

ludowy w Polsce, w druku. T. Seweryn na podstawie tradycji lokalnej częstochowskiej podał, że Gotlieb Harbich był malarzem i drzeworytnikiem (por. *Polskie malarstwo ludowe*, Kraków 1937, s. 25). W częstochowskich księgach miejskich notowany jest Harbich jako „malarz” (Archiwum Miejskie w Częstochowie, Księga Ludności 1865). Sygnowane przez niego obrazki dewocyjne, jakie udało mi się odnaleźć, są ręcznie barwionymi stalorytami.

5 M. Przeździecka, *Na tropach skulskich ochweśników*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XI, 1957, Nr 4, s. 250—256; St. Błaszczyk, *Plastyka* [w:] *Kultura ludowa Wielkopolski*, red. J. Burszta, Poznań 1960, t. II, s. 603 i nast.

6 A. Kunczyńska-Iracka, *Obrazy częstochowskie*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XX, 1966, Nr 2, s. 75—100 oraz *Malarze ludowi z Gidel*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XIX, 1965, Nr 2, s. 79—100.

7 A. Jaśkiewicz, *Materiały do historii cechowego rzemiosła artystycznego XVIII i pierwszej połowy XIX w. w Nowej Częstochowie*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, T. VI, 1963; A. Głębocki (podpisany jako Głębowski), *Kilka słów o malarstwie w Częstochowie*, „Wiek”, 1874, Nr 24—28. S. Szymański cytuje go jako Gołębiowskiego.

8 Wszystkie cytowane fragmenty tekstów pochodzą ze zsytyki dokumentów cechu malarzy w Częstochowie, znajdujących się obecnie w Bibliotece Miejskiej w Częstochowie, sygn. 180.125.

9 J. U. Niemcewicz, *Podróże historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte*, Paryż — Petersburg, 1858, s. 484. Ten cytat wyjątkowo powtarzam.

10 A. Głębocki, op. cit.

11 St. Szymański, *Warsztat skulski...*, wyd. cyt., s. 116.

12 A. Kunczyńska-Iracka, *Obrazy częstochowskie...*, wyd. cyt.

13 M. Przeździecka, op. cit.

14 St. Szymański, *Warsztat skulski...*, wyd. cyt., s. 120.

15 A. Kunczyńska-Iracka, *Malarze ludowi z Gidel...*, wyd. cyt.

16 St. Szymański, *Warsztat skulski...*, wyd. cyt., s. 125.

R E C E N Z J E

Jolán Balogh, A NÉPMŰVÉSZET ÉS A TÖRTÉNETI STÍLUSOK (Sztuka ludowa i style historyczne), „A Néprajzi Értésítő”, t. XLIX, 1967, s. 73—165, il. 130.

Artykuł Jolán Balogh składa się z dwóch części: teoretycznej, w której autorka omawia metody badania sztuki ludowej — i części historycznej, gdzie rozpatruje wpływ renesansu na sztukę ludową.

W pierwszej części pracy autorka omawia znaczenie sztuki ludowej dla całości kultury węgierskiej oraz wysoki poziom tej sztuki na Węgrzech. W trakcie badań nad sztuką ludową wylania się wiele skomplikowanych problemów: przedmiotem badań jest bowiem z jednej strony lud, będący źródłem tej sztuki, z drugiej — samo dzieło sztuki. Z tego względu, studiując sztukę ludową, należy posługiwać się metodami stosowanymi zarówno przez etnografię, jak i przez historię sztuki.

Badania nad sztuką ludową prowadzone były dotąd na Węgrzech przez etnografów, natomiast historycy sztuki rzadko zajmowali się tą dziedziną. Jedną z pierwszych, która w studiach nad sztuką ludową stosowała metody historii sztuki, podkreślając jednocześnie potrzebę stosowania tych metod, była siostra autorki Helena Balogh (*Les édifices de bois l'architecture religieuse hongroise*, Budapest 1941).

Jolán Balogh stawia sobie pytanie, w jaki sposób można wykorzystać metody historii sztuki do badań nad sztuką ludową i stwierdza, że sztukę ludową należy rozpatrywać z trzech punktów widzenia: 1) historycznego, tzn. badań źródłowych nad sztuką ludową, 2) stosunku sztuki ludowej do stylów historycznych — wreszcie 3) analizy cech stylowych sztuki ludowej i jej odrębnej estetyki. Oczywiście autorka zdaje sobie sprawę, że wskazane aspekty nie wyczerpują całości problematyki, ale wytyczają jedynie zasadnicze kierunki badań nad sztuką ludową.

1) Badania historyczne, czyli badania źródłowe, które według autorki, stanowią bazę dla wszystkich dalszych poczynań, powinny iść w trzech kierunkach. W pierwszym rzędzie należy przebadać sprawę kontaktów wsi z innymi środowiskami i znaczenie tych kontaktów jako źródła inspiracji dla sztuki ludowej. Ważną rolę w kontaktach między wsią a innymi środowiskami odgrywały dwory. Renesans na Węgrzech rozszedł się z głównego centrum jakim był dwór królewski i na zasadzie powiązań rodzinnych lub urzędowych dotarł do prowincjonalnych dworów, aby z kolei oddziaływać na środowisko wiejskie. Ze źródeł archiwalnych wynika, że przy budowach podejmowanych przez wyższe warstwy społeczne, głównie na prowincji, pracowali liczni rzemieślnicy węgierskiego pochodzenia, którzy nie byli członkami cechów.

Węgierscy magnaci zatrudniali liczne rzesze rzemieślników: kamieniarzy, snycerzy, cieśli, garncarzy i kowali, którzy nie należąc do cechów, pracowali tak jak profesjonalni majstrowie. Przy wielkich przedsięwzię-

ciach budowlanych, jak np. wznoszone przez króla zamki, pracowali nie tylko artyści cechowi, ale także niestowarzyszeni w cechach pomocnicy, zapewne wiejskiego pochodzenia. Dzięki tym właśnie niestowarzyszonym „partaczom” — jak ich wówczas nazywano — renesansowe formy trafiały do sztuki ludowej. Obok dworu niewątpliwym wpływ wywierała na wieś parafia. Kształceni w kolegiach księży mieli możliwość opanowania pewnych umiejętności rysunkowych, zwłaszcza poznania niektórych ornamentów renesansowych, jak o tym świadczą rękopisy kościelne, śpiewniki itp. W ten sposób ornamenty te przedostawały się na wieś. Zdarzało się także, że sami księża wykonywali polichromie kościelne, korzystając z pomocy miejscowej ludności, która dzięki temu bezpośrednio mogła zetknąć się z renesansową formą.

Dalszym postulatem w badaniach historycznych nad sztuką ludową są, zdaniem autorki, poszukiwania archiwalne, prowadzące do ustalenia nazwisk i wiadomości o wiejskich rzemieślnikach. W końcu autorka zwraca uwagę na znaczenie badań nad dziejami poszczególnych zabytków sztuki ludowej.

2) Stosunek sztuki ludowej do stylów historycznych. Zależności między sztuką ludową a stylami historycznymi należy badać w pierwszym rzędzie w oparciu o sztukę danego kraju, a następnie, jeśli to możliwe, także w zestawieniu ze sztuką obcą. Szczególne jednak znaczenie ma porównanie sztuki ludowej z zabytkami tego terenu, w obrębie którego ją rozpatrujemy, gdyż na tym tle można najłatwiej wyłuszczyć pochodzenie poszczególnych gałęzi sztuki, a nawet poszczególnych dzieł.

Omawiając wpływy stylów historycznych na sztukę ludową autorka stwierdza, że sztuka romańska nie znajduje odbicia ani w węgierskim budownictwie ludowym, ani w ludowym ornamentyce.

Inaczej wygląda sprawa ze stylem gotyckim, który zakorzenił się na długo w sztuce ludowej Węgier. Rzemieślnicy wiejscy powtarzali ornamenty zaczerpnięte ze sztuki gotyckiej w dekoracji tabernakulów, kropielnic i bram wjazdowych. Do architektury wiejskich kościołów gotyk wniósł typ spiczastego hełmu, zdobionego niekiedy czterema niższymi wieżyczkami. Nie da się w pełni stwierdzić, w jakim stopniu oddziaływały na sztukę ludową gotyckie przedstawienia figuralne, głównie freski, z których zresztą wiele określa się jako dzieła prowincjonalne. W poszczególnych warsztatach prowincjonalnych pracowali jednak także i artyści wiejscy, stąd wpływy te musiały być żywe, mimo że w chwili obecnej nie są już do uchwycenia. W konkluzji autorka stwierdza, że oddziaływanie form gotyckich na sztukę ludową można najlepiej zaobserwować

na przykładach przemysłu artystycznego, głównie przedmiotów codziennego użytku, jak meble czy naczynia gliniane.

Na sztukę ludową Węgier szczególny wpływ miał renesans, dlatego autorka omawia dokładnie ten problem w drugiej części swego studium.

Barok oddziałł na budownictwo wiejskie Górnych i Zachodnich Węgier (Felvidéken, Dunántúl), gdzie spotyka się domy o fasadach rozczłonkowanych pilastrami (Gömörben). Styl ten wywarł również wpływ na meblarstwo ludowe, co zaobserwować można szczególnie w formach krzeseł. Znalazł on ponadto odbicie w ludowej rzeźbie figuralnej, o czym świadczą liczne grupy Ukrzyżowania (Kálváriák), posągi Matki Boskiej czy wiejskie kapliczki. Jako przykład podaje autorka interesujące grupy Ukrzyżowania z Siedmiogrodu zachowane w Néprajzi Múzeum.

Wpływ rokoka na sztukę ludową jest niewielki i zaznacza się przede wszystkim w dekoracji malowanych sufitów.

Znacznie głębszy ślad, szczególnie w architekturze, pozostawił w sztuce ludowej klasycyzm, który stanowił niejako kontynuację pewnych form zakorzenionych na wsi węgierskiej od czasów renesansu. W budownictwie wiejskim XVIII w. wracają wprowadzone jeszcze w okresie renesansu arkady wsparte na filarach, których łuki zastąpiono jednak belkowaniem.

Mniejsze znaczenie miał dla sztuki ludowej biedermeier, ale zapewne pod wpływem tego stylu rozpowszechniły się w niej naturalistyczne kształty i w kolorystyce ornamenty kwiatowe.

3) Analiza cech stylowych. Estetyka. Uchwycenie charakteru sztuki ludowej jest według Jolán Balogh zadaniem wyjątkowo trudnym. Można to osiągnąć poprzez porównywanie zabytków sztuki (oficjalnej — przyp. E. S. S.) i sztuki ludowej. Przejmowanie form sztuki (oficjalnej) przez sztukę ludową nie było nigdy bierne, gdyż zazwyczaj ulegały one różnorodnym przekształceniom i deformacji. Motyw zaczerpnięty przez sztukę ludową był więc jedynie surowcem, z którego wykształcała się nowa forma, stąd niekiedy tak trudno jest znaleźć pierwowzór dla konkretnego dzieła sztuki ludowej. Fakt, że sztuka ludowa przetwarza istniejące motywy wskazuje, że w obrębie tej sztuki istnieje swoiste poczucie stylu.

Wiejskiego artystę nie krepują klasyczne normy i stylowe reguły, stąd napotkana forma posługuje się swobodnie, kierowany jedynie instynktem twórczym. Z tego względu sztuka ludowa prześciga niejednokrotnie fantazją i pomysłowością sztukę cechową.

Ornament w sztuce ludowej charakteryzuje się luźnym rytmem, ale całość ujeta jest w sztywne ramy kompozycji, najczęściej symetrycznej i te dwie przeciwstawne cechy uzupełniają się tutaj całkowicie.

W sztuce ludowej występują wyłącznie barwy czyste. Gama barwna nie jest naturalistyczna i sprowadza się do trzech kolorów: czerwonego, niebieskiego i czarnego. Zwiększenie liczby kolorów oraz naturalistyczne zestawienia barwne w węgierskiej sztuce ludowej są zjawiskiem późniejszym, które zawiera w sobie wszelkie symptomy dekadencji.

Wpływ renesansu na sztukę ludową Węgier. Renesans pojawił się na Węgrzech bardzo wczesnie, mianowicie w ostatniej ćwierci wieku XV i rozpowszechnił się stopniowo po całym kraju. W okresie późnego renesansu (wiek XVI i XVII) narodziły się lokalne odmiany stylowe, które stały się skarbnicą form dla sztuki ludowej. Oddziaływanie renesansu na węgierską sztukę ludową zaobserwować można przede wszystkim na przykładzie architektury i ornamentu.

Architektura. Typ murowanego domu wiejskiego z podcieniami (tornácos ház) uformował się pod wpływem renesansowych dworów szlacheckich. Ze źródeł wiadomo, że już na początku wieku XVII na obszarze całych Węgier istniały różnorodne warianty rezydencji szlacheckich. Niektóre typy tych rezydencji można zrekonstruować częściowo w oparciu o stare sztychy, częściowo na podstawie zachowanych zabytków, których wygląd odpowiada opisom siedemnastowiecznych dworów. Autorka wyróżnia trzy typy takich dworów. Są to: parterowy dom z podcieniami umieszczonymi od frontu, dom z podcieniami biegnącymi wzdłuż czterech boków i dom z podcieniami na piętrze. Wpływ późnego renesansu widoczny jest także w poszczegól-

nych formach architektonicznych, szczególnie w sposobie budowania arkadowych podcieni (tornác), wśród których spotyka się trzy warianty: rząd łuków wspartych na kolumnach lub na filarach oraz podcienia złożone z samych łuków.

Podcienia z rzędami łuków wspartych na kolumnach wykazują wpływ późnorenesansowych wysokich arkad tokańskich, przy czym powiązania te widoczne są również w samym ukształtowaniu kapiteli i baz kolumn. Podcienia z łukami na filarach występują w okresie późnego renesansu oraz baroku i ten właśnie typ wpłynął na architekturę ludową. Jako trzecią odmianę wyróżnia autorka podcienia złożone z szeregu łuków, które są uproszczoną formą łuków wspartych na filarach. W tym typie podcieni historyczne formy uległy już przeobrażeniu pod wpływem ludowej fantazji.

Jeszcze wyraźniej rysuje się wpływ renesansu w wiejskim budownictwie drewnianym. Wiejscy rzemieślnicy traktowali bowiem formę renesansowej balustrady tak jakby to był rząd kolumn i rozwinęli całą serię wariantów tego motywu. Formy renesansowych arkad pojawiły się natomiast w dekoracji dzwonnicy drewnianych kościołów, hełmach wież kościelnych, a także w różnorodnych typach drewnianych domów chłopskich. Próbowano nawet udowodnić, że formy obramień drzwi i okien starych wiejskich domów zostały przejęte także z kamiennej, późnorenesansowej architektury. Pewne jest, że z późnego renesansu wywodzi się typ bramy spotykany na terenach zamieszkałych przez Seklerów: bramy z dwiema otwieranymi bramkami i gołębnikiem u szczytu. Pierwsze przykłady takich bram obserwujemy już w wieku XVII, a do najstarszych należy brama w Mikház na roku 1673, której dekoracja składa się z czysto renesansowych ornamentów.

Ornament. Włoski ornament renesansowy został przyjęty częściowo za pośrednictwem importowanych z Włoch wyrobów przemysłu artystycznego (głównie tekstyliów), częściowo poprzez rzeźbione i malowane wyroby rodzimego renesansu. Do tych ostatnich należą głównie iluminowane manuskrypty, dokumenty, malowane stropy kasetonowe i freski, a zdobiące je ornamenty, powstałe pod wpływem włoskich druków i wzorników, rozpowszechniły się we wszystkich gałęziach sztuki ludowej.

Szczególne znaczenie miało przejęcie przez sztukę ludową budowy renesansowego ornamentu, o czym świadczą występujące w tej sztuce następujące jednostki kompozycyjne: linia falista w dużej ilości wariantów, połączona z różnorodnymi motywami kwiatowymi, tworzącymi zmienny rytm; kompozycja centralna; grupowanie poszczególnych motywów wzdłuż osi symetrii; łuki wklęsłe, które układają się w długie rzędy.

Dalej autorka wyprowadza poszczególne ornamenty ludowe z następujących ornamentów renesansowych: wiązki kwiatów, tzw. włoskich dzbanuszków, tzw. włoskich wieńców, owocu granatu, stylizowanych liści akantu, motywu rozety, motywu ptaka (paw). Ornamenty znane z weneckich wzorników z wieku XVI zostały wykorzystane w ludowych tkaninach domowego wyrobu, szczególnie w haftach, przy czym niektóre z nich zostały zmodyfikowane, niektóre natomiast przeniesiono w całkowicie czystej formie. Wiele spośród ornamentów renesansowych, jak różnorodne rozety, włoskie wieńce lub dzbanuszki trwają w węgierskiej sztuce ludowej poprzez całe stulecia. Do takich ornamentów należy np. motyw wici roślinnej, który obserwujemy na terenie Siedmiogrodu, ryty w drzewie i kamieniu, a także stylizowany liść akantu, powszechnie stosowany na terenach zamieszkałych przez Seklerów. W węgierskiej ceramice ludowej rozpowszechnił się natomiast włosko-renesansowy ornament lili i motywu ptaka.

W zakończeniu autorka stara się pokazać, jak zmieniły się przejęte przez sztukę ludową formy renesansowe. W architekturze nastąpiła zmiana proporcji z wysmukłych na bardziej przysadziste. W ornamentach miejsce regularnej struktury liniowej zajmują nie powiązane, swobodne rytmy linii. Reasumując autorka stwierdza, że wszystkie rozpatrywane przez nią zabytki sztuki ludowej ukazują tkwiące w ludzie artystyczne siły twórcze oraz bogactwo ludowej wyobraźni.

Ewa Snieżyńska-Stolot

Ukazująca się w Wilnie, interesująca seria wydawnicza książek poświęconych litewskiej sztuce wzbogaciła się w ciągu ostatnich lat o trzy nowe, cenne pozycje. Są to dwa tomy poświęcone ludowej rzeźbie w drzewie i jeden — drzeworytowi i malarstwu.

Autorem wszystkich trzech prac jest Piotr Galaunie, jeden z najstarszych i najwybitniejszych etnografów litewskich. Doskonała znajomość przedmiotu, zdobyta przez wiele dziesiątków lat studiów i badań terenowych oraz fakt wykorzystania do publikacji także archiwalnych fotografii zabytków już nie istniejących pozwoliły Galaunie na opracowanie bardzo bogatej dokumentacji, która służyć może jako podstawa do wielu prac. Jest ona tym cenniejsza, że w dotychczasowej literaturze fachowej, dotyczącej ludowej sztuki litewskiej, brak było zupełnie tego rodzaju publikacji.

Omawiane książki Galaunie, a szczególnie oba tomy o rzeźbie, mają charakter albumów. Główny nacisk położony jest na stronę ilustracyjną, dominującą wyraźnie nad tekstem. Wstęp do opracowania rzeźby napisany jest w sposób typowo popularyzatorski, natomiast wprowadzenie w zagadnienia drzeworytu ludowego na Litwie ma charakter znacznie bardziej ważki. Jest to próba syntetycznego ujęcia tego zagadnienia.

Wydaje się jednak, że ze względu na dobór i sposób zestawienia materiału, a także opatrzenie wszystkich publikowanych zabytków szczegółowymi notami katalogowymi można wszystkie trzy publikacje uważać za opracowania o charakterze naukowym.

W dwóch tomach poświęconych rzeźbie zgromadził Galaunie przeszło 1000 ilustracji (475 w pierwszym i 536 w drugim tomie). Gromadząc materiały, autor korzystał ze zbiorów i archiwów fotografii muzeów Republiki Litewskiej, a także ze zdjęć wykonanych w terenie. W wielu przypadkach autor musiał korzystać z fotografii wykonanych przed II wojną światową, ponieważ znaczna część zabytków rzeźby ludowej na Litwie uległa w czasie wojny zniszczeniu. (W przypadku korzystania ze zdjęć przedwojennych, pozostawiono w opisach katalogowych metryki według dawnego podziału administracyjnego. W metrykach eksponatów fotografowanych po wojnie uwzględniono nowy podział administracyjny kraju).

Układ ilustracji, zwłaszcza w tomie pierwszym, jest bardzo czytelny i konsekwentny. Autor pokazuje najpierw samego twórcę, jego narzędzia i sposób pracy (il. 2 — 8), następnie przykłady rzeźb najbliższej związanej ze sztuką oficjalną (il. 9 — 15), kapliczek w jakich umieszczano na Litwie drewniane świątki (il. 22 — 26), następnie prezentuje wybrany zestaw rzeźb ludowych w kolejności ilustrującej jego koncepcję oceny tej gałęzi twórczości. Przedstawienia Chrystusa Frasobliwego, św. Agaty, św. Floriana (il. 27 — 60) umieszcza na początku, jako postacie świętych najbliższych ludowi, uosabiających samych wieśniaków i ich powzednie troski, następnie przedstawia „wizerunki rodziny” — św. Rodzinę, Matkę Boską z Dzieciątkiem, Pięć, św. Annę z Madonną (il. 61 — 101). W drugiej części tomu autor grupuje rzeźby poszczególnych twórców o znanych mu nazwiskach lub zestawia razem rzeźby, które, ze względu na cechy formalne, przypisuje temu samemu artyście.

Tom drugi pomyślany był przez Galaunie jako uzupełnienie pierwszego. W mniej może konsekwentnym i przejrzystym porządku reprezentowane są tam w zasadzie wszystkie grupy rzeźb wyróżnionych w tomie pierwszym. Nowymi grupami tematycznymi, jakie autor dodaje do uprzednio wymienionych, są kompozycje wielofiguralne, przedstawienia diabłów i drewniane, rzeźbione maski zapustne. Tom ten wydaje mi się bardziej interesujący pod względem wartości artystycznej reprodukowanych rzeźb.

W szkicowym omówieniu zagadnień najistotniejszych, zdaniem autora, dla ludowej rzeźby drewnianej na Litwie wysuwa się na plan pierwszy jej oryginalność i samodzielność w traktowaniu tematu oraz różnorodność form. Tradycyjna ikonografia chrześcijańska interpretowana jest, jak sądzi Galaunie, tak bardzo swobodnie, że dzieła chłopskich rzeźbiarzy nie mają już nic wspólnego ze swymi kościelnymi pierwowzorami. Odkrywają natomiast cechy charakterystyczne dla przedstawicieli poszczególnych klas społecznych. Świątki

litewskie są więc przede wszystkim wizerunkami chłopów i chłopiek, utrudzonych, zmartwionych i biednych (Chrystus Frasobliwy, Matka Boska Bolesna Pietà), ale także zasobnych, zadowolonych z siebie plebanów (św. Jan Nepomucen) czy kupców, ekonomów lub obszarników (diabły). Przedstawienia chłopskich gnębicieli traktowane są oczywiście z wyraźnym zacięciem satyrycznym.

Wiadomości, jakie udało się autorowi zgromadzić o samych rzeźbiarzach, czy o czasie i miejscu powstania poszczególnych rzeźb, są, podobnie jak w przypadku badań nad rzeźbą ludową w innych krajach Europy, bardzo niepełne. Galaunie pisze jedynie, iż rzeźbiarze wywodzili się zazwyczaj z najbiedniejszych warstw społeczeństwa wsi (zwykle byli to bezrolni czy małorolni chłopi) lub spośród małomiasteczkowych cieśli, muzykantów, a także twórców instrumentów muzycznych. Twórczość rzeźbiarska stanowiła dla nich dodatkowe źródło zarobku. W społeczności wiejskiej rzeźbiarze należeli do ludzi najbardziej czynnych i oświeconych. Wielu z nich zajmowało się także kolportażem nielegalnej prasy w języku litewskim. Niektórzy rzeźbiarze próbowali swych sił także jako konstruktorzy maszyn przez siebie projektowanych. Inni znani byli otoczeniu jako twórcy wiejskiego teatru.

Analizując cechy formalne litewskiej rzeźby ludowej, stwierdza autor wyraźne różnice stylowe między dwoma zasadniczymi regionami etnograficznymi — Żmudzią i Aukštota.

Prace rzeźbiarzy z Aukštoty są bardziej prymitywne, wykazują mniej związków z rzeźbą kościelną oraz charakteryzują się wydłużonymi proporcjami postaci.

Książka Galaunie jest dla polskich etnografów i historyków sztuki niezwykle bogatym źródłem materiału

Il. 1. Michał Archanioł, drewno malowane, Skapiszkis, pow. Rokiszkis, Muzeum Krajoznawcze, Kretynga.



porównawczego, tym cenniejszym że, podobnie jak na Litwie, w Polsce rzeźba należy do szczytowych osiągnięć sztuki ludowej. Bezpośrednie sąsiedztwo a przede wszystkim wielorakie związki obu narodów, wynikające z faktu współistnienia w jednym państwie w ciągu kilku wieków, nie pozostały bez wpływu także na kulturę ludową. Korzystanie z tych samych lub bardzo zbliżonych wzorów kultury warstw oświeconych spowodowało w dziedzinie plastyki ludowej przedstawiającej tworzonej przez Polaków i Litwinów istnienie wielu zbieżności (przede wszystkim jeśli idzie o ikonografię, która jest szczególnie na Zmudzi bardzo zbliżona do polskiej). Jednocześnie odmienność interpretacji tych samych czy analogicznych wzorów przez polskich i litewskich twórców pozwala tym wyraźniej obserwować odrębności narodowe. Wydaje mi się, że rzeźba w drzewie jest jaskrawym przykładem tego właśnie zjawiska.

W większości przypadków zarówno w polskiej, jak w litewskiej rzeźbie, powtarzają się te same tematy ikonograficzne. Przede wszystkim Chrystus Frasobliwy, wizerunek najbardziej chyba charakterystyczny, niejako symbol ludowego świątka w obu krajach. Zawędrował ten temat na Zmudź niewątpliwie z Polski, wydaje się też, że wśród rzeźb Frasobliwego reprodukowanych przez Galaunie niektóre mogłyby być nawet importami z Polski. (Tom I — il. 19, 20, 36, T. II — il. 218, 234). Jednakże ogromna większość jego przedstawień powstała jako oryginalne dzieła rzeźbiarzy miejscowych, odmienne w wyrazie od polskich, choć analogiczne do typów przedstawień spotykanych w Polsce, szczególnie w regionach północnych.

Do bardzo popularnych zarówno w Polsce, jak na Litwie, należą także przedstawienia Chrystusa Nazareńskiego (ten wizerunek Chrystusa w Polsce spotykany jest przede wszystkim na Mazowszu i Kurpiach i wydaje się prawdopodobne, że do rozpowszechnienia się jego przyczyniła się sława cudownej statuy Chrystusa związanego na Antokolu w Wilnie). Rzeźby Piety i Matki Boskiej Bolesnej w interpretacji ludowych rzeźbiarzy litewskich zdają się być — jak to słusznie podkreśla Galaunie — portretami stroskanych chłopek i często przedstawiane są w strojach ludowych, co w rzeźbie polskiej zdarza się rzadko. W przedstawieniach takich świętych, jak Antoni, Roch, Jan Nepomucen równie wyraźnie rysują się różnice formalne, przy analogicznym ujęciu ikonograficznym.

Związki ze sztuką „oficjalną” wydają się być w świetle przedstawionego materiału mniej bezpośrednie na Litwie niż w Polsce. Zjawisko to tłumaczy zapewne przede wszystkim mniejsza liczba miast i późniejszy ich rozwój oraz późniejsza o kilka wieków chrystianizacja Litwy. Na Litwie działało znacznie mniej warsztatów cechowych, mniej też było kościołów, a izolacja wsi większa niż w Polsce.

Tom poświęcony drzeworytowi i malarstwu zawiera, jak już wspominałam, nie tylko bogatą dokumentację materiału, zwłaszcza z zakresu drzeworytu, ale także stanowi pierwszą próbę syntetycznego ujęcia zagadnienia grafiki ludowej na Litwie. Ze względu na to, że tekst rozprawy Galaunie zawiera wiele cennych i nowych informacji, a napisany jest po litewsku, wydaje się celowe przedstawienie jego zasadniczej treści.*

Zainteresowanie autora drzeworytem ludowym na Litwie datuje się od 1911 r., kiedy w kowieńskim Muzeum odnalazł dwie odbitki dwustronnego klocka drzeworytniczego. W 1927 r. Galeria Czurlionisa w Wilnie zorganizowała I wystawę drzeworytu ludowego, opierając się przede wszystkim na faksymilowych odbitkach z *Teki Łazarskiego*, do których dodano kilka odbitek posiadanych przez galerię. W katalogu podano m.in. informację, że w 2. poł. XIX w. wykonywano w Darbieniach drzeworyty oraz że żyją jeszcze na Zmudzi drzeworytnicy. Jakkolwiek wystawa nie cieszyła się zbyt dużym powodzeniem, pobudziła zainteresowania tą dziedziną sztuki ludowej na Litwie. Muzea litewskie zaczęły gromadzić klocki i odbitki. W 1938 r. wszystkie znalezione do tego czasu klocki zgromadzono w Muzeum Witolda Wielkiego w Kownie. W 1939 r. najlepsze drzeworyty ludowe wysłano na wystawę światową do Nowego Jorku.

W latach 1940—1941 przeprowadzono w okolicach Darbień, Połegi i Salantu badania terenowe w czasie

* Dziękuję za pomoc w tłumaczeniu p. Aldonie Łubieńskiej.



Il. 2. Chrystus niosący krzyż, drewno, Kriksztanai, woj. Szawle, Muz. Etnogr. i Hist., Szawle.

których zgromadzono wiele nowych zabytków, a także zebrano wiele wiadomości o drzeworytnictwie przede wszystkim drogą wywiadów etnograficznych, a częściowo także badań archiwalnych.

Wszystkie odnalezione dotychczas drzeworyty litewskie pochodzą ze Zmudzi. Jest ich około 150.

Klocki drzeworytnicze, jakie złożyły się na *Tekę Łazarskiego*, nie pochodzą zdaniem Galaunie z żadnego ze zmudzkich klasztorów, jak to podał Kieszkowski. Wchodziły one w skład kolekcji zakupionej od rodziny kowieńskiego zbieracza Vitkonskasa. Galaunie uważa, że żaden z drzeworytów *Teki*... nie pochodzi ze Zmudzi, określa je ogólnie jako litewskie. Zdanie to pozostaje w sprzeczności z poprzednim jego stwierdzeniem, popartym też reprodukowanym przezeń materiałem, z którego wynika, że wszystkie odnalezione drzeworyty litewskie wywodzą się ze Zmudzi. Drzeworyty będące odbitkami z klocków, jakie znalazły się w *Tece Łazarskiego*, są zresztą w pracy Galaunie dość licznie reprezentowane (dwadzieścia trzy ryciny).

Tematyka litewskich drzeworytów ludowych jest wyłącznie religijna, a ikonografia wierna wzorom czerpanym z oficjalnej sztuki kościelnej. Zupełny brak drzeworytów świeckich tłumaczy Galaunie rolę, jaką drzeworyt spełniał w chacie chłopskiej. Wizerunki Boga czy świętych wieszano w izbie dla ochrony przed chorobami czy klęskami żywiołowymi, ale warunkiem posiadania przez nie tej magicznej mocy było poświęcenie ich przez księdza. Księża zaś odmawiali święcenia wizerunków zbyt prymitywnych i daleko odbiegających od wzoru.

Sprzedawano drzeworyty przede wszystkim na odpustach. Rozpowszechnianiem ich trudnili się głównie handlarze, którym drzeworytnicy sprzedawali klocki. Handlarze natomiast wykonywali sami odbitki. Sami twórcy drzeworytów nie sprzedawali ich na miejscu w swych domach, jak sądzi autor, z obawy przed policją



Il. 3. Chrystus Frasobliwy, drewno malowane, Czekonis, pow. Dobiakai, Muz. Sztuki im. Czurlionisa, Kowno.

carską, która konfiskowała wszelkie druki, także dewocyjne, nie opatrzone stemplem cenzury.

Autorowi i jego współpracownikom udało się zgromadzić pewną liczbę informacji o twórcach i sprzedawcach drzeworytów, przede wszystkim drogą wywiadów z żyjącymi jeszcze członkami ich rodzin. Pierwszym chronologicznie znanym dotychczas drzeworytnikiem jest w świetle tych badań Stepas Kuneika, tworzący w Telszach w 1. poł. XIX w. Klocki, które pozostały po nim w rodzinie (il. 60 — 71), wykazują tak znaczne rozbieżności formalne, że należy sądzić, iż Kuneika pracował z pomocnikiem na razie bliżej nie znanym. Pierwsze prace przypisywane Kuneice różnią się też bardzo znacznie od późniejszych.

Kaietanos Grigalauskas urodził się w Bardziu-Mosedziu w okręgu Kretyngi, zmarł w 1880 r. Prace swe miał sprzedawać jeżdżąc po okolicy. Na podstawie metryki sporządzonej przez Muzeum w Ausoros, Siauliu, przypisywane mu są dwa drzeworyty (il. 95 i 96).

Aleksandros Vinkus urodzony w Darbieniach w 1832 r. zmarł tamże w 1912 r. Wstąpił do darbieńskiego klasztoru, niedługo jednak go opuścił i jął się rzeźby, a następnie zaczął handlować dewocjonaliami w Darbieniach. Materiały przywoził z Wilna i Kłajpedy, a także z Warszawy i Krakowa. Handlował też drzeworytami. Zdaniem dzieci Vinkusa miał on 60 do 70 klocków. Były one przeznaczone zarówno do odbijania wizerunków dużych formatów (62—66 × 78—84 cm) składanych z 4 klocków, średnich (31—35 × 39—43 cm), jak małych (11—13 × 12—15 cm). Największym powodzeniem cieszyły się odbitki duże. Kzis Barzdys, syn drzeworytnika, ur. w 1867 r. i drzeworytnik J. Paulauskas rozpoznali w 1940 r. pewną liczbę z zachowanych w rodzinie Vinkusa drzeworytów jako jego prace (il. 1—17). Autorstwo innych przypisywać można Jozasowi Vinkusowi, ojcu Aleksandra, który prawdopodobnie był drzeworytnikiem, a część Antasowi Klauniusowi znanemu w Dar-

bieniach rzeźbiarzowi świątków i ołtarzy i posiadaczowi dużej kolekcji obrazów. Wśród 42 drzeworytów sprzedanych w 20-lecie międzywojennym do Warszawy, a pochodzących od Vinkusa, znajdowały się eksponaty ze Żmudzi, ale także niemieckie i białoruskie. Zarówno ten fakt, jak wyniki badań przeprowadzonych w Darbieniach, powodują, że nie sposób ustalić jak duży był ewentualny wkład twórcy samego Vinkusa w drzeworytnictwo — konkluduje Galaunie.

Poczesne miejsce wśród drzeworytników żmudzkich zajmują Tadeusz i Stefan Jurewiczowie. Tadeusz sygnował wizerunek św. Antoniego datowany 1787 (il. 28), co jest dotychczas jedynym świadectwem jego twórczości. Stefan Jurewicz urodził się w 1818 r. w Birżach, umarł w 1893 r. W 1940 r. żył jeszcze w Birżach jego wnuk, również Stefan. W domu jego znaleziono kilkadziesiąt drzeworytów pozostałych po dziadku (il. 30—47). Materiał ten, podobnie jak spuścizna Vinkusa, jest niejednorodny i pozwala się domyślać kilku różnych twórców. Jeden z tych drzeworytów sygnował pełnym imieniem i nazwiskiem Tomasz Ostrowski (il. 40), drugi nosi podpis Tomasz Os., wreszcie trzeci inicjały T.O. (il. 41). Niektóre z zachowanych odbitek przypominają prace przypisywane Kuneice. Część zachowanych eksponatów jest odbitkami z tego samego klocka, co świadczyłoby o ich przeznaczeniu na sprzedaż.

Jako ostatniego z drzeworytników — autorów klocków, które należały do Vinkusa, wymienia Galaunie Samuela Stefanowa. Zdaniem jego, był on Białorusinem, a prace jego bardzo wyraźnie odróżniają się od pozostałych drzeworytów jakie znaleziono u rodziny Vinkusa. Jaką drogą Vinkus mógł je zdobyć, nie wiadomo.

Przy obecnym stanie badań nie można wprowadzić przesądzić, jak to podkreśla autor, czy wszystkie odnalezione przez niego nazwiska ludzi związanych z drzeworytnictwem na Żmudzi były nazwiskami twórców, czy jedynie handlarzy, niemniej udało mu się uzyskać wiele cennych informacji. Ważne jest zwłaszcza odnalezienie prac sygnowanych.

Analiza formalna publikowanych przez Galaunie drzeworytów mogłaby, jak sądzę, pogłębić jeszcze wątpliwości jakie nasuwał mu problem atrybucji drzeworytów. Np. prace cytowane jako dzieła Kuneiki wydają się być tworem dwu różnych rąk, podobnie jak drzeworyty przypisywane jego nie znanemu bliżej współpracownikowi. Dwa drzeworyty, których domniemanym autorem miał być Grigalauskas tak znacznie różnią się poziomem, że nie wydaje się prawdopodobne, by wykonał je ten sam autor. Ta sama wątpliwość dotyczy prac przypisywanych Vinkusowi.

Poważne wątpliwości nasuwa autorowi problem datowania drzeworytów. Sądzi on, że nie można wnioskować na podstawie dat umieszczonych na zachowanych odbitkach. Najdawniejsza z nich, 1710, znajduje się pod wyobrażeniem św. Jerzego — następną 1787 — na wizerunku św. Antoniego (il. 66). Oba drzeworyty uważa Galaunie za znacznie późniejsze. Gdyby odbitki pochodziły z XVIII w. nieprawdopodobny byłby doskonały stan ich zachowania; należałoby raczej przypuszczać, że daty zostały przez drzeworytników skopiowane ze szytów, jakie służyły im za pierwowzór. O słuszności takiego wniosku można może świadczyć umieszczony na drzeworycie św. Antoniego napis „nadzi na karcie 438”, co zapewne oznacza, że wizerunek jest kopią ilustracji umieszczonej w książce na s. 438. Być może drzeworyt ten przypisać można Jurewiczowi (il. 66). Podobnie kwestionuje Galaunie datę 1821 na przedstawieniu Chrystusa w otoczeniu Arma Christi, znajdującą się przy napisie dr (drukowany) w Wilnie. Powołując się na Piwockiego, Galaunie stwierdza, że drzeworytów ludowych prawie nigdy nie odbijano pod prasą drukarską. Napisy drukowane w Wilnie czy w Warszawie, pojawiające się niekiedy na drzeworytach żmudzkich, odczytać należy jako chęć zmylenia carskiej cenzury. Wolno było sprzedawać tylko obrazki posiadające jej placet, a właśnie te miasta były siedzibami urzędów cenzorskich.

Jako okres rozkwitu drzeworytnictwa na Żmudzi wymienia autor przede wszystkim 1. poł. XIX w. Poszukując genezy drzeworytnictwa ludowego na Litwie, zwraca Galaunie uwagę przede wszystkim na pracownię drzeworytniczą drukarni wileńskich. Sądzi, że twórcy drzeworytów ludowych tam właśnie mogli terminować. Brakuje dotychczas danych, które mogłyby potwierdzić hipotezę o istnieniu centrów drzeworytniczych w klasztorach żmudzkich. Ponieważ jednak wiadomo, że wy-

chowankowie seminarium duchownego w Wilnie wykonywali obrazki dewocyjne techniką drzeworytu, nie jest wykluczone, że trudnili się tą sztuką także zakonnicy. Wśród zachowanych drzeworytów żmudzkich zwraca uwagę nietypowy ornament zdobiący przedstawienia Chrystusa Ukrzyżowanego (il. 96) i Madonny Różańcowej (il. 95). Prawdopodobnie autorem tych prac był Francuz pozostały na Żmudzi po kampanii napoleońskiej. Wiadomo też, że pracowali na Żmudzi drzeworytnicy zatrudniani przez feudałów. Oni również mogli być mistrzami artystów wiejskich.

Mistrzem Kuneiki mógł być (jeśli data na przypisywanym mu wizerunku św. Jana Nepomucena jest prawdziwa) Stanisław Cerski, miedziorytnik z Sałant, wykonujący wizerunki świętych przypominające mocno drzeworyty.

Niezależnie od kilku drobnych uwag, jakie zanotowałam wyżej, praca Galaunie zachęca do dyskusji z autorem w sprawie niektórych ogólniejszych konkluzji dotyczących oceny drzeworytu ludowego na Litwie.

Nie dość przekonywająca wydaje się motywacja tezy kwestionującej możliwość istnienia drzeworytów ludowych na Litwie w XVIII w. Małe prawdopodobieństwo zachowania w dobrym stanie odbitek pochodzących z tego czasu nie przesądza wieku klocków. Jak wiadomo, wytrzymałość ich była bardzo duża i korzystano z nich długo. Wnioskując zaś przez analogię z drzeworytem ludowym w Polsce, a także innych krajach Europy, nie mamy podstaw, by kwestionować prawdziwość dat umieszczonych na drzeworytach litewskich. Przypuszczenie, że drzeworyty ludowe musiały występować na Litwie już w XVIII w. czyni, jak sędzę, prawdopodobnym także fakt istnienia tam wówczas obrazów datowanych, o charakterze formalnym ludowych prymitywów.

Najbardziej dyskusyjny wydaje mi się stosunek Galaunie do grupy drzeworytów reprodukowanych po raz pierwszy w *Tece Łazarskiego*, określanych w polskiej literaturze fachowej jako pochodzące z pogranicza żmudzko-pruskiego, o nie znanej bliżej proveniencji. Polscy badacze określili te drzeworyty jako pochodzące z tego samego warsztatu, na co wskazują podobieństwa formalne zachodzące między nimi, pozwalające z kolei wyraźnie odróżniać tę bardzo interesującą grupę od pozostałych drzeworytów spotykanych na terenach polskich, a także żmudzkich.

Galaunie wspominając o *Tece Łazarskiego* stwierdza, że nie było w niej drzeworytów żmudzkich, jednocześnie jednak reprodukuje w swej książce około 20 odbitek z tych samych klocków, z których odbijał Łazarski, nie powołując się jednak na niego w bibliografii. Drzeworyty te Galaunie dzieli na grupy, przypisując je kilku autorom, których określa jako mistrzów, np. św. Barbary, czy św. Heleny, według ikonografii postaci, którą uważa za najbardziej charakterystyczną dla danego zespołu drzeworytów. Taką podział nie wydaje się najbardziej szczęśliwy, gdyż dzieli nieco sztucznie większą, niewątpliwie jednolitą grupę, przesuwając punkt ciężkości z zagadnienia zasadniczego na niewątpliwie drugorzędne. Problem główny natomiast wyjaśnienia genezy tej niezwykle ciekawej grupy dzieł sztuki ludowej powstałych najprawdopodobniej na pograniczu polsko-litewskim, pozostaje nadal nie rozstrzygnięty. Opinia polskich badaczy, lokująca ową grupę na pograniczu, wydaje się nie podważona w zestawieniu z nowym materiałem, jaki przynosi książka Galaunie. Grupa ta jest bardzo wyraźnie różna formalnie od większości drzeworytów żmudzkich.

Z zagadnieniem podejścia do problemu drzeworytów z *Teki Łazarskiego* wiąże się ściśle drugie dyskusyjne zagadnienie — sprawa wzajemnych relacji między drzeworytem ludowym na Litwie i w Polsce. Szukając źródeł genetycznych drzeworytu ludowego w sztuce wielu krajów Europy, jak Francja, Włochy czy Rosja, autor nie ustosunkował się wyraźniej do zagadnienia związków z Polską. Wskazuje jedynie na kilka szczegółowych przypadków importu z Polski niektórych ze znalezionych na Żmudzi odbitek drzeworytniczych. Przedstawiony przezeń materiał zabytkowy sugeruje, jak się zdaje, znacznie większą wagę tego problemu. Także historia narodów polskiego i litewskiego nie wydaje się uzasadniać twierdzenia autora, że na poziomie warstw ludowych nie było wzajemnych relacji między sąsiadami współżyjącymi przez cztery wieki we wspólnym państwie.

Poszukując wzorów, z jakich mogli korzystać drzeworytnicy, należałoby, jak się zdaje, zwrócić uwagę przede wszystkim na polskie sztuczki dewocyjne, o czym przekonują m. in. polskie napisy zapewne właśnie z nich kopiowane. Podanie przez Galaunie (za Kiesz-kowskim) jako pierwowzorów kompozycji wielkich mistrzów malarstwa europejskiego, jak Rubens czy Van

Il. 4. *Opatrzność Boska*, karton, tempera, Ukniewie. Il. 5. *Św. Stanisław Szczepanowski*, papier, farba wodna, 61 × 51 cm, Jurgiczai, woj. Szawle. Muz. Etnogr. i Hist., Szawle. Il. 6. *Św. Jerzy*, drzeworyt, dat. 1710, 70,8 × 60,8 cm, Żmudź.



4



5



Dyck przypomina interesujące zjawisko ogromnej popularności i popularyzacji ich dzieł w dobie baroku, nie wyjaśnia jednak bezpośrednio zagadnienia jaką drogą i poprzez jakie repliki zawędrowały one na Żmudź.

Galaunie pisze, że drzeworytnicy działający na Litwie posługiwali się językiem polskim jedynie dlatego, że ukaz carski zabraniał używania języka ojczystego. Zdaniem jego nie tylko odbiorcy, ale także twórcy drzeworytów języka polskiego nie znali. Jako dowód przytacza brak napisów pod niektórymi odbitkami, tłumacząc, że zasłanianie je przy odbijaniu, ponieważ nie były dla chłopów zrozumiałe.

W artykule umieszczonym w „Dekoratiwnom Iskustwie” (1969, marzec, nr 136) Galaunie podaje nieco inną interpretację tego zjawiska, informując o zakrywaniu w ten sposób napisów litewskich jako zakazanych przez cenzurę.

Czy rzeczywiście drzeworytnicy żmudzcy nie znali z reguły języka polskiego? Napisy na drzeworytach nie przekonują o tym w pełni. Np. inskrypcje wypisywane przez Jurewicza świadczyłyby raczej, że język ten znał. Nazwisko jego wskazuje poza tym na pochodzenie raczej słowiańskie. Nazwisko Tomasza Ostrowskiego pozwala przypuszczać, że nosił je Polak z pochodzenia. Wreszcie błędy w pisowni na drzeworytach znalezionych na Żmudzi są bardzo podobnego charakteru jak spotykane na zabytkach odnalezionych na terenach polskich i w niektórych przypadkach zdają się być przede wszystkim świadectwem niedostatecznej znajomości sztuki pisania i literackiej polszczyzny.

Wydaje się, że jedynie głębsze studia nad wzajemnymi związkami i zależnościami mogłyby wiele z tych problemów wyjaśnić i poszerzyć wiedzę o sztuce ludowej obu naszych krajów, nie umniejszając osiągnięć żadnej z nich.

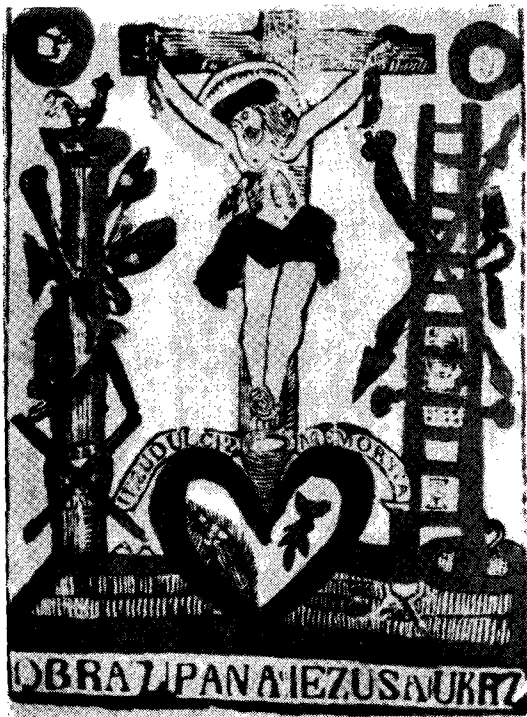
Malarstwo reprezentowane w książce Galaunie przeszło 150 reprodukcjami nie stało się przedmiotem tak wnikliwego jak drzeworyt zainteresowania autora, co znajduje wyraz w szklowości poświęconej mu części wstępu. Niemniej dobór ilustracji jest, podobnie jak w dziedzinie rzeźby i drzeworytu, bardzo staranny i przynosi wiele ciekawego i cennego materiału.

Najwięcej zabytków malarstwa ludowego zachowało się na Żmudzi. Nie znaczy to jednak, jak wyjaśnia Galaunie, że na pozostałych obszarach Litwy brak było tego rodzaju sztuki, lecz świadczy o wcześniejszym jej zaniku na tamtym terenie.

Zachowane obrazy są w ogromnej większości nie sygnowane. Być może sygnaturą jest napis „Sziponis 1762”.

Publikowany przez Galaunie materiał obejmuje szeroki zakres chronologiczny od 1716 r. — jak datowany jest najstarszy z zachowanych obrazów (il. 180) — do 1880 r. Trudno jednak przeprowadzić jakąkolwiek klasyfikację w czasie obrazów nie datowanych, wobec ich daleko posuniętej prymitywizacji o podobnym charakterze zarówno w XVIII w., jak sto lat później.

Obrazy umieszczano przede wszystkim w kapliczkach stojących na terenie zagrody, na słupach przydrożnych, rzadziej na cmentarzach. O ich twórcach brak obecnie bliższych wiadomości. Na podstawie znanego mu materiału zabytkowego wyróżnia Galaunie dwie grupy twórców: nieuczonych mejskich malarzy i świątkarzy zarazem oraz malarzy, którzy pobierali naukę zawodu. Dla tej drugiej grupy można już odnaleźć pewne materiały dokumentacyjne. Po zamknięciu Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1832 r. wielu jej wychowanków, nie mając możliwości ukończenia studiów, kontynuowało pracę malarską, a także przekazywało swą niepełną wiedzę innym, jeszcze mniej wta-



Il. 7. Chrystus Ukrzyżowany, drzeworyt, wym.: 37,8×27,4 cm, Żmudź.

jemniczym. O ile dzieła twórców, których można zaliczyć do grupy pierwszej, charakteryzuje szczerza naiwność prymitywu, w drugiej wyraźna jest przede wszystkim dążność naśladowania sztuki kościelnej.

Artyści samoucy używali jako podłoża niewielkich kawałków płótna lub desek. Malowali farbami olejnymi, gruntowali pokostem. Kontur zamierzonej sceny szkicowano na papierze, następnie przenoszono różnymi sposobami. Na jednym z obrazów malowanych na desce widać wyraźnie, że posłużono się w tym celu szydem.

Repr. z: *Lietuviu Laudies Menas. Skulptura. Knyga I, II, Vilnius 1963, 1965. Grafika, Tapyba. Vilnius 1966.*

Irena Kostkevičiute, VINCAS SVIRSKIS (Wincenty Świrski), Vilnius 1966, s. 169, il. 163

Książka Ireny Kostkevičiute jest monografią wybitnego ludowego rzeźbiarza litewskiego. Opracowanie ma charakter popularnonaukowy, jest bogato ilustrowane i charakteryzuje się wszechstronnym wykorzystaniem literatury przedmiotu.

Jan Wincenty Świrski urodził się, jak to wynika z publikowanego przez autorkę a spisane po polsku aktu chrztu, 28.I.1835 r. we wsi Glitony (Glitény). Zmarł w roku 1916. Inne wiadomości o życiu Świrskiego znane są autorce z ustnych przekazów. W oczach ludzi Świrski uchodził za dziwaka i samotnika bez rodziny i domu. Był oczywiście samoukiem, który wędrował od wsi do wsi wykonując na zamówienie rzeźbione „krzyże”.

Rzeźba w drzewie rozwijała się na Litwie bardzo bujnie i odznaczała się niebywałym bogactwem oraz różnorodnością form. Świrski należał więc do ogromnej rzeszy rzeźbiarzy, snycerzy, majstrów wykonujących rozmaite krzyże i figury przydrożne, ale twórczość jego wyróżnia się poziomem artystycznym.

Dorobek artystyczny Świrskiego stanowi około 200 figur przydrożnych, określanych przez autorkę mianem „krzyży”, z których zachowała się tylko niewielka część rozrzucona w obrębie sześćdziesięciu trzech wsi w okolicach Kiejdan (Kėdainiai). Wśród wykonanych przez Świrskiego figur, których wysokość dochodzi do pięciu metrów, autorka wyróżnia trzynaście typów. Figury te składają się z trzonu i rozszerzonej części górnej zwieńczonej krzyżem, która przybiera różnorodne kształty od bardzo prostych, ozdobionych krystalicznymi nacięciami

Na powierzchni deski, mimo pokrycia jej warstwą farby, widać wyraźnie dość głębokie draśnięcia. W świetle materiału reprodukowanego w książce Galaunie najbardziej oryginalną, a także najbardziej charakterystyczną gałęzią malarstwa ludowego na Litwie jest twórczość malarzy-samouków działających indywidualnie, nie dająca się połączyć w jakieś większe zespoły.

Schematy ikonograficzne, a także kompozycja przedstawianych scen i postaci pozwalają domyślać się wzorów podobnych do tych, z jakich korzystali twórcy drzeworytów. Napisy objaśniające jakiego świętego obraz przedstawia lub (rzadko) kto był jego fundatorem są, podobnie jak w drzeworytach, z reguły pisane po polsku. Twory pędzla malarzy-prymitywów odbiegają jednakże od pierwowzorów znacznie dalej niż drzeworyt. Swoboda interpretacji zapewne często podyktowana była przede wszystkim niedostatkami znajomości rzemiosła malarskiego przez malarzy-samouków, jednak kierunek przeprowadzanych uproszczeń i ekspresja deformacji postaci są już ich niezaprzeczalną własnością i stanowi o wysokiej randze artystycznej ich dzieł.

Zespół odrębny i wyjątkowy na tle pozostałych zażytków malarstwa ludowego na Litwie stanowią 22 obrazy na papierze reprodukowane na końcu książki (il. 150—172). Autor wyróżnia je jako osobną grupę, określając mianem „kolorowych rycin”. Zespół ten rzeczywiście bardzo wyraźnie różni się od zażytków malarstwa litewskiego i nie znajduje żadnych bliższych analogii w pozostałych. Obrazy te mają cechy formalne pozwalające wnioskować, że powstały one w tym samym, dużym warsztacie. Pewność i swego rodzaju wirtuozeria rysunku, połączona z widoczną niedbałością i pośpiechem wykonania, wskazywałyby na jakieś duże centrum, prowadzące „seryjną” produkcję. Grupa ta wykazuje tak uderzające podobieństwo do polskich obrazów ludowych reprezentowanych licznie przede wszystkim w dzielnicach centralnych i na Kielecczyźnie, a spotykanych też na Podlasiu, że można je uważać za importy z Polski. Znalazienie ich na Żmudzi w tak dużej stosunkowo liczbie wydaje się usprawiedliwione zarówno częstymi pielgrzymkami Żmudzinów do Częstochowy (z którą, jak sądzę, ten typ obrazów związany jest genetycznie), jak i penetracji obrazników polskich na tereny żmudzkie czy zaopatrywanie się w „towary” w Polsce przez szkaplerzników litewskich.

Anna Kunczyńska-Iracka

względnie o formie medalionu, poprzez formy zbliżone do kapliczek aż do postaci ludzkiej lub grupy postaci. Kunszt rzeźbiarski Świrskiego przejawiał się zwykle w opracowaniu tej części figur. Zaznaczyć również należy, że łączył on w sposób harmonijny rzeźbę i architekturę.

W odróżnieniu od innych artystów ludowych, którzy wykonane uprzednio posągi przymocowywali do trzonu krzyża, Świrski rzeźbił całość w jednym zazwyczaj dębowym pniu.

Rzeźby figuralne Świrskiego osiągają wysokość jednego metra, a czasem nawet naturalne rozmiary. Rozmieszczone są z jednej względnie z czterech stron „krzyża”, pierwotnie pokryte były polichromią. Świrski stosował plastyczny modelunek postaci, które cechuje monumentalna forma i duża doza ekspresji. Styl rzeźb Świrskiego nawiązuje do epoki baroku. Jednakże artystyczna koncepcja tego stylu nabrała w jego dziełach cech sztuki ludowej. Świrski stosował bowiem tylko poszczególne barokowe elementy o charakterze dekoratorskim oraz giętkość linii i malarskie traktowanie form. Nie zaciemniło to jednak charakterystycznej dla sztuki ludowej tektoniki oraz nie naruszyło symetrii i równowagi. Powstałe nawet w bardzo późnym okresie życia rzeźby Świrskiego nie straciły nic z swojej niezwykłej ekspresji, przy czym forma jego dzieł ulegała stale uproszczeniu i stała się prawie lakoniczna.

Kończąc swoje rozważania, Irena Kostkevičiute stwierdza, że Świrski „twórca przydrożnych krzyży



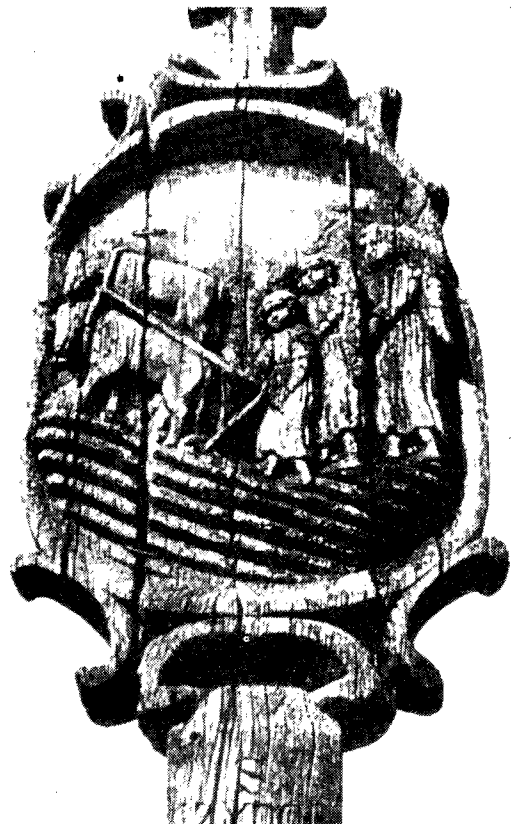
1

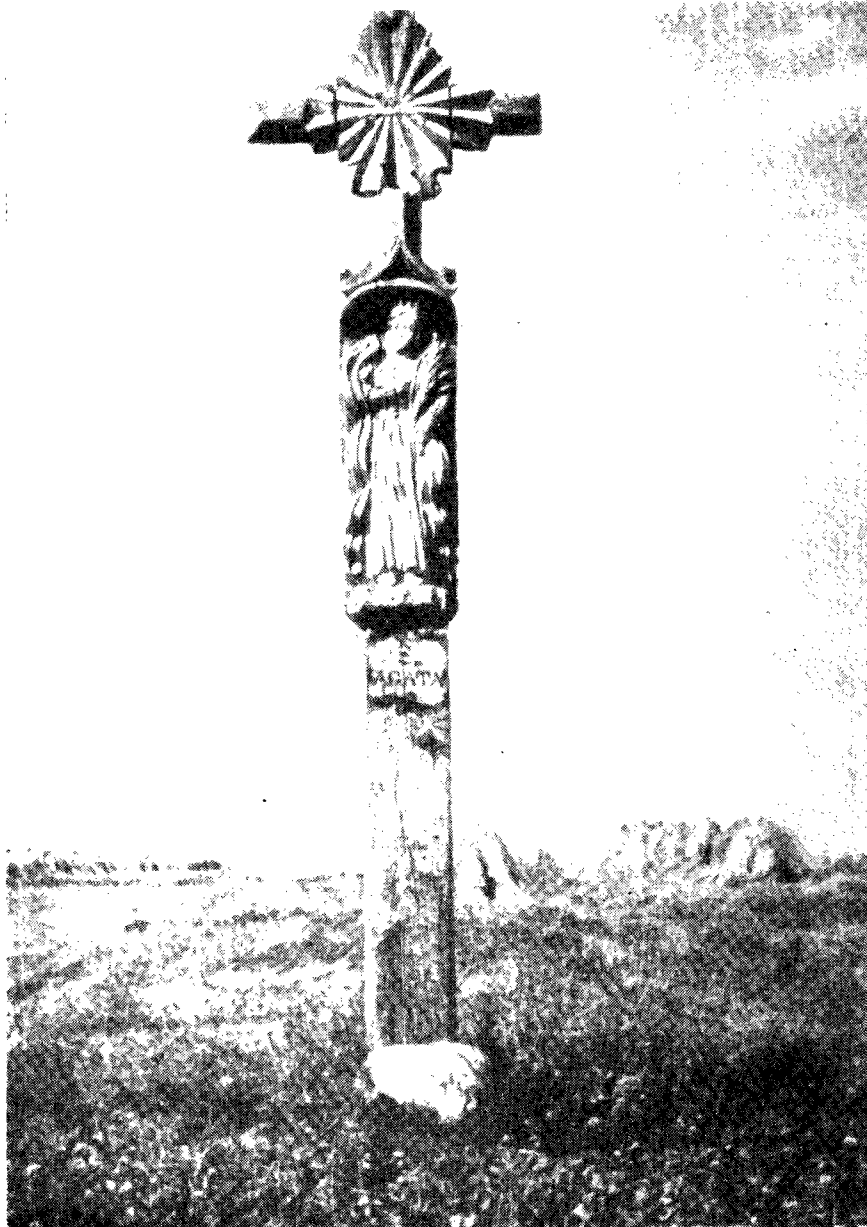
Vincas Svirskis: Il. 1. Fragment kapliczki, Okainiai. Il. 2. Ostatnia wieczerza, fragment krzyża. Il. 3. Św. Izydor, fragm. krzyża.

2



3





4



5

i kapliczek" jest jednym z najbardziej niezwykłych i oryginalnych twórców w historii litewskiej sztuki.

Popularnonaukowy charakter monografii Wincentego Świrskiego tłumaczy zapewne fakt, że autorka tej cennej i ciekawej pracy Irena Kostkevičiute nie poświęciła zbyt wiele miejsca sprawie ikonografii oraz nie przedstawiła twórczości Świrskiego na tle porównawczym.

Warto stwierdzić, że pod względem ikonografii rzeźby Świrskiego utrzymują się w kręgu kultury łacińskiej. Przeważają tu popularne także na terenie Polski przedstawienia św. św. Marii Magdaleny, Jerzego — patrona chłopów litewskich, Agaty, Antoniego, Jana Nepomucena, Floriana, Upadek pod krzyżem oraz wizerunki cieszącego się szczególnym kultem w Wilnie św. Kazimierza, jak i Chrystusa Nazareńskiego, przy czym to ostatnie przedstawienie rozpowszechniło się szczególnie w południowej Małopolsce.

Materiał porównawczy do starych litewskich i żmudzkich figur przydrożnych, których formy wywodzą się zapewne jeszcze z czasów pogańskich, podaje Jurgis Baltrušaitis (Lithuanian Folk Art, Munich 1948, s. 36—53). Baltrušaitis wyróżnia trzy typy figur: krzyż zdobiony dekoracją rzeźbiarską, słupek zwieńczony zakończeniem w formie „grzyba” oraz w formie latarni. Na tym dopiero tle uwypukla się indywidualny charakter „krzyży” Świrskiego.

W Polsce wśród drewnianych figur przydrożnych pokrytych dekoracją rzeźbiarską wyróżnić możemy dwa zasadnicze typy. Pierwszy z nich to słupek zwieńczony

formą latarni, wewnątrz której umieszczano rzeźby, spotykany głównie na terenie woj. kieleckiego i krakowskiego. Drugi — to krzyże, słupy i kolumny z grupą figuralną u szczytu, o bokach ozdobionych z czterech stron umieszczonymi w płycinach płaskorzeźbami lub rzeźbami (Strzelce Małe, pow. Brzesko, Zakrzewo, pow. Rawicz; Kuklinów, pow. Krotoszyn; Kowalew, pow. Pleszew, Kleszczowa Górna, pow. Olkusz; Wierzbica, pow. Olkusz; Oludza Stara, pow. Włoszczowa; Kidów, pow. Olkusz), występujące w obrębie dwóch wymienionych województw oraz w południowej Wielkopolsce (St. Błaszczak, *Rzeźbiarze ludowi południowej Wielkopolski*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XII, 1958, s. 3—36). Te zdobione figury, głównie z końca wieku XIX, stawiane były, podobnie jak i „krzyże” litewskie, nie tylko przy drogach, ale i na cmentarzach w charakterze nagrobków. Tradycja ta utrzymywała się do czasów II wojny światowej, jak świadczy nagrobek Jana Potęgi na cmentarzu w Słupi, pow. Jędrzejów, postawiony w 1927 r.

Styl rzeźb Świrskiego wykazuje pewne podobieństwa z rzeźbami zdołającymi figurę przydrożną w Wierzbicy, pow. Olkusz, którą wykonał Wawrzyniec Szweja (zm. około 1914 r.). (Wywiad Olgi Mulkiwicz, Archiwum PBSL IS, L. inw. 58845). Cechy wspólne, o jakich tu można mówić, nie wynikły oczywiście z wzajemnego oddziaływania na siebie obu twórców, ale ze wspólnego źródła inspiracji, jakim tak dla Świrskiego, jak i dla Szweji była sztuka barokowa.

Ewa Snieżyńska-Stolot



6

Vincas Svirskis: Il. 4. Kapliczka z rzeźbą św. Agaty. Il. 5. Pietà, fragm. krzyża, Rukai, Il. 6. Sw. Anna z Marią, fragm. krzyża. Il. 7. Rzeźba z krzyża, Užbaliui. Il. 8. Maria Panna, fragm. krzyża, Jogniskiai.



7



6