

Ewa Gładkowska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## Powojenne środowisko artystów plastyków Olsztyna. Między ludowością, socrealizmem a polską racją stanu

Badanie życia artystycznego w pierwszych latach powojennych w mieście „nazbyt oddalonym” sprawia badaczowi wiele satysfakcji. Niestety, nie jest to zadowolenie wynikające z odkrywania bogactwa owego życia i rejestrowania wybitnych osiągnięć artystycznych. Badanie anemicznego w powojennej rzeczywistości środowiska artystycznego Olsztyna to wyprawa w czas innych standardów etycznych, norm kulturowych wymuszonych częstokroć wymogami czasu<sup>1</sup>. To fragment historii, gdzie – jak to określił Leopold Tyrmand w *Dzienniku 1954* – ludzki ból i fizyczna krzywda były monetą obiegową<sup>2</sup>. Przedstawiony tekst jest jedynie zarysem pionierskich czasów tworzenia życia artystycznego w powojennym Olsztynie. Ujęto tu w ramy czasowe lat 1945–1956 działalność artystyczną i wystawienniczą, której refleksy, według autorki, widoczne są także w dzisiejszym wizerunku miasta. Istotnym zamiarem było tu ukazanie historycznych uwarunkowań odrębności regionu i wynikającej z tego geografii artystycznej. Oczywistą rzeczą było skupienie się na środowisku artystycznym Olsztyna, największego miasta po roku 1945 na terenach dawnych Prus Wschodnich.

W tej części Prus Wschodnich, która została włączona w granice polskiej państwowości, Olsztyn pełnił funkcję stolicy regionu. Miasto, jeszcze jako niemieckie Allenstein, zostało niemal w połowie spalone przez Armię Czerwoną. Wkraczający tu 22 stycznia 1945 r. czerwonoarmiści niszczyli miasto z zamysłem, zdewastowali również jego infrastrukturę. Grabieże, gwałty, wywózka ludności miejscowej w głąb Związku Radzieckiego – to znamiona pobytu czerwonoarmistów. Ze średniego, jak na przedwojenne standardy, miasta europejskiego, stało się ono miejscem wyludnionym, gdzie

oszczędzone zostały zabytki gotyckie, natomiast budowle świadczące o jego dążeniu ku nowoczesności w pierwszych dziesięcioleciach XX w. w większości zostały zniszczone<sup>3</sup>. Taki stan rzeczy utrudniał życie polskim osadnikom, z drugiej strony był pożądanym punktem wyjścia dla budowania nowej tożsamości miasta, w której nie było miejsca na jego przedwojenną historię, a w akcję osiedleńczą wpisane było zmywanie „osadu niemieczyny” na „prastarych ziemiach piastowskich”, jak zapewniali publicyści. W literaturze przedmiotu używa się zwykle określenia „polska polityka kulturalna wobec Ziemi Odzyskanych”, często przedstawiając ją jako działanie uniwersalne, sprawdzające się w równym stopniu w traktowaniu Śląska, Pomorza, Warmii i Mazur czy Opolszczyzny. Sugerowałoby to przemyślaną, perspektywicznie zakrojoną akcję. Była to jednak odpowiedź na wymogi czasu niepewności, kiedy starano się przede wszystkim udowodnić polską rację stanu, a więc przyjmując wyższość interesu państwa nad innymi normami. Każdy z regionów, który znalazł się w pojałtańskiej Polsce, miał swoją specyfikę, odmiennosc i należałoby mówić, że ogólne zasady owej polityki przyjmowały lokalne odcienie.

Dokumenty z lat 40. wskazują na stosunek do zastanego dziedzictwa na Ziemiach Północnych i Zachodnich<sup>4</sup>. Po zakończeniu działań wojennych stopniowo przekazywano władzę w ręce administracji polskiej. W Olsztynie oficjalne przekazanie nastąpiło 23 maja 1945 r. Jak pisze Witold Gieszczyński: „Jednak w praktyce nie oznaczało to ani faktycznego przejęcia władzy przez administrację polską, ani też zakończenia grabieży tych ziem przez wojska sowieckie”<sup>5</sup>. W mieście na przełomie roku 1945 i 1946 wciąż głodnym – bowiem żywność osiągała tu, po Szczecinie,

<sup>1</sup> Tematykę tę zaznaczyłam w sposób szkicowy w książce *Zrozumieć czas*, zob. Gładkowska (2003).

<sup>2</sup> Tyrmand (1954: 131).

<sup>3</sup> Rzempełuch (2004: 146).

<sup>4</sup> Rutowska (1997: 257–300).

<sup>5</sup> Gieszczyński (2013: 63).

najwyższe ceny – i wśród szalejących chorób<sup>6</sup> inicjowanie działań artystyczno-kulturalnych jawi się jako heroiczna próba przywołania wzorów funkcjonowania znanych z czasów przed kataklizmem wojennym. Tworzeniu się tu nowej rzeczywistości państwowej towarzyszyło, tak jak w całej Polsce, powstanie nowego ustroju. Udział w budowaniu nowego ładu miał na tych ziemiach były szef Wojewódzkiego Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego Mieczysław Moczar – od roku 1948 do 1950 wojewoda olsztyński, a od roku 1950 do 1952 przewodniczący Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Olsztynie – wprowadził tu atmosferę terroru. Zaprezentowane tu wprowadzenie, według autorki konieczne, ukazuje specyfikę tego miejsca i czasu. Kogo to miasto było w stanie przyciągnąć i kto chciał tworzyć tu życie kulturalne? Nie było to miasto rządu Wrocławia czy Gdańska. Nie szukali tu swego przytuliska znani artyści pozbawieni swego miejsca na Kresach Wschodnich czy pochodzący ze zrujnowanej Warszawy. Polska myśl zachodnia na terenach byłych Prus Wschodnich nie miała zastosowania.

W stosunku do znacznej części dawnych Prus Wschodnich historycy nie odwoływali się do polskości tych obszarów, jak było to przyjęte w języku publicystyki. W tej sytuacji oczywisty był fakt, że ktoś, kto tu stworzy podwaliny organizacyjne dla życia artystycznego i kulturalnego w ogóle, musi mieć jako takie pojęcie o dziedzictwie kulturowym tej ziemi, ale także że stworzy wizję przeszłości tego obszaru, która będzie legitymizowała tu obecność polskiej państwowości.

W odtwarzaniu owego czasu można zastosować podejście łączące metody historii sztuki, socjologii sztuki i biografistyki. Ta perspektywa pozwala odczytać ten czas przez biografię artysty, polityka, działacza społecznego, który jak nikt inny, miał wpływ na kształt budzącego się życia artystycznego Olsztyna – mowa tu o Hieronimie Skurpskim. Jego biografię można potraktować jako świadectwo czasu, również jako przykład postawy twórczej tej części artystów polskich, którzy aktywnie włączyli się w budowanie nowego ustroju. Ważąc jego indywidualne osiągnięcia i publiczną obecność w życiu kulturalnym regionu jest to punkt wyjścia do refleksji i analiz, które są pomocne w próbie rekonstrukcji wydarzeń artystycznych w powojennym Olsztynie. Artysta uwikłany w swój czas, polityk, społecznik i konwertyta

narodowy to postać skomplikowana, trudna do przedstawienia w ramach jedynie szkicu dotyczącego powojennej rzeczywistości artystycznej Olsztyna.

Skurpski urodził się w roku 1914 we wsi Skurpien w wilhelmińskich Niemczech w południowej części Prus Wschodnich, jako Herman Karol Schmidt. Na mocy traktatu wersalskiego, bez plebiscytu, ta jedyna część Mazur została włączona w obszar II Rzeczypospolitej, z głównym miastem Działdowem (Soldau). Po przegranej plebiscycie na ziemiach dziś określanych jako Warmia i Mazury, warszawskie Zrzeszenie Ewangelików Polaków skupiło się na akcji repolonizowania Mazurów działdowskich. Wsparcie finansowe z tej strony umożliwiło młodemu Mazurowi edukację w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie. Okres między ukończeniem nauki w Krakowie a podjęciem w 1937 r. studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych to związanie się z Działdowszczyzną i ruchem regionalnym oraz działalność w Związku Mazurów. Stypendium ufundowane przez tę organizację pozwoliło mu na podjęcie studiów w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Mieczysława Kotarbińskiego. To okres zafascynowania sztuką współczesną: Cézannem, Picassem, formizmem, twórczością grupy „Rytm”. To także czas przyjaźni z synami Jacka Mierzejewskiego – Andrzejem i Jerzym.

Wojna zastała go w obozie wojskowym pod Sanokiem. Nie mógł wrócić do Działdowa w obawie przed niemieckimi represjami, osiadł więc w Paulinowie pod Nałęczowem, gdzie mieszkała jego narzeczona, Wacława Grondkowska. Z tego okresu pochodzi jego pseudonim Hieronim Skurpski, przyjęty na potrzeby pracy w konspiracyjnym Związku Mazurów, założonym przez Karola Małłka. Po wojnie pseudonim stał się jego oficjalnym imieniem i nazwiskiem. Działacze mazurscy – w ramach pracy placówki badawczej, zwanej Mazurskim Instytutem Badawczym – opracowywali dzieje Mazur, udowadniali swoje prawa do Prus Wschodnich, przygotowywali materiały dotyczące Mazur i Mazurów dla wojsk alianckich. Jesienią 1944 r. Instytut Mazurski podporządkował się Polskiemu Komitetowi Wyzwolenia Narodowego w Lublinie. Przygotowany przez Związek Mazurów memoriał do dowództwa wojsk Armii Czerwonej o oszczędzenie ludności mazurskiej przed represjami został wręczony przez Karola Małłka, Hieronima Skurpskiego i Jerzego Borejszę Bolesławowi Bierutowi. Dokument określa jasno stosunek do zastanego dziedzictwa:

<sup>6</sup> Łukaszewicz (1987: 28–29).

wszystkie zabytki, pomniki i pamiątki panowania Niemców na terenie Ziemi Mazurskiej usunie się radykalnie i bezapelacyjnie. Nie wolno ich pozostawić nawet mimo ich wartości artystycznych, architektonicznych czy też naukowych. Muszą zniknąć bezpowrotnie. Zniknąć musi dąb Bismarcka w lasach napiwodzkich. Zniknąć musi każdy zamek krzyżacki stojący na kościach robotnika polskiego i wiele innych. Ziemia mazurska i jej mieszkaniowiec Mazur – musi natychmiast przyjąć czyste oblicze mazursko-polskie<sup>7</sup>.

Jeśli czas po roku 1989 możemy nazwać czasem poszukiwania pamięci miejsc, to lata powojenne na Ziemiach Zachodnich i Północnych można nazwać zacieraniem pamięci, czy – jak to określa Adam Labuda – uprawianiem „archeologii polskości”<sup>8</sup>. Deklaracje dotyczące zastanego dziedzictwa na ziemiach Prus Wschodnich na szczęście w większości nie zostały zrealizowane.

Rzeczywiste działania Skurpskiego, dotyczące tego obszaru jego aktywności, odtwarzają dokumenty z lat 1944–1945. Jeden z nich, wydany już 10 sierpnia 1944 r. i podpisany przez Kostkę Agroszewskiego, kierownika Resortu Administracji Publicznej, upoważnił obywatela Skurpskiego Hieronima „z ramienia PKWN” do pracy organizacyjnej na terenie Prus Wschodnich<sup>9</sup>. Pojawiwszy się w Olsztynie 28 marca 1945 r., jako delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki z ramienia PKWN, zajął się przede wszystkim zabezpieczeniem dóbr kultury. W tym czasie skoncentrował się na swoim najważniejszym zadaniu – zabezpieczeniu olsztyńskiego zamku, pełniącego m.in. przed wojną funkcję Heimatmuseum [tj. lokalnego muzeum historycznego – przyp. Z. R.].

15 maja 1945 r. – jako kustosz, a potem dyrektor – objął kierownictwo Muzeum Mazurskiego na zamku olsztyńskim (dziś Muzeum Warmii i Mazur). Dnia 26 listopada 1945 r. miała tu miejsce wystawa, o której napisano, że miała być sposobem na zapoznanie się społeczeństwa polskiego z zabytkami Prus Wschodnich<sup>10</sup>. Zwiedzający mogli oglądać gotyckie ołtarze szafkowe, wyposażenie dworów i pałaców junkrów pruskich, a 130 obiektów zgromadzonych w pięciu salach stanowiło pierwszy – i na długie lata ostatni – akt ukazania dziedzictwa kulturowego tego obszaru. Stworzony

przez kustosza Skurpskiego w 1946 r. Dział Sztuki Ludowej Warmii i Mazur stał się reprezentatywną częścią muzeum. Na terenie dziś zwanym Warmią i Mazurami, a wówczas Okręgiem Mazurskim, łączność kultury ludowej z tradycjami polskimi stawała się jedną z podstaw polskiej racji stanu. Ekspozowanie dorobku tej warstwy kultury stanowiło tu działanie legitymizujące nową rzeczywistość społeczno-polityczną. Polskie wątki, ujawniające się w przeszłości miejsca, potwierdzały fakt powrotu kultury polskiej na te ziemie jako sprawiedliwość dziejową i legitymizowały *post factum* przesunięcie granic na zachód. Dział etnograficzny uznał dyrektor olsztyńskiego muzeum za szczególnie ważny, bo udowadniający polskie prawo do tego terenu. Liczne wystawy prezentujące sztukę ludową Warmii i Mazur, publikacje Skurpskiego na temat tejże sztuki, promowanie w Polsce i Europie kafla mazurskich, tkanin regionalnych, warmińskiej rzeźby ludowej sprawiło, że uzasadnione było stwierdzenie dyrektora muzeum, że instytucja ta „stała się rzecznikiem wiedzy o twórczości regionalnej”<sup>11</sup>. Należy tu podkreślić kontekst polityczny funkcjonowania ludowej tradycji, ponieważ, jak słusznie zauważył Witold Władysław Witkowski, „każda bowiem próba ukształtowania życia kulturalnego na Warmii i Mazurach, jeśli miała się cieszyć powodzeniem, nie mogła pominąć polskich, ludowych tradycji regionu”<sup>12</sup>.

W tym momencie należy przypomnieć, że Warmia w swej historii należała od 1466 do 1772 r. do Korony Polskiej, Mazury natomiast, wyłączwszy Działdowszczyznę, nigdy przed rokiem 1945 do Polski nie należały. Kultura ludowa miała na tym obszarze wyjątkową rangę, nawet w czasach, kiedy usiłowano wprowadzić wzorzec radziecki i stworzyć nowy twór – kulturę robotniczo-chłopską. W latach 50., kiedy tradycja ludowa została uznana za balast w tworzeniu socjalistycznego człowieka, na Warmii i Mazurach wydanie jej walki oznaczało, jak pisała Dorota Simonides, podcięcie korzeni polskości<sup>13</sup>. Jak ważnym orężem była sztuka ludowa w tworzeniu wizji polskości tych ziem, świadczy ogólnopolska polemika polskich historyków sztuki z tezami niemieckiego etnografa Konrada Hahma, dotyczącymi słynnych dywanów wschodniopruskich. Jego książka poświęcona wschodniopruskim dywanom, wydana roku 1937, została krytycznie oceniona przez polskich historyków sztuki dopiero po wojnie. Główny adwersarz Hahma, Marian Morelowski,

<sup>7</sup> Jasiński (2000: 31).

<sup>8</sup> Labuda (2001: 37).

<sup>9</sup> Dokument, będący w posiadaniu Skurpskiego, został udostępniony autorce w 1999 r.

<sup>10</sup> AP Olsztyn UPRRP, nr 388/W. Szt./45. Nr zespołu 390/219: 9.

<sup>11</sup> Skurpski (1973: 564).

<sup>12</sup> Witkowski (1983: 13).

<sup>13</sup> Simonides (1988: 30).

zanegował tezę o ich nordyckim pochodzeniu. Wykluczenie przez niemieckiego etnografa możliwości wpływu polskiego tkactwa na badane tkaniny spowodowało, iż w rozważaniach Morelowskiego, zawartych w książce *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce*, skupiono się głównie na udowodnieniu przynależności wspomnianych tkanin do polskiej kultury ludowej<sup>14</sup>.

Kreowany wizerunek wspomnianych kulturowych grup, czy jak zwykło się mówić „autochtonów”, był przykładem instrumentalizacji, zanegowano bowiem ich związek z niemiecką kulturą, eksponując przede wszystkim ich gwarę i trwanie w tradycji polskiej kultury. Na potrzeby czasu stworzono wizję ich życia odcinającego się od wpływów życia zewnętrznego i procesów cywilizacyjnych. Osiedleńcy przybywający tu z każdego zakątka Polski, również z tych jej części, które w już powojennym świecie do Polski nie należały, mieli czuć, że przybyli – jak wyrażano to w języku publicystyki – na ziemię, na które powróciła Polska. Popularyzacja sztuki ludowej miała w tym procesie swój udział. Działalność Skurpskiego jako dyrektora muzeum, artyści i popularyzatora wiedzy na temat kultury ludowej Warmii i Mazur była tu zasadnicza.

Charakter osadnictwa polskiego w pierwszych latach powojennych przesądził o specyfice tego regionu. Tworzące się tu typowe społeczeństwo postmigracyjne składało się, poza pierwszymi „repatriantami” z Wileńszczyzny, głównie z ludności pochodzącej ze wsi. Utwierdzano nowych mieszkańców w przekonaniu, że na zasiedlanym terenie dominowała do roku 1945 kultura wiejska. Ślady wielkiej własności ziemskiej, pałace i dwory junkrów pruskich wkrótce miały się wpisać jako wrogie element w nowy ustrój polityczny, oparty na walce klas. Charakter osadnictwa i polityka kulturalna tworzyły tu wizerunek wiejskiego charakteru regionu i miasta zdominowanego przez tradycję ruralistyczną oraz wynikającego z tego obrazu przekonania o braku w nim silnych tradycji kultury mieszczańskiej. Trudno w tym kontekście pominąć wystawę, która miała miejsce w 1948 r. w zamku olsztyńskim i poświęcona była sztuce ludowej Warmii i Mazur. Organizacja wystawy spoczywała w rękach Skurpskiego. Ekspozycji towarzyszył katalog opracowany przez dyrektora muzeum ze wstępem Marii Znamierowskiej-Prüfferowej. Podkreślono w nim: „Każdy z tych sprzętów przemawia do nas przez walory estetyczne, mówi o bliskiej łączności tych ziem z Macierzą,

o związku z szerokim światem”<sup>15</sup>. Komisarz wystawy określił obiekty ekspozycji jako spuściznę fragmentaryczną i wyraził nadzieję, że wystawa ułatwi badaczom „powiązanie tego bez wątpienia polskiego regionu z innymi dzielnicami Polski, oraz wcielenie jego ogniw w łańcuch twórczości ludowej całego kraju”<sup>16</sup>. Wystawie został poświęcony podwójny numer „Polskiej Sztuki Ludowej” z 1948 r.

Prezentacja ta rzeczywiście zapewniła pozycję warmińskiej i mazurskiej sztuce ludowej w obrazie polskiej sztuki ludowej. Tkaniny i kafle regionu eksponowano latem tego samego roku na Wystawie Ziem Odzyskanych oraz na wystawie Rzeźby, Malarstwa i Grafiki Ludowej w Krakowie. Obiekty te były dwukrotnie eksponowane w Londynie (w roku 1952 i 1956), a także w Paryżu. Reprodukcje kafli zdobiły jedną z okładek „Przekroju” z 1952 roku. Ludowość stała się znakiem rozpoznawczym regionu. W roku 1952 muzeum zorganizowało wystawę objazdową prezentującą sztukę ludową Warmii i Mazur według scenariusza przygotowanego przez dyrektora muzeum. W roku 1955 zaprezentowano osiągnięcia twórców ludowych w ramach wystawy *X-lecie sztuki ludowej Warmii i Mazur*. Działalność wystawiennicza dotycząca popularyzacji sztuki ludowej może być potraktowana jako istotna część życia artystycznego tego czasu i miejsca. Nie oznacza to jednak, że w tym czasie nie podjęto prób organizacji profesjonalnych działań artystycznych.

Animator życia artystycznego miał w swoim dorobku pewien zasób doświadczeń w tym zakresie. Fakt przerwania przez wojnę jego edukacji na Akademii Sztuk Pięknych, nie ograniczył jego inwencji twórczej. W swoim doświadczeniu artystycznym miał udział w wystawie „szukalszczyków” w Zakopanem w roku 1933. W tym samym roku wykonał polichromię w kościele w Burkacie koło Działdowa. W sierpniu 1944 r. został zatrudniony jako referent Wydziału Plastyki, działającego w ramach resortu kultury PKWN w Lublinie. W tym czasie brał udział w pracach konserwatorskich obrazów Jana Matejki – *Bitwy pod Grunwaldem* i *Kazania Skargi*. Prace Skurpskiego zostały zaprezentowane w tym samym roku na wystawie zbiorowej w lubelskim teatrze. Szkice z okresu wojny pokazano jeszcze pod koniec roku 1944 na wystawie mającej miejsce w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Odtwarzając jego cenny bagaż – dorobek artystyczny, z którym przybył do zrujnowanego Olsztyna – możemy

<sup>14</sup> Gładkowska (2009); Gładkowska (2010).

<sup>15</sup> Sztuka (1948: 7).

<sup>16</sup> Sztuka (1948: 7).



określić go jako kontynuowanie realistycznej tradycji wyniesionej z pracowni warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W jego *oeuvre* tego czasu znajdujemy grafiki, najczęściej akwaforty, tematycznie związane z doświadczeniem wojny, ale są w nich także tematy związane z życiem rodzinnym. Po przybyciu do Olsztyna tworzył liczne autoportrety. Są tu też szkice zamku olsztyńskiego. Pierwszy obraz namalowany przez Skurpskiego w Olsztynie, na przełomie lat 1945 i 1946, można nazwać świadectwem czerpania inspiracji z tradycji artystycznej regionu, którą w powojennych latach starał się on utożsamić jedynie z kulturą ludową. Obraz olejny na płótnie przedstawia martwą naturę złożoną z symbolicznych resztek bogatej ongiś substancji zabytkowej regionu. Jest tu dzban seklerski ze zbiorów przedwojennej olsztyńskiej kolekcji Hermanna Suckowa i rzeźba, prawdopodobnie autorstwa Joachima Pfaffa, pochodząca ze zniszczonego gotyckiego kościoła w Bartoszycach. W roku 1946 namalował na tekturze techniką olejną swój autoportret. W roku 1959 uzyskał absolutorium na Wydziale Malarstwa w warszawskiej ASP, w pracowni Aleksandra Rafałowskiego.

Skurpski, jako człowiek współtworzący nowy ład społeczno-polityczny, tworzył struktury organizacyjne tej rzeczywistości. W rozmowie z autorką tekstu określił swe zaangażowanie lakonicznie „zawsze w orszaku”. Trudno wymienić wszystkie postaci tego uczestnictwa. Oprócz działalności muzealniczej współtworzył też Spółdzielnię Wydawniczą „Zagon”, był wykładowcą w Mazurskim Uniwersytecie Ludowym w Rudziskach Pasymskich oraz członkiem zarządu i prezesem okręgu olsztyńskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Jako współzałożyciel i członek Instytutu Mazurskiego przygotował pierwszą wystawę zorganizowaną przez tę istotną dla regionu instytucję. W roku 1956 został wybrany prezesem powstałego w tym roku Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”. Funkcję tę będzie pełnił nieprzerwanie przez lat dwanaście. Stanowisko dyrektora Muzeum Mazurskiego piastował do roku 1964. Po złożeniu rezygnacji z tego stanowiska został w grudniu roku 1964 dyrektorem Biura Wystaw Artystycznych w Olsztynie. Trudno również wymienić wszystkie nagrody, odznaczenia i zaszczyty, które były wyrazami uznania dla jego twórczości i działań społeczno-kulturalnych. Akceptacja nowej rzeczywistości politycznej, a także pewien rodzaj mazurskiej rezolucyjności sprawiały, że otwierały się przed Skurpskim nieomal wszystkie drzwi i udawało mu się dokonywać rzeczy wręcz

niemożliwych. W mieście, które nie było ani bezpieczne, ani syte, stworzył środowisko artystyczne. Powstawało ono tu od podstaw. Nie znano i nie chciano znać przedwojennej tradycji miasta. Zaangażowanie społeczne nie pozostawiało animatorowi życia artystycznego zbyt dużo czasu na własną twórczość. O jego dylematach wynikających z poświęcenia się pracy społecznej kosztem własnego rozwoju pisze Andrzej Ryszkiewicz:

tylko czy taką alternatywę mógł stawiać sobie Polak, do tego Mazur, w 1945 roku w zrujnowanym i wyludnionym Olsztynie? Czy w ogóle można czynić choćby najmniejszy zarzut z tego, że artysta wciągnięty w nurt historii nie zamierza zamykać się w swej pracowni, ale chce nie tylko uczestniczyć w życiu zbiorowości, lecz również współkształtować je?<sup>17</sup>

W czerwcu 1946 r. w Sali Malinowej Teatru Stefana Jaracza miała miejsce pierwsza wystawa prezentująca plastykę olsztyńską. Wystawa ta, określona przez *spiritus movens* tego przedsięwzięcia jako „na wespół amatorska”, zainicjowała życie artystyczne w zniszczonym mieście. Wśród wystawiających jedynie Skurpski i Janina Zielińska, jego koleżanka z pracowni Mieczysława Kotarbińskiego, byli członkami Związku Plastyków. W katalogu odbitym na powielaczu tytuły obrazów nie nawiązują do treści ideologicznych. Pojawił się akcent olsztyński – to pejzaż miasta pędzla Zielińskiej. W tym samym roku powstała w Olsztynie Delegatura Związku Artystów Plastyków, podlegająca Zarządowi Okręgowemu w Bydgoszczy. Dokument wydany 25 września 1946 r. upoważnił obywatela Hieronima Skurpskiego do reprezentowania Okręgu Pomorskiego Związku Artystów Plastyków we wszystkich sprawach związanych z działalnością Okręgu na terenie Olsztyna. Następnym tego faktu było zorganizowanie już w grudniu tego roku Wystawy Prac Okręgu Pomorskiego w olsztyńskim zamku. W katalogu wystawy Skurpski podkreślał polityczny aspekt ekspozycji, która według niego była wyrazem więzi z Matczyzną i wniosła „nową zdobycz demokratyzację”<sup>18</sup>. Rysunek Zielińskiej zdobił okładkę katalogu wystawy. Wystawa, prezentująca prace 26 artystów, została dostrzeżona na forum ogólnopolskim. Poświęcono jej także recenzję na łamach „Odry”, gdzie podkreślono cel olsztyńskich twórców:

<sup>17</sup> Ryszkiewicz (1983: 5).

<sup>18</sup> Szerzej na ten temat zob. Gładkowska (2003: 56–59).

zapoczątkowanie tego rodzaju imprez w mieście, które – jako ośrodek życia kulturalnego – jest najbardziej wysunięte na północny wschód. Krakowski „Przegląd Artystyczny” podkreślił pionierski charakter wystawy<sup>19</sup>.

Katalog z odręcznymi zapiskami Skurpskiego pozwala określić mecenat plastyki olsztyńskiej. Prace Zielińskiej zostały zakupione przez Komitet Wojewódzki PPR, Skurpski otrzymał nagrodę Komitetu Wojewódzkiego PPS. Pojawiły się zarzuty wobec artystów, że wystawa nie oddaje ducha czasu, na wystawie bowiem pojawiły się obrazy o tytułach: *Madonna*, *Sień w plebanii wiejskiej*, *Kapliczka przydrożna*. Postawa artystów olsztyńskich to postawa, którą można nazwać wyczekującą. Kierunku przyszłości sztuki polskiej nie określał zresztą też I Ogólnopolski Salon ZPAP, otwarty 20 czerwca 1946 r.

Następna wystawa, w listopadzie roku 1947, usiłuje już oddać ducha czasu – Skurpski, komisarz wystawy deklaruje:

artysta jest świadom, że poprzez swe formy i barwy jest w stanie zwielokrotnić i pobudzić jednostkę do nowych wysiłków nad odbudową nowego Państwa. Posiada gorące pragnienie, aby to uczucie stało się powszechne i ogarnęło jak najszersze masy. Jest przekonany, iż sztuka nie może być przywilejem nielicznych konsumentów bądź wielbicieli, ale musi być udzieloną każdej poszczególnej jednostce wśród ludu pracującego<sup>20</sup>.

Do olsztyńskich twórców dołączył rzeźbiarz Artur Popkowski, który wkrótce wyemigrował do Ameryki Południowej. Nie zauważa się wśród małej grupy artystów (1946 – 3 osoby, 1950 – 4 osoby) potrzeby dyskusji na temat przyszłości sztuki. Spory na temat jej przyszłości, toczone w głównym ośrodkach artystycznych, tu nie docierają. Działalność małej grupy artystów plastyków została skomentowana w piśmie „*Twórczość*”. Podkreśla się w niej „niestrudzoną działalność artystyczno-społeczną malarzy osiadłych w Olsztynie”<sup>21</sup>. Wraz z wprowadzeniem w 1949 r. realizmu socjalistycznego, jako kryterium oceny i normy estetycznej w sztuce, olsztyńskie wystawy realizowały ideologiczne zalecenia stworzone przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, powołane przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Zgodnie z zaleceniami wiceministra kultury, Włodzimierza Sokorskiego, olsztyńscy plastycy, może nie

w sposób nadgorliwy, próbowali włączyć się w jedynie słuszny nurt sztuki.

Wejściu w czasy terroru komunistycznego towarzyszyła decyzja o powstaniu w mieście *Pomnika Wdzięczności dla Armii Czerwonej*. Bawiący w Olsztynie w maju 1949 r. Xawery Dunikowski podjął się wykonania pomnika. Nadążanie olsztyńskich artystów za zaleceniami realizmu socjalistycznego było widoczne na zatytułowanej *Człowiek i praca* wystawie CBWA w roku 1951. Olsztyńscy twórcy przedstawili swoje rysunki i akwarele. To czas pierwszych indywidualnych wystaw lokalnych plastyków. Wystawa Olsztyńskiej Plastyki, zorganizowana na przełomie lat 1953 i 1954 z okazji II Zjazdu PZPR, w sposób zdecydowany realizowała założenia socrealizmu. Skurpski, komentując tę wystawę po latach, określi jej znaczenie: „Była inicjatywą społeczną (zorganizowaną poza planem CBWA), stanowiła spontaniczną manifestację wydarzeń politycznych i odpowiadała ówczesnym tendencjom i prądom artystycznym”<sup>22</sup>.

Krąg środowiska artystycznego Olsztyna znacznie się poszerzył – w wystawie wzięli udział, oprócz zdomowionych już w Olsztynie Skurpskiego, Zofii Hermanowicz czy Jana Ilkiewicza, także Julian Dadlez, Sergiusz Skalski, Henryk Oszczakiewicz, rzeźbiarka Balbina Świtycz-Widacka oraz Józef Zboromirski. Miasto opuściła natomiast Janina Zielińska, wyjeżdżając do Warszawy. W roku 1955 Skurpski miał swoją indywidualną wystawę prezentującą prace z okresu socrealizmu: m.in. *Mikołaj Kopernik – administrator Olsztyna, Na stokach cytadeli*. W tym samym roku otrzymał Medal X-lecia Polski Ludowej. Do Olsztyna w następnym roku przybyło nowe pokolenie artystów. Pojawiły się nowe nazwiska: Maria Delikat, Czesław Machnicki, Andrzej Samulowski, Maria i Ryszard Wachowscy. W słynnej wystawie w warszawskim Arsenale jedynie Zofia Hermanowicz i Samulowski reprezentowali stolicę Warmii i Mazur.

Działania olsztyńskich plastyków były obiektem krytyki artystycznej. Komentowała ich poczynania na łamach prasy lokalnej Maria Korolkiewicz, analizował ich możliwości i sugerował drogę rozwoju Zbigniew Herbert. Stwierdzał on, że życie w mieście oddalonym ma swe dobre i złe strony. Dobre – to możliwość pracy bez wyrzekania się malarstwa, złe: zbyt oddalenie i osiadanie na laurach oraz mały udział w wystawach ogólnopolskich. Poeta pytał o przyszłość olsztyńskiej plastyki, nie widział w niej bowiem

<sup>19</sup> Przegląd Artystyczny, 3 (1947).

<sup>20</sup> Skurpski (1947: 3).

<sup>21</sup> Gładkowska (2003: 58–59).

<sup>22</sup> Skurpski (1965: 9).

walki o nowe malarstwo, widocznej w ośrodku warszawskim i krakowskim<sup>23</sup>.

Wystawa olsztyńskich twórców w 1956 r. miała być wystawą podsumowującą dziesięciolecie istnienia środowiska artystycznego. Pojawiły się na wystawie obrazy odnoszące się do wątków regionalnych: Skurpski wystawił obraz *Kiliman – pieśniarz mazurski*, Andrzej Samulowski *Warmiankę*, a Julian Dadlez *Poetów warmińskich*. We wstępie do katalogu tej ekspozycji Skurpski podkreślił wartość tradycji wystawienniczej powstałej w powojennej historii miasta, przeciwstawiając ją niemieckim osiągnięciom w tym zakresie, które określił jako zaistnienie trzech zaledwie wystaw. Mijało się to z prawdą, bo życie artystyczne w przedwojennym Olsztynie było bogate, jak na niespełna pięćdziesięcioletnie miasto<sup>24</sup>. Wystawa dowiodła braku wspólnej orientacji artystycznej. Większość prac utrzymana była w konwencji socrealistycznej. Hasło wystawy w Arsenale – „nie ma sztuki bez deformacji” – można było znaleźć jedynie w pracach młodych artystów.

W ciągu dziesięciu lat Oddział ZPAP w Olsztynie samodzielnie, a potem wraz z BWA w Bydgoszczy, urządził 25 wystaw. Plastycy zorganizowali Spółdzielnię Plastyków w 1952 r., przekształconą później w Oddział Pracowni Sztuk Plastycznych. Sprawca pionierskich działań w tworzeniu środowiska artystycznego następująco ocenił owo dziesięciolecie: „Nie można [. . .] patrzeć jedynie na osiągnięcia, nie widząc braków, ale usunięcie ich należy do plastyki jutra, rozwijającej się na podłożu zdobyczy organizacyjnych, w sprzyjającym klimacie i pod opieką całego socjalistycznego społeczeństwa”<sup>25</sup>. Dostrzegając ideologiczne tło sztuki tworzonej w tym czasie, należy podkreślić jednak, że wartością samą w sobie jest fakt zaistnienia w mieście działalności artystycznej. Skurpski spełnił w tym procesie rolę zasadniczą. Jako nestor olsztyńskich plastyków nazywany był Mistrzem Hieronimem, co wynikało z uznania dla jego talentu, ale też i umiejętności organizacyjnych.

<sup>23</sup> Herbert (1956: 39).

<sup>24</sup> Bliskość Akademii Sztuk Pięknych w Königsbergu powodowała, że przybywali do miasta jej absolwenci, a także z miasta wyjeżdżała młodzież, by tam się kształcić. W przedwojennym Olsztynie pracowała w latach 1910–1927 Frieda Strohmberg, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli. W mieście istniał salon prowadzony przez rodzinę Trunz. Istniał także teatr ze stałym zespołem teatralnym. Olsztyn jest miejscem urodzenia architekta Ericha Mendelsohna, który zrealizował tu swój pierwszy projekt architektoniczny. Więcej na ten temat zob. Gładkowska (2007: 91–103).

<sup>25</sup> Wystawa (1956: 4).

Zakotwiczony w wielkiej sztuce, ukształtowany przez II Rzeczpospolitą, był regionalny i jednocześnie europejski<sup>26</sup>. W mieście, które z takim trudem budowało swą tradycję artystyczną, dziś istnieje Liceum Plastyczne im. Ericha Mendelsohna oraz Instytut Sztuk Pięknych na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Trudno wyrokować czy fakt tak szybkiego zaistnienia działań artystycznych w mieście tworzącym dopiero podstawy bezpiecznego bytu miał wpływ na powstanie w Olsztynie tych jednostek edukacyjnych. Jednak Skurpski zawsze był zwolennikiem ich powstania.

## Bibliografia

- Gieszczyński 2013 = Witold Gieszczyński, „Armia Sowiecka na Warmii i Mazurach w latach 1945–1948. Szkic do monografii”, *Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego* 27 (2013): 59–75.
- Gładkowska 2003 = Ewa Gładkowska, *Zrozumieć czas. Obecność wielokulturowej tradycji Warmii i Mazur na przykładzie działalności społeczno-kulturalnej i twórczości Hieronima Skurpskiego*, Wydawnictwo UWM, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 2003.
- Gładkowska 2007 = Ewa Gładkowska, „Sztuka pamięcią miasta”, w: *Twórcy i dzieła. Studia z dziejów kultury artystycznej*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lechosław Lameński, Irena Rolska-Boruch, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007: 91–103.
- Gładkowska 2009 = Ewa Gładkowska, „East Prussian Bauerntepich: A History of the Polemics of Their Origin”, *Centropa*, 9/3 (2009): 222–229.
- Gładkowska 2010 = Ewa Gładkowska, „Ostpreußische Bauerntepiche – Die Geschichte einer Polemik über ihre Herkunft”, w: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen)*, Hrsg. Wojciech Bałus, Joanna Wolańska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2010: 557–569.
- Gładkowska 2014 = Ewa Gładkowska, „O europejskości Hieronima Skurpskiego”, w: *Artysta, który miał świadomość spełnienia. Wspomnienia o Hieronimie Skurpskim*, red. Jan Chłosta, Towarzystwo Naukowe im. Wojciecha Kętrzyńskiego, Olsztyn 2014: 52–56.
- Herbert 1956 = Zbigniew Herbert, „Nadawca liczy na odpowiedź”, *Warmia i Mazury*, 1–2 (1956): 39.
- <sup>26</sup> Gładkowska (2014: 52–56).

- Jasiński 2000 = Janusz Jasiński, „Polska wobec historycznego dziedzictwa Prus Wschodnich po 1945 r.”, w: *Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Zbigniew Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 2000: 19–58.
- Labuda 2001 = Adam S. Labuda, „Niemieckie dziedzictwo historyczno-artystyczne w Polsce. Sądy, stereotypy i opinie po II wojnie światowej” (Das deutsche Kunsterbe in Polen. Ansichten, Stereotypen Und Meinungen nach dem Zweiten Weltkrieg), w: *Wspólne dziedzictwo. Polsko-niemiecka współpraca konserwatorska 1970–2000* (Das gemeinsame Kulturerbe. Die deutsch-polnische Zusammenarbeit in der Denkmalpflege 1970–2000), Hrsg. Andrzej Tomaszewski, Dethard von Winterfeld, Agencja Reklamowo-Wydawnictwo A. Grzegorzcyk, Warszawa 2001: 31–47.
- Łukaszewicz 1987 = Bohdan Łukaszewicz, *Olsztyn 1945–1985. Zapis czterdziestolecia*, Wydawnictwo Pojezierze, Olsztyn 1987.
- Rutowska 1997 = Maria Rutowska, „Kilka dokumentów z lat czterdziestych”, w: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Zbigniew Mazur, Instytut Zachodni, Poznań 1997: 257–300.
- Ryszkiewicz 1983 = Andrzej Ryszkiewicz, „Słowo wstępne”, w: *Hieronim Skurpski*, red. Waldemar Goncarzewicz, Nina Złakowska, Pojezierze, Olsztyn 1983: 5–6.
- Rzempołuch 2004 = Andrzej Rzempołuch, *Architektura i urbanistyka Olsztyna 1353–1953. Od założenia miasta po odbudowę ze zniszczeń wojennych*, Urząd Miasta, Olsztyn 2004.
- Simonides 1988 = Dorota Simonides, „Etnospołeczne potrzeby tworzenia się nowych regionów kulturowych na ziemiach zachodnich i północnych”, w: *Symbolika regionów. Studia etnologiczno-folklorystyczne*, red. Dorota Simonides, Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, Opole 1988: 29–43.
- Skurpski 1947 = Hieronim Skurpski, „Społeczeństwo olsztyńskie wykazało swoje zrozumienie dla plastyki”, *Wiadomości Mazurskie*, 38 (1947): 3.
- Skurpski 1948 = Hieronim Skurpski (red.), *Sztuka ludowa Mazur i Warmii*, kat. wyst., Muzeum Mazurskie, Olsztyn 1948.
- Skurpski 1956 = Hieronim Skurpski (red.), *Wystawa X lat plastyki olsztyńskiej [1946–1956]*, kat. wyst., Muzeum Mazurskie, Olsztyn 1956.

Skurpski 1965 = Hieronim Skurpski, „Plastyka olsztyńska”, *Warmia i Mazury* 9 (1965): 9.

Skurpski 1973 = Hieronim Skurpski, „Muzeum Mazurskie w Olsztynie w latach 1945–1958”, *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 4 (1973): 557–584.

Tyrmand 1989 = Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954*, Res Publica, Warszawa 1989.

Witkowski 1983 = Witold Władysław Witkowski, [b.t.], w: *Hieronim Skurpski*, red. Waldemar Goncarzewicz, Nina Złakowska, Pojezierze, Olsztyn 1983: 19–24.

Żuliński 1996 = Leszek Żuliński, „Na początku była gruzka”, *Wiadomości Kulturalne*, 29 (1996): 8.

## Summary

### The post-war artistic circle in Olsztyn. Between folklore, social realism and Polish reason of state

The main aim of the article is to analyze the artistic life of Olsztyn in the first postwar decade. According to the research, this time played a significant role in constructing the Polish statehood of this region. The folk culture of this area was exposed in artistic activities while signs of bourgeois culture or the presence of the Prussians were ignored. In postwar cultural politics, the Polish reason of state was predominant and it legitimized the version of the past created there. Such an attitude was decisive for the exhibitions taking place in Olsztyn museum, where the traces of Polish culture were referred to. The artistic past of the city is presented mainly from the perspective of Hieronim Skurpski — a painter, director of the museum and creator of the cultural policy, who influenced the artistic and socio-cultural life of Olsztyn like no one else. Since 1949 the work of the artists of Olsztyn manifested the principles of social realism. The author emphasizes the importance of the emergence of artistic life in ruined Olsztyn, which functioned as an impulse which attracted a new generation of artists in the following years, and today the city boasts an art department at the local university.