

Wróblewska, Kamila

"Warmińska rzeźba ludowa", Danuta Góralowa, Olsztyn 1979 : [recenzja]

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1, 107-110

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Danuta Góralowa, *Warmińska rzeźba ludowa*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1979, ss. 188+80 ilustracji.

Pod koniec 1979 roku ukazał się w nakładzie 5000 egzemplarzy album ludowej rzeźby warmińskiej w opracowaniu Danuty Góralowej. Autorka tej publikacji, po studiach etnograficznych w Poznaniu, rozpoczęła w 1966 roku pracę w Muzeum Mazurskim, w dziale etnografii, którym kierował wówczas niezjący już dr Franciszek Klonowski. Wspominam nie bez powodu ten fakt, bowiem pod kierunkiem doświadczonego pracownika naukowego i muzealnika mogła zdobyć istotne doświadczenie merytoryczne. W pracy muzealnej bowiem istnieją między innymi dwa spójne zagadnienia: naukowe i wystawiennicze, które decydują o prawidłowym pełnieniu funkcji merytorycznych muzeum, jego roli w społeczeństwie w gromadzeniu, ochranianiu i popularyzowaniu przeszłości i teraźniejszości drogą stałych, monograficznych i problemowych ekspozycji.

Jako asystentka dr. Klonowskiego zajmowała się Góralowa przede wszystkim tkactwem. Po jego śmierci przejęła dział etnograficzny Muzeum — z uwzględnieniem również problematyki rzeźby ludowej. W 1971 roku wyjechała do Białegostoku, składając jednocześnie w wydawnictwie Pojezierze pierwszą wersję maszynopisu książki, poświęconej warmińskiej rzeźbie. Było to piękne podsumowanie Jej pięcioletniej pracy muzealnej w Olsztynie.

Poddając analizie kilkadziesiąt przykładów ludowej rzeźby regionalnej, etnografka, która raczej nie dysponowała wiedzą z dziedziny historii sztuki, przełamała wiele merytorycznych oporów. Zdobyła umiejętność analizy artystycznej obiektu, który był — a mam tu na myśli rzeźbę ludową — przede wszystkim dziełem sztuki o licznych podtekstach symbolicznych i sprecyzowanych cechach indywidualnych. Gromadząc duży materiał dokumentacyjny w postaci fotografii, autorka tym samym ukazała wiele możliwości interpretacyjnych ludowej rzeźby warmińskiej. Trzeba podkreślić, iż jest to dotąd najpełniej opublikowany materiał faktograficzny, dotyczący jednego monograficznego zagadnienia z dziedziny warmińskiej sztuki ludowej.

Krótki, ale syntetyczny wstęp do albumu zawiera ważne postulaty dla przyszłych badaczy, którym autorka znakomicie ułatwiła dalszą pracę merytoryczną w tej dziedzinie.

Góralowa oparła się na zbiorach Muzeum w Olsztynie, ale też sięgnęła do zbiorów prywatnych, dzięki czemu możemy oglądać tak znakomite rzeźby, jak Madonna z Kajn z XVIII wieku (il. 6) czy też święty, również z Kajn, o drastycznej, portretowej, niemal kubistycznej twarzy (il. 7). Udało się też Góralowej pozyskać do publikacji bardzo istotne dla badań nad sztuką ludową regionu eksponaty z parafii lidzbarskiej, jak Madonnę z Dzieciątkiem z Biaka (il. 10), która ma wiele wspólnych cech plastycznych z odosobnioną dotychczas rzeźbą ze zbiorów Muzeum w Olsztynie, przedstawiającą tronującą Madonnę depczą węża (il. 11).

W albumie zamieszczono też obiekty, które w latach 1970—1971 znajdowały się jeszcze w kapliczkach przydrożnych Warmii. Wiele z tych kapliczek stoi już pustych, bowiem z jednej strony stare, „nieładne” rzeźby nie spodobały się prywatnym bądź zespołowym właścicielom kapliczek, zainteresowały natomiast prywatnych zbieraczy, nierzadko handlarzy tak zwanych staroci. Zmieniając swoich właścicieli eksponaty warmińskiej sztuki ludowej pozbawiane są niejednokrotnie ważnych metryk proveniencyjnych. W tym wy-

padku album postuży do rozszyfrowania ewentualnych dawnych lokalizacji rzeźb, bądź do ustalenia ich kręgów warsztatowych.

Rzeźba ludowa regionu zainteresowała bezpośrednio po zakończeniu wojny polskich znawców regionu, spośród których największe zasługi położyl pierwszy dyrektor Muzeum Mazurskiego, Hieronim Skurpski. Autorka zarówno we wstępie, jak i w wykazie bibliografii podkreśliła dorobek Skurpskiego w tej dziedzinie. Również wspomniany już Franciszek Klonowski był współautorem pierwszego katalogu rzeźby ludowej, a ze środowiska pozaolsztyńskiego — profesorowie Józef Grabowski i Tadeusz Seweryn. Badania regionalne Klonowskiego i Skurpskiego inspirowały do badań zarówno znawców sztuki ludowej z ośrodków ogólnopolskich, jak również stały się źródłem inspiracji dla autorki albumu. Zbiór rzeźb warmińskich, umieszczonych we wspomnianej książce, świadczy dowodnie o tym, że bardziej dynamiczna forma i płynna linia charakteryzuje rzeźby starsze, powstałe w wieku XVIII i XIX. Figury z początku XX wieku są już bardziej uproszczone; spośród nich rzeźba Józefa Olka (1884—1966) charakteryzuje się prostotą, typową dla sztuki najnowszej. Św. Franciszek Olka jest rzeźbą nieprofesjonalną, inspirowaną wzorami modernistycznymi, chociaż ten świątkarz chętnie przed wojną rzebił w tak zwanym stylu neogotyckim.

Niektóre rzeźby sięgają jeszcze wieku XVIII, jak Chrystus Zmartwychwstały (il. 69) czy św. Roch (il. 67). Mają one tak sprecyzowaną formę w układzie draperii i kompozycji ruchu, że tylko uproszczony, niezręcznie potraktowany, „naiwny” rysunek stóp i dłoni mówi, iż autorem był twórca ludowy, a może przyuczony czeladnik mistrza?

Zainteresowanie budzi, nie rozwiązany definitywnie, problem dwóch rzeźb bliźniaczych, dwóch identycznych Madonn z Dzieciątkiem z Nowych Włók (il. 29 i 20). Czy są to rzeźby gotyckie, czy powtórka anonimowego twórcy ludowego, wykonana w baroku, czy wreszcie pastisz dziewiętnastowieczny? Szczegóły stroju, rysunek draperii, miękko opadających i bardzo już płaskich, bo zniszczonych czasem, dowodzi gotyku i to bardzo wczesnego — około połowy XV wieku. Natomiast rysy twarzy ukazują nam nie ideał młodej, pięknej, dziewczęcej Marii, ale kobietę wprawdzie jeszcze młodą, ale o wyraznych, realistycznych rysach.

Twarz Marii z Nowych Włók przeczy rysunkowi draperii. Stawia to problem tych dwóch rzeźb jako otwarty. Są one własnością Muzeum Warmii i Mazur, i postuluwać należy przeprowadzenie badań drewna. Według mnie niezależnie od wieku, w jakim powstały, są one wytworem jakiegoś ludowego rzemieślniczego warsztatu. W tej chwili jestem skłonna przypuszczać, iż obie rzeźby są piętnastowieczne.

Góralowa znalazła kręgi warsztatowe dla wielu rzeźb, rozsypanych w różnych częściach Warmii. Genezę stylistyczną tych figur upatruje słusznie w tradycjach dawnej sztuki regionu, szczególnie w bogatych tradycjach gotyckiej i barokowej rzeźby warmińskiej — tradycjach szczodrego mecenatu biskupów Warmii późnego średniowiecza i baroku. Był to rzeczywiście mecenat wieloraki, nie mający analogii porównawczych dla tego typu fundacji artystycznych w innych regionach kraju, zasługujący na osobną pracę.

Najczęstsze postacie świętych, lokowanych niegdyś w kapliczkach przydrożnych, to Pieta, Maria z Dzieciątkiem, Chrystus Ukrzyżowany i św. Florian. Szczególnie temat Piety jest bardzo bliski tradycji historycznej, wyrosłej

z kręgu wielkiej sztuki. Są one wprawdzie przetworzone, zinterpretowane i bardziej uczłowieczone, ale inspiracja średniowieczem jest wyraźna.

Zwracam szczególną uwagę na grupę Piet z takich miejscowości jak Stanlewo, Czerwonka, Bredynki, Tumiany (il. 51, 53, 54, 57). Tego typu Piet jest więcej w trudnym obecnie do zrealizowania, pełnym inwentarzu warmińskiej rzeźby ludowej. Prezentują wydłużoną postać siedzącej Marii z ciałem Chrystusa na kolanach, o linearnie traktowanej draperii sukni, opinającej kolana. Pytanie, czy Piety te tworzył pojedynczy ludowy artysta, czy też większy warsztat ludowy, działający na określone zamówienie społeczne? Są to, mimo bliskich sobie cech podobieństwa, autentyczne formy emocjonalnie traktowanej, oryginalnie przetworzonej snycerki ludowej. Ludowy artysta czy rzemieślnik nie tworzył w oderwaniu od otaczającej go rzeczywistości. Kapliczki przydrożne budowano niekoniecznie z dala od obiektów kościelnych. Budowano je zarówno we wsiach, gdzie znajdowały się murowane gotyckie budowle sakralne, jak i pełne przepychu kościoły odpustowe, charakterystyczne dla kontrreformacji. Wyróż tych kościołów był lekcją wiedzy artystycznej dla ludowych rzeźbiarzy warmińskich. To niejako dawne akademie sztuki, gdzie można było nie tylko zobaczyć i zapamiętać, ale i skopiować w sposób indywidualny dzieło sztuki.

W tym momencie chcę odwołać się do tematu, który chętnie przedstawiano w malarstwie barokowym Warmii i umieszczano w oddzielnych obrazach (por. kościół św. Jakuba w Olsztynie — obraz w kruchcie), mianowicie św. Floriana. Ze szczególną troską rzeźbiono na Warmii tego patrona, który miał ochraniać wiejski dobytek od ognia. Małe figurki Florianów, o wcale nie zdeformowanych, raczej regularnie traktowanych twarzach, odzianych w bogate stroje antykizujące, buty sięgające kolan i długi płaszcz spływający z pleców, przypominają mi wizerunki malarskie świętych Florianów. I znowu pytanie, czy rzeźbił je naiwny świątkarz, czy rutynowany rzemieślnik, doświadczony i utalentowany twórca ludowy (por. il. 32, 43, 73, 75, 76, 77, 79).

Na przełomie wieku XIX/XX rzemieślnik warmiński, Józef Kupczyk, którego tak chętnie obecnie nazywamy również naiwnym twórcą ludowym, często sięgał po wzory do stylów historycznych. Inspirował się często neogotyckimi ołtarzami i malarstwem, które od II połowy wieku XIX zaczęły napływać na Warmię przeważnie z firmy Rottermund z Münster. Podejmował się zatem Józef Kupczyk (1849—1911) zarówno pośrednictwa, jak i wykonania rzeźb podług „najnowsze go stylu kościelnego” (s. 9). Józefa Kupczyka, rzeźbiarza z Bartąga, odkrył w 1961 roku Eugeniusz Tryniszewski, czego w bibliografii tylko chyba przez przeoczenie nie podano¹. Podobnie rzeźbił naśladowując neogotyk Józef Weinert (1861—1937). Wielu ludowych cieśli pracowało też przy realizacji rzeźbiarskich obudów ołtarzy, ambon i krzyży. Może badając ich życiorysy, księgi kościelne — zarówno metryki, jak i księgi rachunkowe — dotrzeć się do wielu dalszych problemów dawnej sztuki ludowej Warmii?

Album Danuty Góralowej jest ze wszech miar cenną pozycją, bo pozycją inspirującą. Znakomite zdjęcia czarno-białe, które nie zatarły przestrzennej formy figur, wykonał Wacław Kapusto. Część tych rzeźb sfotografowano symbolicznie w plenerze.

¹ E. Tryniszewski, *Józef Kupczyk, rzeźbiarz z Bartąga*, Słowo na Warmii i Mazurach, 1961, nr 40 z 14 — 15 X

Odczuwa się brak reprodukcji kolorowych. Rzeźby do ostatnich prawie lat częściowo były chronione przez ludność wiejską. Odnawiano je i malowano z takim samym jak niegdyś zamilowaniem do ostrych kolorów i kontrastowych barw. Ten dokument kolorystyczny należało utrwalić chociażby w kilku reprodukcjach.

Kamila Wróblewska

Sztuka półwyspu Bałtyku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1976, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, ss. 438.

Częste sesje Stowarzyszenia Historyków Sztuki wniosły już niejeden nowy element do rozważań nad dziejami sztuki, architektury czy urbanistyki szeroko rozumianego Pomorza. Niekiedy miały one wręcz inspirujący charakter. W każdym razie spotkania owe stawały się już niejednokrotnie prawdziwym forum interdyscyplinarnym, na którym podejmowano próby wielopłaszczyznowych ocen zjawisk już częściowo znanych w świecie najnowszych osiągnięć historii sztuki, historii i jej nauk pomocniczych czy archeologii, a na pewno pozwalały one zaprezentować szerszemu gronu zainteresowanych najnowsze osiągnięcia i umożliwiały wszechstronniejszą dyskusję.

Wydany tom pod umowną nazwą *Sztuka półwyspu Bałtyku* udostępnia czytelnikowi pełen przegląd opracowanych referatów i komunikatów z obrad sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zorganizowanej w 1976 roku.

Niezwykle ambitne zamierzenia organizatorów tej sesji szły w kierunku sporządzenia charakterystyki „obszarów podobnych artystycznie”, obejmujących całe półwyspu Bałtyku. Dawały one zatem pierwszeństwo problematyce porównawczej w kontekstach chronologicznie zbliżonych zjawisk artystycznych, zaliczanych obecnie do tak zwanej problematyki geografii artystycznej. Tego typu badania porównawcze rokuja duże nadzieje na bardziej dogłębne poznanie filiacji, a przez to i genezy sztuki naszego obszaru kulturowego.

Na tom ten składa się wstęp i aż dwadzieścia referatów i komunikatów.

Otwiera go *Wstęp* pióra Jana Białostockiego, uzasadniający główne założenia i cele zorganizowanej sesji, a także wyjaśniający bliżej zachowanie pierwotnego jej tematu „Sztuka półwyspu Bałtyku”, mimo iż z uwagi na rzeczywistą zawartość merytoryczną referatów powinno się go zacieśnić do sztuki polskiego półwyspu Bałtyku. Z uwagi jednak na to, że w kilku referatach odwoływano się do tych ogólniejszych zagadnień, włączając w krąg rozważań problematykę spoza obszarów terytorialnych państwa polskiego, ostatecznie słusznie chyba zachowano pierwotnie ustalony temat.

Właściwym jednak wprowadzeniem jest dopiero zwiezły, ale jakże interesujący referat Białostockiego, dotyczący obszaru nadbałtyckiego jako regionu artystycznego w XVI wieku. Autor zajął się wszelkimi elementami wiążącymi w artystyczną całość region wokół Morza Bałtyckiego, sięgając na zachodzie do Holandii, Niemiec północnych i Danii, obejmując południową Szwecję, północną Polskę, a na wschodzie Rygę i Tallin.

Następnie otrzymaliśmy cenny przegląd literatury, połączony z własnymi wieloletnimi badaniami nad architekturą zamków krzyżackich, opracowany przez Jerzego Frycza. Podmiotem badań autora stał się przede wszystkim typ zamku konwentualnego, dla którego jedynie odległym tłem były zamki biskupie czy kapitulne.

Po tych artykułach o szerszym, syntetyzującym ujęciu i kontekstach wykazujących powiązania ogólnoeuropejskie, następuje seria referatów o bar-