

Rzempołuch, Andrzej

"Sztuka średniowieczna muzeów województwa olsztyńskiego. Katalog zbiorów", Kamila Wróblewska, Olsztyn 1979 : [recenzja]

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 2, 269-273

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.

R E C E N Z J E i O M Ó W I E N I A

Kamila Wróblewska, *Sztuka średniowieczna muzeów województwa olsztyńskiego. Katalog zbiorów*, Olsztyn 1979, Muzeum Warmii i Mazur, ss. 134, nb. 2.

Książka jest, jak głosi podtytuł, katalogiem wystawy i katalogiem zbiorów. Jednak jej znaczenie wykracza daleko poza ramy katalogu. Nieczęsto bowiem zdarza się, by zawartość katalogu tak dobrze współbrzmiała z treściami przedstawionego problemu, by jedna wystawa obrazowała zarazem złożoność artystycznych zagadnień i ciągłość przemian, jakie w tej dziedzinie zachodziły. Połączone w 1978 roku w Lidzbarku zbiory sztuki średniowiecznej z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie oraz z muzeów Kętrzyna i Szczytna to zabytki „ruchome”: snycerka, malarstwo ołtarzowe oraz wyroby rzemiosła artystycznego — katalog tego działu opracowała Danuta Łuniewicz-Koper — złotnictwa, konwisarstwa, stolarki. Jest także unikalne dzieło plastyki ceglanej: zwornik z barankiem herbowym biskupstwa warmińskiego. W sumie daje to pewien syntetyczny obraz wytwórczości artystycznej.

Wspominam o wystawie nie tylko dlatego, że jej akurat dotyczy katalog, lecz w celu zwrócenia uwagi na miejsce, jakie zdobyły sobie łącznie wystawa i katalog w dorobku naukowym na temat średniowiecznej sztuki Warmii i tych obszarów dawnych Prus, które weszły w skład województwa olsztyńskiego. Kamila Wróblewska, autorka wystawy i katalogu *Sztuki średniowiecznej* opublikowała wcześniej lub wygłosiła na sesjach i posiedzeniach naukowych kilka naciąganych artykułów i referatów o problematyce dotyczącej różnych aspektów działalności i wytwórczości artystycznej w wiekach średnich na terenie Prus, jest więc w tych sprawach osobą szczególnie kompetentną. Przekonuje o tym i lektura wstępu do katalogu, i analiza układu lidzbarskiej wystawy. Bardzo wymowna dla zrozumienia sytuacji badawczej w przedmiocie jest, przedstawiona pokrótce we wstępie, charakterystyka badań nad sztuką, która znalazła się w olsztyńskich zbiorach.

Podstawowe dla rozwoju naukowego poznania gotyckiej rzeźby Prus prace Karla-Heinza Clasena i Gerharda Straussa (pomimo wcześniejszego ukazania się rozprawy Straussa ta kolejność wydaje się właściwsza) miały zakres ograniczony chronologicznie do 1450 roku. Anton Ulbrich, który swą pomnikową *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen* otworzył krótkim rozdziałem na temat rzeźby gotyckiej, był wybitnym znawcą nowożytnych dzieł tej dziedziny sztuki, lecz w problematyce wcześniejszej poruszał się mniej pewnie. Inne naukowe publikacje — inwentarze, monografie cenniejszych zabytków, pozycje historyczne i przyczynkarskie — nie wyrównują dysproporcji, jaka zachodzi pomiędzy stanem wiedzy na temat rzeźby do 1450 roku oraz rzeźby późnogotyckiej, na niekorzyść tej drugiej. Szczególnie dotkliwy jest brak szerszych prób syntezy, który ma swe źródło w nieustabilizowanych jeszcze poglądach na wiele spraw szczegółowych. To, co było niegdyś jednoznaczne lub przynajmniej wydawało się mniej złożone, wskutek postępu szczegółowych badań, pogłębienia metody pracy nad pojedynczym zabytkiem oraz wzbogacenia jej o zupełnie nowe elementy — jawi się niejednokrotnie w innym świetle.

Tak właśnie ma się sprawa w przypadku średniowiecznej sztuki Warmii i ziem wchodzących po drugim pokoju toruńskim w skład Prus Krzyżackich.

Wiele spośród ukazujących się ostatnio publikacji przynosi zasadnicze prze-wartościowania dotychczasowego dorobku; znacznie zaawansowane są prace nad problemowymi ujęciami snycerki i malarstwa ściennego, a po części również architektury i rzeźby architektonicznej. Naturalnie, nie dochodzi tu do wyodrębniania wspomnianego regionu jako samodzielnego i swoistego środowiska, niezależnie bowiem od sytuacji politycznej kontakty artystyczne prowincji pruskich oraz Pomorza Wschodniego, Powiśla i ziemi chełmińskiej były w wiekach średnich bardzo bliskie. Wyraźnie można zaobserwować np. wędrówki form architektonicznych, przechodzenie warsztatów budowlanych, promieniowanie stylu wybitnego rzeźbiarza itp.

Prezentowana w Lidzbarku Warmińskim sztuka — częściowo obiekty przejęte po dawnych muzeach regionalnych, częściowo pochodzące z „terenu” — w całości niemal należy do artystycznego dziedzictwa obszaru województwa olsztyńskiego w granicach sprzed 1975 roku. Fakt ten już sam w sobie skłania do ustaleń charakteryzujących i wartościujących, do wystawienia cenzurki pewnemu środowisku „sztuki regionalnej”, co uczynili po raz pierwszy — i do czasu ukazania się omawianego katalogu jedyny w polskiej literaturze przedmiotu — Gwido Chmarzyński i Zygmunt Świechowski w popularnej monografii Warmii i Mazur¹. Czy można jednak pokusić się o to na podstawie zbiorów muzealnych? Okazuje się, że tak, ponieważ owe zbiory są nie tylko reprezentatywne w sensie artystycznych, nie tylko stanowią więcej niż połowę zachowanych zabytków, lecz także wykazują bardzo ściśle powiązania z wieloma innymi dziełami, występującymi w swym naturalnym otoczeniu w terenie lub znanymi z literatury i przekazów ikonograficznych. Znaczna część eksponowanych obiektów nie była w latach powojennych publicznie udostępniona, do 29 spośród 137 pozycji katalogowych nie ma żadnej literatury. W tym kontekście dopiero należy rozpatrywać znaczenie publikacji, która jest — jak pisze autorka — „pierwszym katalogiem, traktującym wyłącznie o sztuce średniowiecznej, znajdującej się w zbiorach muzeów województwa olsztyńskiego” (s. 9).

Dziwić może nieco, dlaczego komentarz autorski do bogatej przecież wystawy jest tak oszczędnie sformułowany i szczupły objętościowo. Dla znawcy i badacza jednak nie mniej ważny niż tekst jest materiał ilustracyjny, zdjęcia zaś wielu obiektów opublikowane zostały po raz pierwszy. Na wspomnianych 137 pozycji katalogowych tylko do 42 brak fotografii; niektóre dzieła cenniejsze mają więcej niż jedną. Zapewne autorka świadomie ograniczyła tekst, by dzięki temu rozszerzyć część ilustracyjną (ze względów technicznych nie do pomyslenia jeszcze jest całkowite pogodzenie jednego z drugim). W rezultacie wszystkie problemy, zasygnalizowane we wstępie, zostały odpowiednio zobrazowane. Bliższą charakterystykę przemian ikonograficznych i stylowych zawiera przyjęty porządek ekspozycji (zbliżony do niego jest układ ilustracyjnej części katalogu), na tyle przejrzysty i czytelny, że nie wymaga dodatkowych objaśnień.

Nieco uwagi poświęciła Kamila Wróblewska także przedstawieniu sytuacji dzieł sztuki średniowiecznej w następnych stuleciach, co jest o tyle istotne, że pomaga zrozumieć, dlaczego taki właśnie wybór dotrwał do naszych czasów i wskazuje, czy jest on obiektywną miarą ówczesnej produkcji artystycznej. Ocalały od zniszczenia dzieła bardzo wybitne, jak poliptyk frombor-

¹ *Warmia i Mazury*. Praca zbiorowa pod red. M. Kiełczewskiej-Zaleskiej i S. Zajchowskiej, t. 1—2, Poznań 1953.

ski i poliptyk św. Jodoka z Sątóp (tylko malowane skrzydła), których piękno i artyzm doceniono również w okresie tak odmiennie pojmującego owe wartości baroku. Ocalały też dzieła późniejsze, zawdzięczające przetrwanie po prostu przywiązaniu ludzi do tradycji, a w XIX wieku również poszanowaniu „starożytności”. Losy niektórych były mocno powikłane, jak np. postaci Apostołów z Glaznot. Jeszcze w latach dwudziestych naszego stulecia rzeźby z dawnego ołtarza w tamtejszym kościele (wg Ulbricha 10, wg Clasena 12) znajdowały się na miejscu. Wkrótce potem przeniesiono je do Prussia Museum w Królewcu, a ostatecznie dwie z nich trafiły do zbiorów olsztyńskich (poz. kat. 35 i 36).

Zabytki średniowieczne były masowo rugowane z kościołów w Prusach Książęcych po reformacji, a na Warmii w okresie baroku (czasem „rugowanie” sprowadzało się do przeniesienia z kościoła większej rangi, gdzie akurat przeprowadzano zmianę wystroju, do świątyni podrzędnej — kaplicy lub kościoła filialnego), znane są jednak liczne przypadki wykorzystywania dzieł sztuki gotyckiej w sprzętach renesansowych i barokowych. Dla kościoła wówczas ewangelickiego — co godne jest podkreślenia — w Ornowie koło Ostródy miejscowy rzemieślnik wykonał w 1695 roku ołtarz, którego kompozycję i wymiary dostosował do zachowanych rzeźb Apostołów z pierwotnego ołtarza gotyckiego. Gotyckie figury lub reliefy umieszczono m.in. w późniejszych ołtarzach kościołów w Sokolicy, Tłokowie i Rydzewie, z których dwa pierwsze to dzieła dobrej klasy artystycznej. Tak więc z jednej strony ulegały w większości zniszczeniu bądź rozproszeniu zespoły, a obok tego pieczołowicie były przechowywane ich resztki: pojedyncze rzeźby, grupy figuralne i sceny reliefowe.

O reprezentatywności lidzbarskiej wystawy przekonuje nakreślona przez autorkę charakterystyka wszystkich ważniejszych zjawisk i orientacji artystycznych w sztuce regionu. W ogóle pojęcie sztuki regionu jest tutaj sformułowaniem określającym terytorialnie fakt zaistnienia zjawisk artystycznych, a nie odnoszącym się do ich specyfiki. Na każdym etapie swych dzieł sztuki plastyczne Warmii i sąsiednich ziem pruskich wykazują bliskie związki z wiodącymi w danym okresie ośrodkami produkcji artystycznej tego obszaru kulturowego. Przejawiało się to albo w bezpośrednim imporcie dzieł sztuki, albo w działalności na miejscu warsztatów, wywodzących się z tych właśnie ośrodków, bądź takich, które czerpały stamtąd wzorce formalne. W okresie sztuki gotyckiej obserwujemy kolejno dominację wpływów różnych środowisk. Najstarsze spośród eksponowanych rzeźb reprezentują cechy wywodzące się ze Śląska. Obfitość zabytków tej snyckerki na stosunkowo rozległym obszarze skłoniła Clasena do wyodrębnienia w sztuce Prus pod koniec XIV i na początku XV wieku „stylu Madonn na lwie”, któremu hołdowało kilka warsztatów o różnym poziomie artystycznym². Do tego kręgu należą m.in.: „niepełny zespół ołtarzowy z Pietrzwałdu (poz. kat. 103—110), zespół rzeźb z Kraplewa koło Ostródy (poz. kat. 51—58)”, wspomniane postacie Apostołów z Glaznot oraz krucyfiks z Miłomiłyna (poz. kat. 80). Podobnie szeroko oddziałal w pierwszej połowie XV wieku styl pomorskiego „Mistrza Pięknych Madonn”, widoczny w figurze Madonny z Żurawna (poz. kat. 137), pochodzących z Wozławek rzeź-

2 K. H. Clasen, *Die preussischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume. Die Höhe Strasse, Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum*, Bd. 1, Breslau 1938.

bach św. Barbary i św. Doroty (poz. kat. 128—129), fragmentach zespołów ołtarzowych z Pasymia (poz. kat. 90—93) i Trelkowa (poz. kat. 120—127).

Interesujący jest problem importu na teren Warmii od końca XV wieku dzieł sztuki z Niderlandów i Flandrii (Antwerpia), przedstawiony bliżej przez autorkę katalogu w „Gazecie Olsztyńskiej”³. Pentaptyk od św. Katarzyny w Braniewie, domniemane „dzieło Rogera van der Weyden” — ołtarz, który spłonął w farze olsztyńskiej w 1866 roku, oraz zamieszczone w katalogu rzeźby Madonny z Dzieciątkiem i postaci z Drzewa Jesego (poz. kat. 66—67) dowodzą „zainteresowania biskupów warmińskich obrazem sztuki tego kręgu”, świadczą także o włączeniu się Warmii w bieżące przemiany artystyczne, jakim podlegała sztuka „europejska”. Warto bowiem zwrócić uwagę na zjawisko równania sztuki późnogotyckiej ziem pruskich do najlepszych osiągnięć kultury północno- i środkowoeuropejskiej. Obok ożywionych kontaktów politycznych i handlowych (handel dziełami sztuki) wpłynęła na to aktywność znanych artystów, takich jak Bernt Notke, dużo podróżujących, zapraszanych przez różnych fundatorów i mecenasów z oddalonych nawet ośrodków do wykonania ważniejszych zamówień. Na ikonografię i styl malowideł ołtarzowych oddziaływały przede wszystkim powszechnie i szybko rozchodzące się wzory graficzne.

W owym czasie sztuka naszego regionu czerpała impulsy głównie z odległego środowiska Niderlandów, w czym pośredniczyła Lubeka, choć dawniejsi badacze dopatrywali się znacznych wpływów frankońskich i saskich. Te ostatnie zapewne istniały, Kamila Wróblewska odnalazła je w grupie rzeźb z Lwowca (Matka Boska z Dzieciątkiem — poz. kat. 75). Można by spodziewać się w obecności saskich artystów na dworze wielkiego mistrza Fryderyka, rodem z Saksonii. Znamienna jest jednak, co w odniesieniu do Torunia podkreśliła Janina Kruszelnicka⁴, wyjątkowa siła oddziaływania — wobec działalności innych, twórczych i bliższych geograficznie centrów — kręgu niderlandzko-flamandzkiego. Cechy tej sztuki wystąpiły we wszystkich liczących się w Prusach i na Pomorzu ośrodkach — Gdańsku, Elblągu, Królewcu i Toruniu, zarówno w snycerce, jak i malarstwie.

Pomimo szczupłej objętości tekstu, przynosi katalog *Sztuki średniowiecznej* rzetelny zasób wiedzy, z konieczności podanej w sposób maksymalnie syntetyczny, lecz oddający dobrze stan badań przedmiotów i duży wkład własny autorki, co jest szczególnie widoczne w zestawieniu części wprowadzającej z katalogiem obiektów. Szkoda tylko, że tak korzystny obraz całości zaciemniają usterki techniczne wydawnictwa — naruszenie układu albumu. Należy więc uzupełnić i poprawić informacje, jakie podałem wyżej na temat ilustracji. Powinno ich być 112 i jest 112, ale na s. 63 zamiast il. 20 — figury Świętej z Pieniężna (poz. kat. 102) — jest il. 64, scena Biczowania Chrystusa z pentaptyku bartoszyckiego (poz. kat. 5); na s. 91 w miejsce il. 58 — figury św. Andrzeja z Fromborka (poz. kat. 21) znalazł się jej fragment, przewidziany jako il. 59; odwrotnie rzecz się ma w przypadku rzeźby św. Barbary (poz. kat. 74) na s. 115 miast na 114; na s. 100 il. 68 unikalna scena ze św. Bernardem z Clairvaux (poz. kat. 5) zastąpiona została pochodzącym z tego samego ołtarza Męczeństwem św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Wskutek braku dwóch przewidzianych w katalogu zdjęć, zamieszczono sceny z poliptyku św. Jodoka: Ukrzy-

³ *Gazeta Olsztyńska*, 1979, nr 292 z 29/30 XII.

⁴ *Kultura artystyczna ziemi chełmińskiej w czasach Kopernika. Katalog wystawy*, Toruń 1973, s. 41.

zowanie (s. 96) i Przybycie św. Urszuli z towarzyszkami (s. 114). Pomijam tu pomniejsze niedopatrzzenia, tak samo sprawę jakości druku zdjęć oraz ich wartości dokumentacyjne (w przypadku kilku rzeźb „uczciwsze” od kolorowych byłyby fotografie czarno-białe). Porządek albumu — o czym była już mowa — został tak pomyślany, by zobrazować treści artystyczne i kolejne przeobrażanie się sztuki, w ten sposób też koresponduje z tekstem wprowadzenia (właściwy katalog ma czytelny układ alfabetyczny), nie jest więc dziełem przypadku, lecz autonomiczną częścią wypowiedzi naukowej.

Andrzej Rzempoluch

Stanisław Bodniak, Zofia Skorupska, *Jan Kostka kasztelan gdański*, Gdańsk 1979. Gdańskie Towarzystwo Naukowe. Wydział I Nauk Społecznych i Humanistycznych. Seria monografii, nr 66, ss. 368+7 ilustracji.

Wręcz niezwykle dzieje powstania recenzowanej książki znajdujemy w jej wstępie, opracowanym przez współautora, Zofię Skorupską. Inicjator dzieła i pierwszy konstruktor, Stanisław Bodniak, prace nad *Janem Kostką* rozpoczął około 50 lat temu. Sam pochodził z Małopolski, urodził się 29 października 1897 roku w Starej Wsi w powiecie brzozowskim. Swoimi zainteresowaniami naukowymi objął dzieje ziem na przeciwległym krańcu Polski w okresie ugruntowywania się tam państwa polskiego za ostatniego Jagiellona. Ten wybitny uczony swoje osiągnięcia i plany naukowe przedstawił w *Zyciorysie własnym*, sporządzonym 24 maja 1945 roku i opublikowanym w „Pamiętniku Biblioteki Kórnickiej”¹. Wymienia tam prace, które opublikował, oraz tematy, nad którymi pracuje, z zaznaczeniem stanu zaawansowania pracy. Na s. 33 czytamy: „Jan Kostka, prezes Komisji Morskiej i szermierza unii Prus (monografia prawie ukończona)”, zaś w przypisie dodaje: „Przekazana do druku Tow. Przyj. Nauki i Sztuki w Gdańsku”. Bodniak zmarł w niespełna 7 lat później, 15 października 1952 roku. Wydania tej pracy podjęła się Zofia Skorupska, starszy kustosz Biblioteki PAN w Kórniku (od kilku lat w stanie spoczynku), bliski współpracownik Bodniaka, który był dyrektorem tejże biblioteki. Niestety, jak zaznacza Skorupska we wstępie, zachowały się tylko pierwsze cztery opublikowane tu rozdziały, i to wymagające uzupełnień, resztę zaś trzeba było napisać od podstaw. Dysponowała niewielką ilością odpisów, sporządzonych przez Bodniaka, ale musiały poważnie je uzupełnić własną kwerendą. W sumie powstało spore dzieło, składające się z 12 rozdziałów. Trudne losy tego składanego dzieła musimy mieć na uwadze, kiedy przystępujemy do jego oceny. Zatem, zgodnie z informacjami zawartymi we wstępie, Bodniaka należy uważać za autora stron 17—130, autorstwo zaś pozostałej, znacznie większej części należy do Skorupskiej. O współpracy obu autorów przy wykończeniu dzieła oczywiście nie może być sensu stricto mowy, ale pewne jej formy możemy chyba dojrzeć w tym, że Skorupska po Bodniaku otrzymała idee i część materiałów źródłowych, zaś w zamian zrewanżowała się przygotowaniem do druku części Bodniaka. Otrzymałymiśmy książkę, która ujmuje najważniejsze etapy życia i działalności postaci wybitnej, Jana Kostki (ok. 1529—1581), kasztelana gdańskiego, człowieka związanego z tak ważnymi zagadnieniami jak *dominium maris Baltici*, rzecznika bliższego zespolenia

1 Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej, z. 5, Kórnik 1955, ss. 7—34.