

# Bogusław Mansfeld

---

## Andrzej Sciepuro (1944-2010), historyk i krytyk sztuki, muzealnik

---

Rocznik Toruński 38, 229-242

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Andrzej Sciepuro (1944–2010), historyk i krytyk sztuki, muzealnik

*Bogusław Mansfeld*  
Warszawa

Piękny portret Andrzeja, wykonany sepią w 1971 r. przez Antoniego Michalaka (1899–1975), malarza, współzałożyciela Bractwa św. Łukasza, od 1927 r. zamieszkałego w Kazimierzu nad Wisłą, wisiał przy oknie, w mieszkaniu przy ul. Marii Konopnickiej w Toruniu. Pamiętam go do dziś, choć gospodarze zmieniali potem swoje lokale, a i los nie zawsze im sprzyjał. Gości przyjmowali jednak zawsze serdecznie, co potwierdza również dedykacja wypisana ręką Michalaka na portrecie młodego historyka sztuki, którego inteligencja i urok i dla niego musiały być niezwykle. Teraz, kiedy Andrzej już nie żyje, zmarł bowiem 6 sierpnia 2010 r., przychodzi mi na myśl, jak bardzo brakuje w literaturze słownika biograficznego pracowników muzealnych, może najpierw w poszczególnych placówkach, potem w skali kraju. Zresztą staraniem Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków od 2000 r. ukazują się już w zeszytach biografie przedstawicieli tej specjalności.

Od dawna mam też w pamięci słownik teatru polskiego (1765–1965/1973 i 1900–1980/1994). Teatr i muzeum to dwie dziedziny od XIX w. ważne dla demonstrowania związku obrazu i słowa, ich roli w kulturze i życiu społecznym (w następnym stuleciu teatr będzie ustępował miejsca filmowi). Oddanie ludzi sprawom muzealnym długo nie było łatwe. Dopiero odrodzona Rzeczpospolita tworzy na terenie scalanego po zaborach kraju sieć muzealną, wprowadza odpowiednią opiekę prawną, a także, zwłaszcza od końca lat dwudziestych,

wspiera regionalizm, włączający placówki muzealne do swojego planu społeczno-gospodarczego. Zachowały one oświeceniowy model muzeum narodowego, łączącego naturę z historią, kulturę ze sztuką. Jak z rodzącym się regionalizmem mieli radzić sobie muzealnicy, pokazał już Żeromski, idąc za radą Aleksandra Patkowskiego, głównego animatora polskiego regionalizmu, w komedii *Uciekła mi przepióreczka*, wystawionej pierwszy raz w 1925 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie. Jej bohatera, Przełęckiego, grał Osterwa. Widzowie oklaskiwali aktorów, ale rzeczywistość nadal pozostawała oporna. Do wojny nie pozostawało zresztą wiele czasu. W ludowej Polsce centralizm zepchnął regionalizm na margines, wysuwając na pierwszy plan propagandowy charakter muzeów. Po roku 1956 zaczęto wracać do tego pojęcia, ale najczęściej ograniczając się do granic terytorialnych, np. w sprawach zasięgu muzeów, lub entuzjazmując się wyznaczaniem obszarów krajoznawczych (por. przewodniki turystyczne). Lata współczesne akcentują rangę regionalizmu, ale jego kulturowa odrębność jest raczej dodatkiem do przedsięwzięć gospodarczych. Widać to również na przykładzie muzeów (zob. *Muzea regionalne w Polsce. Historia i współczesność*, 2002).

Otrzymane po wojnie wsparcie finansowe muzea wykorzystały w dużym stopniu, choć z czasem, jak w całej kulturze, ich głównym zadaniem będzie powolne wychodzenie poza ideologiczne zależności. Osiągnięta w końcu wolność przyniesie jednak nowe kłopoty, nurtujące już całą kulturę. Zmienność relacji między oryginałem a kontekstem, przewagi drugiego nad pierwszym (dla przybliżenia charakteru tego procesu przywołam rozprawę doktorską Wojciecha Gluzińskiego *U podstaw muzeologii* z 1980, ujmującą istotę raczej tego co było, niż tego co zaczęło następować). Za Schopenhauerem, którego czytamy znowu częściej, można by powiedzieć, że miejsce twórcy zaczął zajmować dziennikarz albo nawet polityk, wspomagani przez nowego typu muzealnika. Pojawia się nadto architekci, autorzy niezwykłych budowli muzealnych, górujących nieraz ekspresją nad autonomią ekspozycji, które z kolei muszą szukać we wnętrzach innego niż dawniej wyrazu. Proces rozwoju tych instytucji widziany przez historyków sztuki jest interesujący w wystąpieniach sesyjnych Jana Białostockie-

go (*Podstawy metodologiczne w historii sztuki a praktyka muzealna*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, 1981; na podstawie wystąpienia w Radziejowicach i Gołuchowie, 1979) oraz Andrzeja Rottermunda (*Muzeum w procesie przemian*, „Spotkania z Zabytkami”, 10–11/2010; na podstawie referatu na Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie w 2009).

Andrzej jako muzealnik doczekał czasów transformacji po roku 1989, choć w strukturze swojej instytucji nie doświadczył aż tak wielkich przemian. Ale jego otwarcie na sprawy sztuki, przyjaźnie z artystami, zawsze tworzyły jakiś cudowny spłot tego co twórcze, z tym co serdeczne, pozwalały przekraczać wszelkie granice. Także my, jego koledzy i przyjaciele, nieraz tego doświadczyliśmy. Nasuwają mi się tu słowa Mickiewicza – „Sam sobie robi koło i sam się w nie wplata”.

\*\*\*

Andrzej Sciepuro urodził się 16 maja 1944 r. w Wilnie. Niewiele miał tam czasu przed sobą, ponieważ zagarnięcie wschodnich województw przez ZSRR zmusiło Polaków do exodusu w głąb kraju. Sciepurowie znaleźli się w Toruniu. Andrzej zdał tu maturę w 1962 r. i rozpoczął studia na Wydziale Sztuk Pięknych, który jak cały Uniwersytet Mikołaja Kopernika miał mocne korzenie w Wilnie. Odrodzona tam w 1919 r. uczelnia reaktywowała również kształcenie artystów i opiekunów sztuki. Miało ono tradycję reform sięgających oświecenia, podnoszącego związek sztuki z nauką. Wówczas taki program edukacyjny zdawał się znowu ważny, także ze względów patriotycznych. Po roku 1945 zniszczenia wojenne oraz ideologiczna reinterpretacja kultury wysunęły na pierwszy plan problem zabytków. Zajął się nimi Jerzy Remer (1888–1979), tworząc na Wydziale kierunek nazwany zabytkoznawstwem i konserwatorstwem.

Pojęcie zabytku utrwaliło się u nas już przez dziesięciolecia, a pochodziło, jak się zdaje, od Jacka Idziego Przybylskiego, tłumacza *Eneidy* Wergilego (1786–1787, druk 1811), po raz drugi w całości po Andrzeju Kochanowskim (1580). Przybylski znany był ze słowotwórstwa, modnego w kręgach poszukujących na początku XIX wieku nowego wyrazu dla piękna języka literackiego. *Eneida* nabrała szczególnie

go znaczenia, opisanego przez Ignacego Chrzanowskiego w książce – *Czym był Wergiliusz dla Polaków po utracie niepodległości* (1915). Zabytkoznawstwo dla Remera oznaczało zachowanie za pomocą wszelkich możliwych środków objętych stosownym prawem dzieł sztuki oraz innych przedmiotów. Sam zabytek zaś ulegał jednak w jego rozumieniu zbyt znacznemu uogólnieniu, w zgłoszonym bowiem programie obejmował również zbiory muzealne. Było to niestety sprzeczne z rozwojem konserwatorstwa i muzealnictwa, a nadto niesłychanie trudne do metodologicznego i co za tym idzie również edukacyjnego zrównoważenia obu. Ostatnio wydana przez UMK książka przygotowana w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, przy wsparciu oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki – *Wobec zabytku... Tradycje i perspektywy postaw. Studia dedykowane pamięci prof. Jerzego Remera* (2010), nie podejmuje tych spraw, mimo wieloletnich doświadczeń własnych i cudzych. Dotyczy to naturalnie również w tym miejsca historii sztuki. Wierzę jednak, że zostaną one kiedyś podjęte. Nawiasem mówiąc żałuję, że na początku powojennego okresu nie konsultowano się z Marianem Gumowskim (1881–1974), osiadłym w Toruniu dla wykładów z numizmatyki, w latach 1919–1932 dyrektorem Muzeum Wielkopolskiego, krótko wydawcy „Przeglądu Muzealnego” oraz uczestnikiem tak ważnych wówczas dla naszego muzealnictwa dyskusji i poczynań. Remer mimo wysłuchania uniwersyteckich zajęć z historii sztuki, nie miał odpowiednich kwalifikacji naukowych i nie mógł im się poświęcić na uniwersytecie w Wilnie (zwrócił na to uwagę Adam Małkiewicz w *Z dziejów polskiej historii sztuki*, 2005). Ale był świetnym organizatorem i wziętym autorem branżowych publikacji, nawet wierszy. O jego okresie wileńskim pisał z uznaniem Stanisław Lorentz (*Album wileńskie*, 1986). Muzeum toruńskie zawdzięcza mu najwięcej; powstanie na nowo w odrestaurowanym na jego potrzeby ratuszu, dalszy rozwój i powodzenie wśród szerokiej publiczności. Był dyrektorem w latach 1947–1971. Oddzielną częścią muzeum stało się utworzone w 1960 r. muzeum Mikołaja Kopernika, dla którego znalazł znakomitą kierowniczkę w osobie Janiny Mazurkiewicz, która okazała się także jego sumienną i wierną kronikarką. Miał, jak mi się zdaje, naturę urodzonego szefa, którą ongiś

bardzo trafnie zarysował Zenon Przesmycki-Miriam w książce wydanej w 1914 r. w Warszawie: „Dziś kierownik muzeum musi być nadto urodzonym organizatorem, twórczym obmyślaczem najpilniejszych zadań i sposobów ich wypełnienia, znawcą dusz, umiejącym znaleźć środki na przełamanie estetycznej atrofii społeczeństwa, człowiekiem wreszcie wielkiego smaku i wrażliwości, aby mógł zająć słuszne i pewne siebie stanowisko względem najważniejszych, częstokroć nieetykietowanych jeszcze przejawów sztuki” (*Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze*). Opinia tego przyszłego ministra kultury i sztuki, wyrażona w jego książce tak świetnie zorientowanej w literaturze przedmiotu, może przede wszystkim niemieckiej, jest nadal aktualna. Wynika ona być może z prawdy ogólniejszej, mówiącej o braku jednoznacznej definicji sztuki, bez względu na postać, jaką miała i ma, wymagającej na skutek tego kreatywnej postawy w tworzeniu zbiorów oraz w odpowiednim kierowaniu personelem.

Sciepuro rozpoczął pracę w muzeum 7 kwietnia 1967 r., na emeryturę odszedł 13 marca 2008 r. Pracę dyplomową na temat projektu wystawy portretów sarmackich przygotował u Jadwigi Puciata-Pawłowskiej (1902–1989), w roku następnym uczyniła to u Gwidona Chmarzyńskiego (1906–1973) jego żona Gabriela z Sawickich, która również zatrudniła się w muzeum. Można dodać, że w 1978 r. dyplom uzyskała jego siostra Zofia, u Kazimierza Malinowskiego (1907–1977), później studiowały jeszcze dwie córki Andrzeja (jedna na konserwatorstwie). Pierwsza dekada pracy związana była z działem oświatowym, który po etatyzacji muzeów przeprowadzonej w 1950 r. stał się podstawą wykładu treści zawartych w ekspozycjach, umocowanych naturalnie w ideologii, stąd często musiano posługiwać się przykładami z zewnątrz, co powodowało nieznaną dotąd rozwój wystaw czasowych.

Sciepuro około 1970 r. zaczął się orientować na międzywojenną sztukę figuralną, tzn. głównie uczniów Tadeusza Pruszkowskiego (1888–1942) oraz zwolenników Stanisława Szukalskiego (1893–1987). Teraźniejszość podsunęła mu natomiast Grupę „Wprost” w Krakowie, która w 1966 r. wystąpiła przeciwko ucieczce od rzeczywistości w bezideową estetykę dekoracyjności i koloryzmu (w 1984 r. otrzymali na-

grodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność”). Przez lata twórczość ich pozostaje wierna własnym, nie z góry narzuconym przekonaniom. W 1978 r. zrobił Grupie Wprost wystawę w Klubie Związków Twórczych Azyl (nie odnotowana w kalendarium wystaw, zamieszczonym w książce *Świat przedstawiony? O grupie Wprost*, opracowanej przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak, prócz jej wstępu zawierającej zestaw wywiadów oraz najważniejszych recenzji, wydanej przez TN KUL, 2006), do muzeum zakupił bardzo dobre obrazy Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza, Leszka Sobockiego i Jacka Waltosia. Uznawali go za przyjaciela, sami tworząc zespół o powiązaniach niemal rodzinnych (por. ich portret przez Zbyluta Grzywacza – *Czwórka*, 1980). Wcześniej, bo w 1973 r., urządził wystawę Henryka Wańka, malarza równie dokładnie odtwarzającego świat, ale w wyobrażeniach osadzonych w metaforach i symbolach czerpanych z alchemii, filozofii i przekonania religijnych Dalekiego Wschodu, znanego też z publikacji, kilka lat później jako pisarza (pierwsza powieść *Dziady berlińskie* ukaże się w 1984 r. w drugim obiegu). Warto tu przypomnieć słowa z jego tekstu o Macieju Bieniaszu w „Twórczości” (2/1980), który łączył bliską mu również „realistyczną obserwację z metafizycznym oderwaniem i umiarkowaną fantazją”. Jako jedność dwu zasadniczych form poznania – „obrazu i słowa, symbolu i refleksji”.

W Krakowie Sciepuro zaprzyjaźnił się również z Mieczysławem Święcickim, aktorem, a przede wszystkim piosenkarzem w Piwnicy pod Baranami, której był współzałożycielem, również wykonawcą ballad i romansów, głównie Wertyńskiego. Sciepuro zorganizował Święcickiemu koncert w ratuszowej Sali Mieszkańskiej.

Z Działu Oświatowego w latach siedemdziesiątych przeszedł Sciepuro do Działu Sztuki. W 1977 r. został kierownikiem Kolekcji Sztuki Współczesnej. Rok przedtem funkcję taką pełnił w Dziale Grafiki.

Toruńskie wystawy muzealne były przykładem programu realizowanego również gdzie indziej. Prócz ekspozycji stałych, uwzględniających naturalnie dzieła i pamiątki miejscowe, organizowano pokazy dla innych miast, nadto dla tych położonych w krajach sąsiednich, jak w ZSRR, NRD, Czechosłowacji, a rzadko na Zachodzie, w Getyndze, mieście dla Torunia partnerskim (zob. wystawa malarstwa i grafiki

toruńskiej, 1981, wstęp do katalogu A. Sciepuro). Trzeci rodzaj miał cele głównie oświatowe i był przeznaczony dla szkół, domów kultury, zakładów pracy, w mieście i okolicy. Wystawy rzadziej miały charakter rocznicowy, jak ta dla uczczenia pięćsetlecia urodzin Mikołaja Kopernika (*Kopernik-Kosmos*, udział w dziele ZPAP; Sciepuro napisał o niej w „Przeglądzie Artystycznym”, 3/1973), lub okazjonalny, jak bardzo ciekawa wystawa przygotowana przez niego o twórczości artystów, ongiś uczniów liceum Kopernika (1988). Był wśród nich Marek Żuławski z Londynu, znany z audycji o plastyce w BBC i opublikowanego w Warszawie zbioru recenzji *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem* (1976).

Na ogół wszystkie wystawy w stopniu większym lub mniejszym miały uzasadnienie ideologiczne, a nawet polityczne. W okresie niejako klasycznym Polski Ludowej widoczne było dominowanie w wykładaniu treści ekspozycji stamtąd idących pojęć ogólnych, kosztem odrzucanego, a potem uproszczonego regionalizmu. Piszę o tym dlatego, że to ostatnie miało ograniczający wpływ na pokazywanie dokonań miejscowych szkół artystycznych, które musiały ustępować twórcom uznawanym w danym momencie za najważniejszych w skali ogólnej. Ślad tego spotyka się w niektórych muzeach do dziś.

W Toruniu Wydział Sztuk Pięknych do zmiany takiej relacji musiał poczekać. Ważną jej zapowiedzią była wystawa *Plastyka Toruńska* (1966), według podtytułu ukazująca środowisko artystyczne w latach 1920–1939 i 1945–1965. Wstęp do katalogu napisał Janusz Bogucki, który był także jego redaktorem. Druga tego rodzaju miała miejsce w 1975 r. i obejmowała okres od 1945 r. (*Plastyka toruńska 1945–1975*, katalog z tekstem Tadeusza Zakrzewskiego, w jej aranżacji miał swój udział też Sciepuro). Trzecia ukazała w 1996 r. obecność artystów wydziałowych wśród wielu innych, w tym litewskich z Kowna i Wilna (od 1922 do dziś). Było to przedsięwzięcie zrealizowane przez muzeum i uniwersytet razem z Akademią Sztuk Pięknych w Wilnie i tam też powtórzone. Wystawa, jak głosi nota w katalogu – została zorganizowana „dla uświetnienia 200-lecia Katedry Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego i 50-lecia Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu”. Jej nazwa – *Kształcenie w Wilnie i jego*



*tradycje* – może nie w pełni jednak odpowiadała zawartości, ponieważ ograniczała się do wiadomości historycznych i dokumentowania danych, natomiast bez elementów składających się na programy nauczania oraz ich źródła. Ale widzom po obu stronach granicy przyniosła nieznanne albo słabo pamiętane wiadomości. Nawiasem mówiąc upamiętnienie początków kształcenia artystów w Wilnie, a co za tym idzie i tradycji Wydziału Sztuk Pięknych w Toruniu, skłoniło mnie oraz Sławomira Kalembkę do rozpoznania pod tym kątem archiwów. Miało powstać wydawnictwo z odpowiednimi wypisami do poszczególnych okresów aż po dzień dzisiejszy, poprzedzane odpowiednimi wprowadzeniami (w pamięci miałem książkę Kaliny Bartnickiej *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w. (1754–1831)*, 1971). Niestety, realizacja zamierzenia w pewnym momencie zatrzymała się, a prof. Kalembka opublikował w 1988 r. *Dwieście lat sztuk pięknych na uniwersytetach w Wilnie i Toruniu 1797–1997*.

W roku 1995 Sciepuro w odrestaurowanym na potrzeby muzeum Domu Eskenów pokazał prace plastyków toruńskich z ostatnich dwu lat. Współpracowali z nim w tym dziele Anna Gajewska i Andrzej Drączkowski, którzy będą jego kontynuatorami, w zakresie kierowania zbiorami malarstwa i grafiki. Pokaz ten można uznać za przykład ewolucji muzeów do coraz większej obecności w ich zbiorach sztuki współczesnej, która na skutek wewnętrznych przemian i nowych związków z odbiorcą uczyni z nich istotny współczynnik własnego istnienia.

W roku 1958 zawiązała się wśród artystów wydziałowych „Grupa Toruńska”, nastawiona na stabilizację środowiska, również chyba pod względem towarzyskim, co robiono wówczas także gdzie indziej, np. we Wrocławiu. Jubileuszową XXV wystawę pokazało u siebie muzeum w 1978 r., staraniem Sciepury, który zadanie to zrealizował wspólnie z Andrzejem Drączkowskim, swoim następcą w Gabinetzie Grafiki, i ze Zdzisławem Ciarą (1932–1987), od 1972 r. dyrektorem muzeum.

Oddzielną grupę stanowią wystawy indywidualne artystów. M.in. profesorów Wydziału: Tymona Niesiołowskiego (1958, 1976), Bronisława Jamontta (1979 i 1986–1987), Piotra Firleja (1985), Bronisława Kierzkowskiego (1994), Zygmunta Kotlarczyka (1996), Stanisława Borysowskiego (2003). Wystawę miał również znany malarz Szymon

Szumiński, wychowanek Wydziału (2006–2007). Niektórzy z nich mieli wystawy jeszcze przed śmiercią; Borysowski w 1986, Kotlarczyk w 1989, a Szumiński w 1985. Pomijam tu grafików czy rzeźbiarzy, nie będą też wchodził w to, w jaki sposób artyści toruńscy byli obecni w działalności BWA czy innych galerii, których liczba i znaczenie rosły w ciągu lat siedemdziesiątych.

Sciepurowo zainteresował się także twórczością Mariana Konarskiego (1893–1987), związanego ze Stanisławem Szukalskim, oryginalnym rzeźbiarzem i grafikiem, który od 1939 r. mieszkał w USA. W 2007 r. ukazała się o nim obszerna książka Lechosława Lemańskiego (*Stach z Warty. Szukalski i Szczep Rogate Serce*). Konarski miał wystawę w Toruniu w 1982 r. (IV–V) i obdarzył Andrzeja swoją przyjaźnią. Zaczął jednak od tych malarzy Pruszkowskiego, którzy w 1925 r. utworzyli „Bractwo św. Łukasza” (dyplomy uzyskali w zimie 1927/28). Wystawił Bolesława Cybisa (XII 1970 – III 1971, VII–VIII 1972, V 1984 – V 1985), Jana Gotarda (XII 1970 – III 1971), Antoniego Michalaka (VII 1971 – II 1972), Czesława Wdowiszewskiego (VII–VIII 1972) i Jeremiego Kubickiego (VII–IX 1975). Z Michalakiem, a także jego synami, przez długie lata łączył Andrzeja serdeczny związek. Już po przejściu na emeryturę zorganizował w 2009 r. w toruńskiej Galerii Muz wystawę „Michalakowie – trzy pokolenia”. Jak słyszałem, zamierzają oni utworzyć w Kazimierzu Dolnym fundację imienia Andrzeja Sciepury dla wspierania młodych artystów.

Bolesław Cybis (1895–1957) zajmował go jednak najbardziej. Udało się mu uzyskać w 1974 r. stypendium do ZSRR, ponieważ malarz ten urodził się na Krymie i w 1920 r. emigrował do Konstancyopolu. Zebrany podczas tej podróży materiał pozwolił mu dopełnić wiadomości znane ze *Słownika artystów polskich* (1/1971). Dotyczyły one zwłaszcza pobytu artysty w Charkowie, studiów artystycznych, a także grup awangardowych, z którymi był tam związany. Potem był on w Konstancyopolu, wśród rzeszy rosyjskich uchodźców, cywilów i żołnierzy. Cybis, jak wielu innych, miał tam głodne miesiące, które opisał w pamiętniku. Należał do związku artystów rosyjskich i pracował w rosyjskim teatrze. Po dwu latach wyjechał do Warszawy. Bardzo pomocny był kontakt Andrzeja z rodziną Cybisa, która w War-

szawie zachowała sporo jego prac. Dzięki niej trafiliśmy już razem do dawnego domu Cybisów na Bielanach, w planowanym przed wojną na jego skraju osiedlu dla artystów „Placówka”. Przed 1939 r. mieszkało już tam kilka rodzin, m.in. Strynkiewiczów, Pietkiewiczów, Wdowiszewskich. Zamierzano tam zbudować również pawilon na pracownię, w którym mogłyby odbywać się odczyty czy koncerty. Wspólnie opisałiśmy wrażenia stamtąd, wraz z zebranymi dotąd wiadomościami biograficznymi (*Dom Bolesława Cybisa*, „Perspektywy”, 36/1973). Z okazji wystawy Cybisa w 1970 r. przyjechała do Torunia z Trenton jego przyjaciółka Marilyn Korzuch wraz z Josephem Chorltonem, swoim późniejszym mężem. Była ona właścicielką założonej przez Cybisa wytwórni porcelany, znanej też z małych rzeźb, które wręczano jako prezenty prominentnym osobom („Cybis Porcelain Art”). Z daru Nixona trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie dwa rysunki artysty. Sciepuro zamierzał wyjechać do Trenton, aby zrobić wystawę z amerykańskich zbiorów, ale stan wojenny uniemożliwił to. Można dodać, że wcześniej doszła do niego wiadomość, że sam Marc Chagall w ambasadzie polskiej w Paryżu sugerował zrobienie wystawy Bolesława Cybisa na Zachodzie. Znał go ponoć z Rosji lub może także z Nowego Jorku, w którym przebywał w latach 1941–1947. Chagall w latach 1963–1964 wykonał na życzenie de Gaulla dekorację plafonu w operze paryskiej. Sciepuro napisał do Chagalla list, który pozostał jednak bez odpowiedzi.

Wystawy wybranych członków „Bractwa”, a na koniec również Konarskiego, przynosiły wiele wrażeń. Różnicowanie pola obserwacji uświadamiało istnienie nowych środowisk, najpierw za pośrednictwem nazwisk artystów, potem ich prac i poglądów, a nawet samej codzienności, tej między szkołą, pracownią i plenerem. Ostatni wiązał się naturalnie z Kazimierzem Dolnym, którego obraz zaczął wypełniać się treściami nie tylko turystycznymi. O malarzach tam przebywających czy mieszkających od XIX wieku napisał Waldemar Odorowski (*Malarze Kazimierza nad Wisłą*, 1991); prace ich pokazuje Muzeum Nadwiślańskie.

Zasługą Sciepury było pokazanie w muzeum malarzy pierwszy raz po wojnie w zestawach monograficznych. Wyjątkiem był Bronisław

Linke (1906–1962), którego prace znalazły się na wystawie obok Cybisa i Jana Gotarda (1898–1943) ze względu na jej temat, mający uprzytomnić widzowi odmienność ikonografii, a nie formy. Sciepuro napisał o wystawie w „Przeglądzie Artystycznym” (zob. 3/1971). Pierwszy raz po wojnie miał też wystawę przeglądową Czesław Wdowiszewski (1904–1982), którego pokaz Sciepuro urządził również w roku następnym w Domu Plastyka w Warszawie (zob. jego wstępy w obu katalogach oraz omówienie ich wraz z wystawą rysunków Cybisa w „Przeglądzie Artystycznym”, 4/1973). Kiedy patrzymy dzisiaj na obrazy tych malarzy uderza najpierw charakter formy. Niekiedy cytowana z artystycznej przeszłości albo z kolei sugerująca jakby napór mocno geometryzującej, ale zarazem plastycznej architektury współczesnej i współgrającej z nią rzeźby. Efektownie modelowana, dla większego wyrazu wkładana w dwuwymiarowe przestrzenie. Mamy zatem uliczki układane nieraz tak, że linia horyzontu jest podnoszona poza obraz (Kazimierz był dobrą inspiracją ku temu), a w określonych miejscach pojawiają się nawet fakturowane powierzchnie. Poza malarstwem monumentalnym, którego chętnie się podejmowano, sceny zredukowano do niemal dekoracyjnej rodzajowości lub do portretu. Michalak lubił kompozycje wielopostaciowe, zajmowała go bowiem tematyka religijna, Konarski zaś fascynujący się cywilizacyjnym progresem był naturalnie poza tym kręgiem ikonograficznym. Portret jednak zajmował ważne miejsce i warto prowadzić nad nim dalsze badania. Tutaj, dla pewnej lekcji posłużę się przykładem, który może nie odnosi się wprost do ówczesnej ikonografii, ale dotyczy raczej ideowej kondycji artysty. Jest to wyrazisty rysunek tuszem, sporządzony w 1958 r. przez Linkego; na pierwszym planie portret Witkacego, za nim, nieco wyniesiona podobizna autora. Dwaj przyjaciele, rewoltujący na różny sposób sztukę i społeczeństwo, na koniec doświadczeni tragicznie przez historię (repr. otwierająca książkę Janusza Deglera, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii/1918–1939/*, 2009).

Jerzy Zanoziński, pierwszy kurator wspomnianej Galerii Polskiej Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, we wstępie do katalogu wystawy „Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego”

napisał: „Instytucją, która ma w tej dziedzinie spore zasługi, jest Muzeum Okręgowe w Toruniu. W ciągu lat siedemdziesiątych muzeum to – dzięki osobistemu zaangażowaniu kustosa Andrzeja Ściepury – urządziło kilka wystaw indywidualnych o niewątpliwym dla znajomości problemu szkoły Pruszkowskiego znaczeniu”. Opinię tę przytaczam jako przykład uznania dla muzealnika, którego praca nie zawsze znajduje odbicie w literaturze przedmiotu. Bo np. we wstępach do katalogów stanowiących podsumowanie jakiegoś większego stanu badań pomija się np. wiadomości, w jakich okolicznościach naukowych czy dydaktycznych wystawa powstała, czy następne wносиły coś nowego, jaki był zestaw eksponatów. Tak jest w przypadku publikacji Muzeum Nadwiślańskiego o malarstwie Michalaka (2005) czy Gotarda (2006). Dotyczy to naturalnie także literatury naukowej. Wystawy są przecież rodzajem źródeł, których wszechstronna znajomość jest konieczna. Nawet jeżeli historia sztuki prawie od wieku odchodzi od akcentowania faktu na rzecz przyczyny, od szukania jednej prawdy, bo pojawia się ich wielość (por. zbiór międzynarodowych tekstów na ten temat dokonany przez Jana Białostockiego, *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, 1976). Proces ten jest widoczny również w ewolucji modelu muzeum, o czym pisałem na wstępie.

\*\*\*

Znałem się z Andrzejem przez dziesiątki lat i mam wrażenie, że uczestniczenie w życiu miasta i środowiska traktował jako źródło wiedzy o sztuce i świecie nie mniej ważne niż czytanie książek i gazet. Pamiętam, z jak wielkim zaciekawieniem słuchaliśmy jego opowieści z pobytu w Moskwie, dokąd, jak wiadomo, wyjechał w związku z Cybisem. Miał tam szczęście znaleźć przyjaciół w domu, którego gospodynią była historyczka sztuki Galina Kropiwnicka, żona malarza, grafika i poety Lwa Kropiwnickiego (1922–1994). Poznaliśmy ją wcześniej w toruńskiej farze, właściwie przez przypadek. Dom Kropiwnickich był moskiewskim salonem, w którym bywali nie tylko plastycy, literaci, muzycy, filmowcy (wśród nich de Santis, jako jeden z Włochów, których lubiano i ceniono jako ludzi Zachodu). Andrzej poznał mnie też z Nikołajem Nikulinem, wybitnym historykiem sztuki z Ermitażu,

z którym przy kolacji u mnie w domu spędziliśmy wiele czasu, ciesząc się bliskością poglądów, które, jak się nam zdawało, były być może pochodną zawodowych i naukowych zainteresowań. Nie mieliśmy wówczas pojęcia, że Nikulin miał za sobą tragizm frontu, którego potworności opisał we wspomnieniach (por. fragment w „Karcie”, 67/2011). Zmarł w 2009 r.

Wspomnienia o Andrzeju wiążą nas na inny sposób z pracownią witraży Władysława Koziola. Jest to miejsce mające już swoją poetykę; bywalcy noszą w sobie jego obraz, nawet jeżeli los oddali ich od Torunia. Wypełniona szkicami zdaje się unosić nad zabytkowym budynkiem z tradycyjnym warsztatem szklarza. Przypomina mi klatkę schodową secesyjnej paryskiej kamienicy projektowanej przez Hectora Guimarda; ostatnie piętro całe jest wypełnione kolorowym witrażem, okna zaś, w miarę schodzenia, rozjaśniają swój ton aż po biel na parterze. Piękna metafora drabiny wiodącej od codzienności do ideału i od niego na ulicę.

Andrzej w 2005 r. urządził Władkowi wystawę monograficzną *Malarstwo i witraż* (por. katalog z tekstami kilku autorów). Taki sam tytuł powtórzył jeszcze dwukrotnie w dwu pokazach w 2008 r.: w toruńskiej Galerii Domu Muz oraz w galerii Michalaków w Kazimierzu Dolnym. Projekty witraży pokazano również w Muzeum Zamkowym w Malborku (2005) przy okazji konferencji międzynarodowej poświęconej tej dziedzinie sztuki. Andrzej miał na niej referat o ich autorze. Do pracowni na Rabiańskiej przychodził coraz częściej. Do przyjaciela Wiesia Wyszczelska-Koziol, żona Władka, wkrótce po śmierci Andrzeja napisała wiersz, który pozwoliła mi tu przytoczyć:

*I znów był na Starówce.  
Jak zawsze...  
szedł powoli,  
przygarbiony lekko,  
jakby nieobecny.  
Nieśmiały,  
uśmiech,  
ruch ręki,  
miękki gest powitania.*

*(Czy Władziu jest u siebie?)*

.....

*Jeszcze raz odwrócił się*

*i... zniknął za rogiem...*

*Odszedł dalej niż z powrotem,*

*zabrał ze sobą*

*wszystkie pytania i odpowiedzi.*

    Za udzielone mi wiadomości serdecznie dziękuję Gabrieli Sawickiej-Sciepuro, Magdalenie Sciepuro-Morkowskiej oraz Annie Kroplewskiej i Andrzejowi Drączkowskiemu.