharska Anna, *Kultura w Bydgoszczy po 1918 r. i jej uwarunkowania*, [w:] *Kultura bydgoska 1945-1984*, oprac. zbiorowe, red. Krystyna Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 527-562.

Szmańda Edward, *Sylwetki bydgoszczan. Jerzy Rupniewski*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1978”, Bydgoszcz 1977, s. 111-112.

Turwid Marian, *Narodziny środowiska*, „Arkona” 1946, 05, nr 6-7, s. 3.

Turwid Marian, *Dzielo P. Trieblera*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1953, nr 171, s. 5.

Turwid Marian, *Plastyka*, [w:] *Bydgoszcz. Historia, kultura, życie gospodarcze*, Gdynia 1959, s. 324-341.

Turwid Marian, *Stanisław Brzęczkowski*, „Kalendarz Bydgoski na rok 1977”, Bydgoszcz 1976, s. 31-36.

Turwid Marian, Kantorek Elżbieta, *Na czarno-białej drodze. Rzec o Stanisławie Brzęczkowskim*, Bydgoszcz 1979.

Turwid Marian, *Stefan Szmaj*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1980”, R. 13, 1979, s. 166-170.

U plastyków pomorskich, „Arkona” 1947, nr 6-7, s. 23.

U plastyków, „Arkona” 1947, nr 11-12, s. 16.

U plastyków pomorskich, „Arkona” 1948, nr 1-3, s. 17.

U plastyków pomorskich, „Arkona” 1948, nr 7-9, s. 18.

Wacław Szczęblewski. *Artysta z Pomorza*, Emilia Markot, Anna Śliwa, Tomasz Rembalski, Gdynia 2012.

Wankiewicz Roman, *Pionier bydgoskich medalierów i brązowników*, „Kalendarz Bydgoski na Rok 1983”, R. 16, Bydgoszcz 1982, s. 175-179.

Wankiewicz Roman, *Jerzy Wankiewicz (1894-1956)*, „Biuletyn Muzeum Sztuki Medalierskiej”, 1986, nr 3, Dokumentacja zbiorów, s. 31-33.

Weber Alicja, *Z dziejów opery w Bydgoszczy 1956-1994*, Bydgoszcz 1996.

- Wichura-Zajdel Ewa, *Śląski medalier Jan Wysocki*, Katowice 1961.
- Wiercińska Janina, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969.
- Wierzbicka Anna, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900-1939, Część I lata 1900-1921*, Warszawa 2012.
- Więcek Adam, *Dzieje sztuki medalierskiej w Polsce*, Kraków 1989.
- Wilk Henryk, *Parafia pod wezwaniem świętego Mikołaja w Bydgoszczy, Matka parafii fordonskich* [w:] Ks. Roman Buliński, *Tobie Panie zaufałem. Historia i teraźniejszość kościoła i parafii pod wezwaniem św. Mikołaja w Bydgoszczy-Fordonie*, Bydgoszcz 1996, s. 11-29.
- Witz Ignacy, Zaruba Jerzy, *50 lat karykatury polskiej (1900-1950)*, Warszawa 1961.
- Wojciak Jerzy, *Stosunki polityczne i narodowościowe w latach 1850-1914*, [w:] *Historia Bydgoszczy, Tom I do roku 1920*, red. Marian Biskup, Warszawa-Poznań 1991, s. 541-584.
- Woźniak Michał F., *Początki bydgoskiego muzealnictwa*, [w:] *Opus opificem probat. Księga pamiątkowa dedykowana Jerzemu Litwinowi*, Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2019, s. 315-321.
- Wysocka Agnieszka, *Architektura i urbanistyka Bydgoszczy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Lublin 2015.
- Wysocka Agnieszka, *Dwie epoki, dwa style – pomniki Henryka Sienkiewicza w Bydgoszczy*, [w:] *Miejsca pamięci w przestrzeni miasta w XIX i XX wieku*, z serii *Architektura miast VI. Zbiór studiów*, Bydgoszcz 2019, s. 87-100.
- Zagórska Barbara, *Zapoznane widoki Chojnic Stanisława Brzęczkowskiego*, „Zeszyty Chojnickie”, 1997, nr 1, s. 91-96.
- Zebranie Zarządu Głównego ZPAP*, „Przegląd Artystyczny”. Biuletyn Informacyjny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków Warszawa 1945, nr 1 (wrzesień), s. 10.
- Zimna-Kawecka Karolina, *Działalność konserwatorska na terenie Bydgoszczy w latach 1920-1939*, [w:] „Kronika Bydgoska”, T. XXVIII (2006), Bydgoszcz 2007, s. 151-199.
- Żydowicz Krystyna M., *Świątynie Fordonu*, [w:] *Dzieje Fordonu i okolic*, red. Zbigniew Biegański, Bydgoszcz 1997, s. 231-242.
- Żywiecka Ewa, *Sylwetki karykaturzystów Gazety Gdańskiej*, „Kociewski Magazyn Regionalny. Kwartalnik społeczno-kulturalny” 1999, nr 2, s. 4-7.

Netografia

Aga, *Figurka Matki Boskiej wróciła do centrum Pruszcz*, pomorska.pl/figurka-matki-boskiej-wrocila-do-centrum-pruszcz/ar/7260598 (dostęp: 15 I 2020).

Paweł Czopiński, *Tadeusz Wierzejski (1892-1974) – kolekcjoner, antykwariusz, darczyńca*, 2016, <https://muzeum.torun.pl/blog/tadeusz-wierzejski-1892-1974-kolekcjoner-antykwariusz-darczynca/> (dostęp: 23 VI 2021).

Dokumentacja konserwatorska elewacji frontowej kamienicy PKO przy ul. Narutowicza 45 w Łodzi, web.archive.org/web/20170312143358/http://mikucy.pl/o-kancelarii/atlas (dostęp: 17 VII 2020).

Konstantynów Dariusz, *Galimski Władysław*, Polski Petersburg, 2016, <http://www.polskipetersburg.pl/hasla/galimski-wladyslaw> (dostęp: 10 II 2020).

www.parafia-niechanowo.pl/historia/od-poczatku-do-dzis (dostęp: 10 III 2020).
<https://polishmuseum.pastperfectonline.com/webobject/5197E181-2644-40FC-AD73-469933880353> (dostęp: 3 II 2021).

Kowalewski Zygmunt, <https://sztuka.agraart.pl/autor/licytacje/3169/zygmunt-kowalewski> (dostęp: 11 VII 2020).

La Galerie Kerkamak: www.kerkamak.com/r7sr15a1268/TALJANSKI.html (dostęp: 29 IV 2017).

Łbik Lech, *Miasto z podciętymi korzeniami. Garść uwag o bydgoskiej tożsamości*, https://bydgoszcz24.pl/pl/11_wiadomosci/3213_miasto-z-podcietyimi-korzeniami-garsc-uwag-o-bydgoskiej-tozsamosci-.html, 9 VI 2012 (dostęp: 11 I 2021).

Muzeum Regionalne, <https://www.facebook.com/MuzeumRegionalneImHieronimaLawniczakaWKrotoszynie/posts/804030036413547:0> (dostęp: 15 V 2020).

Oliwkowski Łukasz, *Punkty światłoczułe. Miejska kronika filmowa*, ki.24.info/pl/644_felietony/12529_oliwkowski-punkty-wiat-oczu-e-miejska-kronik-filmowa.html (dostęp: 6 VII 2020).

Strachanowski Piotr, *Na cześć i wieczną chwałę żołnierzy rodem z Kujaw*, inowroclaw.naszemiasto.pl/artykul/na-czesc-i-wieczna-chwale-zolnierzy-rodem-z-kujawhistoria,4217076,art.,t,id,tm,html, 18 VIII 2017 (dostęp: 25 X 2018).

Strachanowski Piotr, *Jesienią 1939 r. Niemcy niszczyli w Inowrocławiu nasze symbole narodowe i religijne: znaki państwowe, pomniki i święte figury*, „Gazeta Pomorska” 2014, (25 IX), pomorska.pl/jesienia-1939-r-niemcy-niszczyli-w-inowroclawiu-nasze-symbole-narodowe-i-religijne-znaki-panstwowe-pomniki-i-swiete-figury/ar/6444040 (dostęp: 15 I 2020).