

Ryszkiewicz, Andrzej

W związku z książką o malarstwie Prus Książęcych

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1, 81-84

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.

Andrzej Ryszkiewicz

W ZWIĄZKU Z KSIĄŻKĄ O MALARSTWIE PRUS KSIĄŻĘCYCH *

Od wielu lat, systematycznie a skutecznie, bada Kamila Wróblewska przede wszystkim malarstwo stalugowe na terenie Warmii i Mazur oraz publikuje wyniki swych poszukiwań i dociekań. Jest odosobniona w tym swoim uporze i aktywności: pracuje w środowisku, w którym brak jest doświadczonych historyków sztuki, którzy by mogli jej służyć pomocą, oparciem i zachętą, zaś uczeni z innych miast nie okazują żywszego zainteresowania mało atrakcyjnym malarstwem tego regionu. Ta wierność tematowi i obszarowi nacechowana jest przywiązaniem i sympatią, która udziela się też czytelnikowi.

Kamila Wróblewska od dawna związana jest z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, łącząc najściślej pracę badawczą z normalnymi zajęciami kustosa zbiorów okręgowego muzeum, który prawie sam musi obiekty powierzone jego opiece gromadzić, dbać o ich konserwację i zabezpieczenie, opracowywać, eksponować na stałych galeriach i na okresowych specjalnych wystawach tematycznych; który musi sporządzać inwentarzone karty i naukowe katalogi, a wreszcie oprowadzać, pokazywać, objaśniać. Żyje więc w muzeum i żyje tym, co ją z kolekcji otacza, co oczekuje na jej opiekę i troskę.

Ten typ zajęć (czasem przeradzających się w rutynę) daje to, czego nie zastąpi ani wiedza książkowa, ani poszukiwania archiwalne — praktyczną wiedzę, którą się chłonie wzrokiem i dotykiem; daje znajomość wynikającą z codziennego, bezpośredniego obcowania. Nikt tak nie lubi, ceni i rozumie pewnej grupy dzieł sztuki, jak muzealni kustosze lub prywatni kolekcjonerzy.

Ale ta doskonała — chciałoby się powiedzieć przyjacielska — zażyłość człowieka z jego ukochanymi przedmiotami ma też swoje wady, bo stwarza ograniczenia, które w pracy naukowej wyraźnie się ujawniają. Stąd bierze się znany fakt, że typowi (i najlepsi) muzealnicy, mają na ogół rzadsze i może mniejsze osiągnięcia w pracy „czysto naukowej”, interpretacyjnej, syntetyzującej, że piszą z większą trudnością od uczonych związanych z uczelniami lub instytucjami badawczymi. Pracownicy muzealni (jak również specjaliści od katalogowania zabytków), przyzwyczajeni do konieczności precyzyjnych określeń i do rugowania każdego słowa, które nie jest konieczne, na ogół też wolniej osiągają naukowe tytuły, choć wiedzę szczegółową miewają wprost imponującą.

Praca w muzeum, a także pasja kolekcjonerska, kryją i inne niebezpieczeństwa. Np. do przedmiotu posiadanego kustosz czy zbieracz przywiązują się, ten obiekt staje się im bliski i przez to niepostrzeżenie zdaje się on wy-

* Kamila Wróblewska, *Malarsstwo Warmii i Mazur od XV do XIX w.*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1978, ss. 55+101 ilustr.

rosnąć ponad swoją tzw. wartość obiektywną, zacierając proporcje. Ponadto zaś trudno z nim się rozstać, skoro łączy z nim nici sympatii, czy choćby zainteresowania, trudno go usunąć, choćby z biegiem czasu przestał do danego zbioru właściwie pasować. Już raczej trzeba zakres kolekcji rozszerzyć, przyjąć granice potraktować nader elastycznie, zrobić wszystko, aby uzasadnić pozostawienie tego przedmiotu na miejscu, nie oddawać go do innego działu w muzeum, względnie nie usuwać poza obręb kolekcji. Praktyka to zwykła i naturalna, ale dla nauki niewygodna, narażająca na wysuwanie zarzutów.

Te wszystkie uwagi dotyczą postaw i zachowań niesobliwych; odnoszą się przy tym także do omawianej książki. Zgodnie z tytułem obejmuje ona malarstwo Warmii i Mazur XV—XIX wieku. Jak to należy rozumieć? W nauce (najczęściej niemieckiej) spotykamy pojęcie pejzażu artystycznego, traktujące — tak jak to robią np. przewodniki turystyczne czy topograficzna inwentaryzacja zabytków — przede wszystkim urbanistykę i architekturę wraz z wyposażeniem budowli jako zespół dzieł sztuki (Francuzi nazywają to „bogactwem artystycznym”) jednego regionu. Powstaje w ten sposób jakby opis posiadanego „tu i teraz” majątku stanowiącego część kultury jakiejś dzielnicy kraju czy całego państwa. Jest to kąt widzenia zrozumiały dla regionalistów i z różnych powodów ważny dla mieszkańców tej ziemi, których praca dotyczy.

Inny, bardziej socjologiczny sposób widzenia kładzie nacisk na środowisko; w tym wypadku punktem wyjścia nie jest zachowane dzieło sztuki, ale jego twórca, a więc mecenas, artyści, rzemieślnicy, którzy na danym terenie działali, choćby tutaj nie dotrwały owoce ich trudu i umiejętności.

W jednym i drugim przypadku kryterium zasadniczym jest genetyczny związek dzieła z regionem. Uwzględnia się więc bliżej tylko takie obiekty, które na danym terenie powstały, albo artystów, którzy tutaj tworzyli. Przykładem pierwszej z tych dwu scharakteryzowanych postaw może być np. pamiątkowa wystawa Muzeum Narodowego w Poznaniu z 1952 roku *Malarstwo wielkopolskie 1520—1650*, opracowana przez Anielę Sławską. Wybiera się więc region, wyraźnie określa jego ówczesne granice, objeżdża teren penetrując kościoły i zasoby muzeów i kolekcji prywatnych, ściągą obrazy, które trafiły do zbiorów leżących poza wytypowanym regionem. Zgromadzone, a także częściowo w fotografiach, materiał bada się, próbując przede wszystkim odziedziczyć i usunąć importy, „ciała obce”, choćby i tradycyjnie związane z tą ziemią, ale tu nie malowane, ani nawet nie powstałe specjalnie dla tego obszaru, np. nie zamówione do ołtarza miejscowej świątyni, choć w niej zachowane. Ta druga możliwość musi być zresztą traktowana nadzwyczaj ostrożnie, nie można przecież np. do malarstwa kaliskiego XVII wieku zaliczyć Rubensowskiego *Zdjęcia z krzyża*, choć ten obraz powstał, czy raczej został nabyty współcześnie i w pracowni mistrza specjalnie dla kościoła św. Mikołaja w Kaliszu. Włączenie bowiem takich arcydzieł w poczet prowincjonalnego malarstwa cechowego tylko w efekcie twórczość miejscową pognebia.

Wybrane więc spośród zachowanych przykłady — np. w tym przypadku renesansowe, manierystyczne i wczesnobarokowe obrazy powstałe w Wielkopolsce — gromadzi się na jednej wystawie, czy choćby w jednej książce, wyodrębnia poszczególnych malarzy, określa dzieła ich pracowni lub kręgów oddziaływania. Stawia problem twórców miejscowych i przybyszów, podejmowanych wątków i stosowanych typów, ustala artystyczne orientacje, a także zasoby warsztatowe form, własnych lub zapożyczonych. Tak powstaje pod-

stawa pod przyszłą monografię malarstwa danego regionu i epoki, czy wprost pierwsza próba takiej monografii.

Kamila Wróblewska tylko w pewnym stopniu z takiego wzorca skorzystała. Napisała, iż w swej książce zgromadziła „grupę wybranych dzieł sztuki, które w sposób najbardziej skrótowy ilustrują dzieje plastycznej kultury regionu. Zespół portretów szkół obcych, szczególnie szkoły holenderskiej, zaprezentowany wśród dzieł szkoły rodzimej, ukazuje specyfikę artystyczną obszaru Prus Książęcych” (s. 25). Autor przedmowy, Wojewódzki Konserwator Zabytków, Lucjan Czubieli, dodał jeszcze (ss. 5—6): „W albumie *Malarstwo Warmii i Mazur* mieszczą się obiekty szkoły miejscowej i sztuki obcej, która na przestrzeni wieków obecna była stale na tych ziemiach. Malarstwo wieku XVII o rodowodzie holenderskim wpływało niejednokrotnie na orientację artystyczną miejscowych malarzy cechowych”. A dalej te przedziwne słowa: „Zespół ten stanowi nie tylko wykładnik historii stylów i dokument artystyczny, ale jest również wyrazem obiektywizmu polskiej administracji kulturalnej, która pragnie zachować „wszystko, co jest tego warte, niezależnie od metryk narodowościowych”.

W praktyce wygląda to w ten sposób, że w książce zgromadzono — reprodukcją, i to na ogół bardzo dobrze, wszystkie — prawie setkę obrazów, niemal wyłącznie z XVI—XVIII wieku, w większości przechowywanych w Muzeum Warmii i Mazur. Poza kilkunastoma malowidłami, przede wszystkim najwcześniejszymi tablicami, są to portrety; czy to duchownych, które zdobyli niegdyś zakrystie protestanckich kościołów, czy też szczególnie reprezentacyjne wizerunki pochodzące z kilku rezydencji wielkopańskich (Gładysze, Drogosze i in.) Dohnów czy Denhoffów. Z tych kolekcji zabezpieczono też portrety spowinowacanej arystokracji holenderskiej, książąt Orańskich, książąt pruskich i duńskich, elektora brandenburskiego i szwedzkiego marszałka. W tej mozaice mamy dzieła od zupełnie prymitywnych sylwet pastorów po doskonałe obrazy podpisane przez Caspara Netschera, Pietera Nasona czy Gottfrieda Knellera. Oczywiście żaden z tych ostatnich nie był nigdy w okolicach Pasłęka lub Morağa (skąd te płótna pochodzą) i ich dzieła z malarstwem Warmii i Mazur nie mają żadnego związku, jeśli nie liczyć ewentualnego wpływu na malarzy miejscowych. Jeden z tych holenderskich obrazów, przedstawiający Luizę Krystynę Holland-Brederode jako Dianę, zdobi nawet okładkę książki. Te wszystkie dzieła zachowane są obecnie — i pięknie eksponowane — w Muzeum w Olsztynie. Gdyby do tego zespołu dodać zatracone kolekcje np. Sierakowskich z Waplewa czy Dohnów ze Słobit (albo tylko portrety z tych kolekcji) — twórczość miejscowa zupełnie utonąłaby w tym zalewie „cudzoziemczyzny”. A przecież można by jeszcze dołączyć choćby efektowne obrazy Stefano Torellego z katedry fromborskiej; ten malarz bądź co bądź związany był najpierw z dworem sasko-polskim, a następnie petersburskim.

Drugi ze wspomnianych punktów widzenia na malarstwo jednego regionu zajmuje się życiem artystycznym, próbując scharakteryzować środowisko twórcze. Udać się to, rzecz jasna, lepiej w książce niż poprzez wystawę (i towarzyszącą jej publikację), ale i takie przykłady znamy. Klasycznym u nas byłaby np. ekspozycja i *Pamiętnik wystawy Jerzego Sienkiewicza — Malarstwo warszawskie I połowy XIX wieku*, Warszawa 1936. Może w mniej doskonały sposób spełniała te zadania, skądinąd przebogata, wystawa *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku* z 1962 roku. Omawiając ten pokaz i jego wielki katalog w obszernej recenzji (*Rocznik Warszawski* IV,

1963) — właśnie na te same zagadnienia zwracałem uwagę: jak pokazać i jak omówić dzieje artystycznego środowiska.

Problem ten, z lekka tylko przez Kamilę Wróblewską dotknięty, w stosunku do Warmii i Mazur jest szczególnie trudny i mało zbadany, co przecież nie znaczy, by mógł być pominięty. Sztuka Prus Książęcych żyje — czy tylko trwa — mając z jednej strony bardzo silne artystycznie i intelektualnie (szczególnie od schyłku XV po przełom XVII i XVIII w.) środowisko gdańskie o wyłącznie mieszczańskim mecenacie bogatych kupców-filozofów i instytucji miejskich, a z drugiej strony niemrawy artystycznie Królewiec, żyjący w cieniu bardzo wystawnego dworu książęcego. Oto dwa bieguny, dwa przykłady i dwa źródła, z których czerpać można inspiracje oraz sprowadzać samych artystów czy tylko ich dzieła. Jak na tym tle wygląda malarstwo z terenu Prus Książęcych? Czy wytworzyło środowiska w niektórych miastach, czy powstały tam cechy rzemiosł artystycznych, jacy działali malarze? Czy arystokracja miejscowa — Dohnowie, Denhoffowie, Lehndorffowie — utrzymywała nadwornych artystów? Jak wyglądał mecenat artystyczny biskupów warmińskich znany przede wszystkim z czasów, gdy diecezją rządili Adam Stanisław Grabowski i Ignacy Krasicki? Czy silny intelektualnie jezuicki ośrodek w Braniewie miał także swoich malarzy? Takie i tym podobne pytania trzeba postawić, bo bez odpowiedzi na nie, czy choćby na niektóre z nich, nie będzie można odtworzyć społecznego podłoża i żyjącej na nim sztuki.

Książka Wróblewskiej i w tym zakresie przynosi choćby sugestie, dając podniety do dalszego prowadzenia badań. A wreszcie, co jest niemalą zasługą, publikuje sporo obrazów całkowicie nieznanymi, lub mało znanymi, wymagających także szczegółowych badań, które ta publikacja ułatwia. Że w trakcie tych studiów szczegółowych niektóre atrybucje i określenia mogą ulec zmianie — to jest oczywiste i normalne; zresztą już obecnie takie propozycje wysunięto (zob. L. Brusewicz, *The Paintings by Pieter Nason in Polish Collections*, Bulletin du Musée National de Varsovie 1978, nr 1/2).

Książka-album Kamili Wróblewskiej *Malarstwo Warmii i Mazur* jest więc dziełem pionierskim, pod wieloma względami ważnym i interesującym. Przy takiej ocenie można się powstrzymać od małostkowego wytykania drobnych potknięć i podejmowania polemik, dotyczących spraw zupełnie szczegółowych.