

LUDWIG ZIMMERER I JEGO KOLEKCJA

Przyjechał do Polski osiemnaście lat temu, jako korespondent prasy zachodnioniemieckiej. W pociągu przeczytał z samouczka pierwsze zdanie polskie — „Jan żyje w Warszawie”. Dziś swobodnie mówi po polsku, zna nasz kraj jak mało kto, zebrał niezwykłą kolekcję rzeźb i obrazów twórców ludowych oraz nieprofesjonalnych — i co więcej — jest naprawdę doskonałym znawcą tej twórczości.

Kolekcja Zimmerera, konsekwentnie gromadzona od mniej więcej 9 lat, znana już jest dość szeroko w kraju i za granicą. Ogląda ją, ostrożnie licząc, od półtora do dwu tysięcy osób rocznie. Są to ludzie różnych stanów i profesji — miłośnicy sztuki, plastycy, pisarze, publicyści, twórcy ludowi, studenci, uczeni, wysocy urzędnicy, dyplomaci, liczni goście zagraniczni — wśród których nie zabrakło nawet prezydenta RFN Waltera Scheela. Zimmerer niemal zawsze szczegółowo komentuje oglądane prace. Zanim nie otworzono Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, tu właśnie cudzoziemcy i przede wszystkim nasi studenci etnografii i historii sztuki poznawali bogactwo twórczości ludowej i nieprofesjonalnej naszego kraju.

Ale wartość i społeczna rola kolekcji polega przede wszystkim na tym, że jest ona zupełnie odmienna od profilu naszych muzeów, że pokazuje wieloma pracami w bardzo pełny sposób osobowości twórców, że daje widzowi sumę informacji, które tu i tylko tu może zdobyć. Zimmerer ma rację, gdy podkreśla, że to nie jest muzeum etnograficzne czy galeria sztuki — ale jakby „Muzeum Człowieka”. I to właśnie sprawia, że kolekcja ma tak wielkie znaczenie dla naszej kultury i jest wręcz fascynująca dla zwiedzającego. Nasze muzea etnograficzne gromadzą bowiem albo dzieła o szczególnej urodzie artystycznej, albo charakterystyczne dla obrazu naszej ludowej kultury. Zimmerer natomiast dokumentuje twórczość konkretnych ludzi, widząc w ich dziełach nie tyle nawet fakt artystyczny, ile ważką wypowiedź człowieka, ślad jego przeżyć, myśli, uczuć. Cała kolekcja budowana jest właśnie z tą wyraźnie widoczną myślą przewodnią.

Oczywiście przy takim założeniu szczególnie istotna jest dokumentacja dotycząca twórców, dająca pewien wgląd w motywy podjęcia przez nich określonych tematów, pozwalająca na badanie ich osobowości, postaw. Jedno wiąże się tu nierozdzielnie z drugim. Dzieło — i komentarz. Nie tedy dziwnego, że w miarę pogłębiania i wyraźnego określania się zainteresowań samego Zimmerera — kolekcja zaczęła przekształcać się w rodzaj naukowej placówki, z którą współpracuje etnograf dr Marian Pokropek, a mniej ściśle — psychiatra — dr Jan Mitarski. Zimmerer jest też w częstym kontakcie z Pracownią Badania Plastyki Nieprofesjonalnej Instytutu Sztuki PAN, z muzeami. W ostatnim okresie tak dalece zaangażował się w kolekcję i badania nad twórczością nieprofesjonalną, że musiał czasowo zrezygnować ze swej pracy korespondenta zachodnioniemieckich rozgłośni, aby mieć czas na własną pracę naukową, na



Il. 1. Ludwig Zimmerer w rozmowie z Janem Lamęckim na wystawie „Inni” w Warszawie, 1965 r.

pisanie monografii kilku wybitnych, szczególnie interesujących go twórców — Chajca, Lurki, Soboty, Błaziaka, Adama Zegadły, Wiśnios i Barańskiej-Dzięciółowskiej (na tle malarzek Żalipia).

To już nie hobby, a pasja życia, poważne, stale pogłębiane zainteresowanie, podporządkowujące sobie całe życie człowieka. Zresztą niesprawiedliwe byłoby mówienie tylko o Zimmererze. Jego los, jego zainteresowania i troski dzieli przecież również rodzina. Zaskakujące jest, gdy się ogląda willę przy ul. Dąbrowieckiej, że nigdzie nie czuje się podziału na strefę prywatną, intymną — i na muzeum. Obrazy, rzeźby zapelniają wszystkie ściany, a nawet wymyślne ruchome stelaże, umożliwiające gromadzenie prac na środku pomieszczenia. Dom wypełniony jest po brzegi, nieprawdopodobnie, od piwnie i garażu aż po mansardę. W jednym tylko małym pokoiku widzi się, że tu pracuje korespondent. Biurko, stosy papierów, regały, książki. I jeszcze na mansardzie, w pomieszczeniu, któremu ton nadają barwne obrazy Korpy, kolorowe Madonny Franusiaka i ogrody Albiczuka — zabawki na podłodze i adapter zdradzają obecność dziecka. Ale trudno już poznać, który pokój służy Pani tego domu. Młoda, radosna, śliczna jak z płócien Botticellogo zamieszkuje pokój, którego głównym akcentem są dramatyczne, pełne grozy rysunki Andrzeja Bigajskiego. Ale w tym pokoju nie czuje się obecności kobiety. Wszyscy są tu bowiem podporządkowani kolekcji, żyją nieustannie wśród eksponatów. W kuchni i toalecie ściany obwieszane są obrazami, rzeźbami i ludową ceramiką. Zresztą wszyscy czują się w tym domu znakomicie. Daria z dumą pokazuje kolekcję swym szkolnym koleżankom. Maluje piękne obrazki, w których wydaje mi się, że dostrzegam inspiracje czerpane z tego właśnie wnętrza i z ludowej sztuki.

Nie ma tygodnia, aby nie przybyło nowych eksponatów. Ciągłe trzeba inaczej aranżować wnętrza, uzupełniać zespoły prac poszczególnych autorów. Zimmerer nierzadko stwarza zabawne sytuacje, to zestawiając ze sobą rzeźby, to znów



Il. 2, 3. Fragmenty mieszkania Ludwiga Zimmerera.

umieszczając przy wejściu do pokoju „jarmarczego” kobiecą rękę z manekinu, którą wystarczy poruszyć, aby zapaliło się światło. Osobowość gospodarza przejawia się tu na każdym kroku, wyciska piętno na profilu kolekcji, na sposobie ekspozycji.

Bo też on jest tu najważniejszy. On, który wrósł z kreteśsem w Polskę, tu się ożenił, tu zna niemal każdą wioskę, tu stworzył kolekcję — o unikalnej wartości, kolekcję, która jest jego pomnikiem i kulą u nogi zarazem.

Znamy się już dziesięć lat. Zanim go spotkałem, słyszałem o nim wiele — że Niemiec, korespondent, że zupełnie „nie Niemiec”, że gdy brał w Krakowie ślub, asystowała mu przy tym cała „Piwnica pod Baranami”, że inicjował w swojej ojczyźnie filmy, dyskusje i audycje, w których występował przeciw dążeniom remilitaryzacyjnym, postulując uznanie naszych granic na Odrze i Nysie. Wiem, że początkowo, jeszcze jako student pisywał w lewicowo-katolickim piśmie, które wydawał wspólnie z kolegami. Chodziło im o to, aby przeciwstawić się tendencjom remilitaryzacyjnym, rewizjonistycznym, „różnym świństwom” — jak to zwięźle określa Zimmerer. Później własnym sumptem wydawał swoje pismo „Wiara i rozsądek”. Sam je pisał, redagował, wydawał... i kolportował. W 1956 roku postanowił przyjechać do Polski, zafascynowany tym, co się działo w naszym kraju. Uważał, że właśnie tu najciekawiej przebiegają złożone i trudne procesy przemian w polityce i w świadomości ludzi. Chciał to obserwować. Wtedy właśnie zaproponowano mu pracę korespondenta zagranicznego „Die Welt”. Wybrał Polskę. Przyjechał we wrześniu, 1956 r. Miał wówczas 32 lata.

Dziś nie bardzo już sobie wyobraża życie gdzie indziej, tu rozumie kraj i ludzi. Na pewno ważną rolę w tym odegrała „kolekcja”, ale też i jego osobowość, temperament, fantazja — tak bardzo nie „niemieckie”. Wrósł zadziwiająco w Polskę. Nie on jeden zresztą. Przypominam sobie sprzed wojny świetnego pianistę Egoną Petriego, który rozmiłował się tak w Zakopanem, że osiadł tam na stałe, albo Wandę Gentil-Tippenhauer, Wenezuelkę, która przyjechała przypadkiem, pobudowała się na Ubocy w Zakopanem, a gdy ją poznałem w pięćdziesiątych latach, chodziła w góralskim stroju, mówiła gwarą i zajmowała się z ramienia Cepelii ludową sztuką Podhala.

Czy zresztą Zimmerer jest wyjątkiem? Nasuwają się od razu nazwiska Kolberga, Lindego, Adalberga, Estreichera, Brücknera. Droga dochodzenia do Polski była u każdego z nich inna, ale wspólna była im wszystkim fascynacja kulturą naszego ludu i narodu. Myślę też, że gdy przychodzi się z zewnątrz i ma pasję poznawczą — dostrzega się nieraz więcej, a to co się wie, chce się jakoś nawet dla siebie samego usystematyzować. Może działa tu coś na kształt ambieji neofity, może świadomość, że musi się przezwyciężyć większy opór, może konieczność poznania wszystkiego dokładnie, systematycznie — bo nie nie przychodzi samo, nie jest oczywiste i pozornie naturalne — jak dla kogoś, kto się tu urodził i wychował.

Zimmerera interesowali w Polsce przede wszystkim ludzie, tradycja i współczesność — widziane właśnie przez pryzmat twórczości tych ludzi. To była jego droga dochodzenia prawdy o naszym kraju — o czym tak ciekawie

mówi w czasie notowanej dalej rozmowy. Co więc ważne — zbiera w zasadzie tylko dzieła tych ludzi, których osobiście zna. (Tak np. na 108 rzeźbiarzy, których prace ma w zbiorach, zna 94, na 69 malarzy — zna 60). Wielu twórców zaprasza do siebie, w miarę możliwości jeździ do nich po kilka razy do roku, koresponduje, nagrywa rozmowy na taśmę magnetofonową, a nawet posługuje się od czasu do czasu kamerą filmową. Zrozumiałe, że często przychodzi mu pomagać ludziom w ich życiowych kłopotach — zawozi lekarzy, medykamenty — i co tak ważne — utrzymuje z nimi kontakt stały, podtrzymywany przez listy i co pewien czas zakupy. Jest to kłopotliwe i obciążające, choćby finansowo, ale dzięki temu ma prace interesujących go twórców z różnych okresów.

Kolekcja liczy dziś ponad 3.000 większych i mniejszych obiektów. Są w niej całe zespoły prac, często unikalnych: 57 rzeźb Adama Zagadły, 34 — Chajca i tyleż Soboty, 37 rzeźb i 20 płaskorzeźb Lurki, 40 — Oleksego, 20 — Słomińskiego, Korpy, — obrazów i rzeźb ponad 30, Błaszczaka — rzeźb i płaskorzeźb ponad 30, po kilkanaście prac Sęka, Robakowskiej, Suchockiego, Szkodzińskiego (dziwne ptaki o ciężkich, wykręconych głowach), Cakaly, Lamćkiewicza, Holdy, Musiała, po kilka Zagajewskiego, Piłata, Skrętowicza, Palki, Adamskiego, Krajewskiego (ojca i syna), Piwki, Kołacza itd. itd. A z obrazów? Przeszło 30 — Marty Michałowskiej, blisko 40 — „ludowej” Wiśnios, 24 — Błaziaka, 15 — Piekarskiego, 31 — Wnęk, 13 — Kolka, przeszło 70 — Franusiaka, 41 — Sułowskiego, obszerne zestawy prac Surowiaka, Korsakowej, Trzaskowskiej, Długosza, Iwańskiej, Bigajskiego, Bińkuńskiej, Walińskiej, Krawczuka, Haliny Dąbrowskiej, Podjaskiego, Jezerskiej — nieco mniej,

bo około dziesiątki obrazów Nikifora, Lady, Lampart, Giza, Albiczuka, Kocińskiego, Sokołowskiej, Hołesa, Słowińskiego itd.

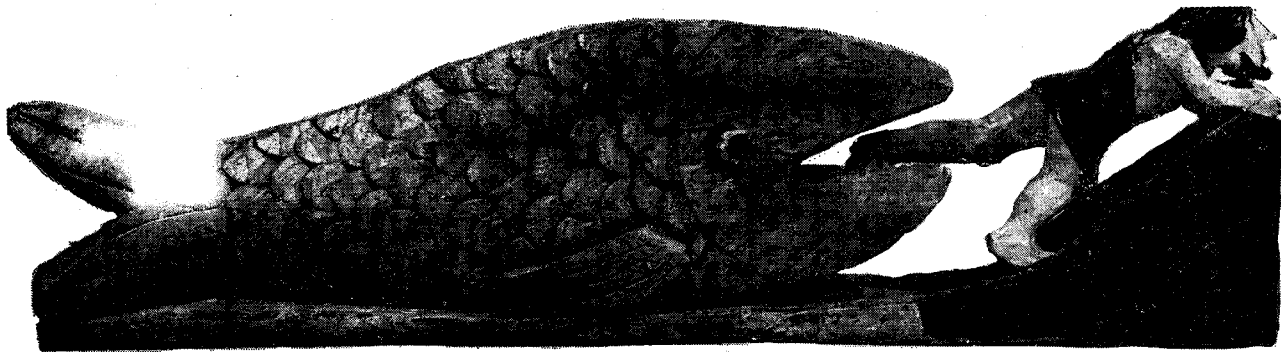
W poszczególnych pomieszczeniach (a wygospodarował ich łącznie z garażem, piwnicą i przemysłowymi alkowami — 13) ma zestawy o pewnym wspólnym charakterze. W piwnicy — „salkę” kiczu, inną — z rzeźbami Zagajewskiego, największą — uroczą! — jarmarcznych makatek i „dywanów”. Z kolei pokój dziecka — to kolorowe Madonny Franusiaka, Korpa, Albiczuk i Łucja Mickiewicz. W jednym z pokoi na piętrze dominuje Bińkuńska, tam też znalazły się obrazy „naiwne”: Buczyńskiego, Rybkowskiego, Krawczuka (ojca); w przyległym pokoju dominują ekspresyjne, dramatyczne rysunki Bigajskiego oraz mniej widoczne obrazki Nikifora, Doroty Lampart, Iwańskiej, linoryty Lady. Pokój gospodarza — tylko Michałowska, ale za to jaka! W ogrodzie — zestaw rzeźb Muchy i kapliczki Soboty. W kuchni — ceramika ludowa: Opole, Wrocław, Wrocławek itd.

Materiał dla badacza ogromny. Bo obok wyjątkowo trafnie dobranych zestawów poszczególnych twórców są jeszcze półki: Frasnoliwych (naliczyłem ich ponad setkę), Piet (trzydzieści kilka), figurek ceramicznych, zabawek. Jedną ze ścian zapełniają ludowe ptaszki. Z niepolskiej sztuki są w kolekcji tylko dwa „naiwne” obrazy Jugosłowianina Rasića i kilka Niemca Mühlenbecka (w ubikacji).

Kolekcja ciągle rośnie. Rzeźbiarze piszą — niech Pan przyjedzie, mam dużo nowych rzeźb. Więc jedzie. W zeszłym roku przejechał po wsiach ponad 50,00 km. Kiedyś, gdy zajechał, któryś już raz z rzędu do Władysława Sułowskiego, lakiernika z Nowej Huty, zastał go w stanie depresji. Moje obrazy są nikomu niepotrzebne — żalił się — wolę już

Il. 4. Władysław Chajec. Kamienica G., pow. Jasło. *Święty Michał i Lucyfer*, drewno polichrom., wys. 29,5 cm.
Il. 5. Stanisław Korpa, Ruda, pow. Sieradz. *Obnażenie Pana Jezusa*, drewno, wys. 45,5 cm.





6

Il. 6. Władysław Chajec, Kamienica Górna, pow. Jasło. *Wieloryp wyhorknuł Jonarza po czech-dniach polknięcia*, drewno polichrom., wys. 14 cm. 1971 r. Il. 7. Stanisław Holda, Gołabkowice, pow. N. Sącz. *Pietà*, drewno, pakuly, wys. 52 cm.
Il. 8. Józef Lurka, Bystrzyca Górna, pow. Świdnica. *Drogowskaz*, drewno polichrom., wys. 29 cm.

7



8



ściany malować. No i Zimmerer zaczął go zachęcać. Wtedy Sulowski zaproponował: namaluję w ciągu dwóch lat 60 obrazów, każdy po 500 złotych, ale wszystkie Pan weźmie. Umowę zawarto, ale malarz wykonał ją tylko w połowie. Nastąpił nawrót choroby. Zmarł. Zostało po nim, jako najcenniejszy ślad — te właśnie 30 obrazów.

Oczywiście kolekcja nie mogłaby być taka jak jest, gdyby nie szczególna sytuacja Zimmerera: korespondent, bodaj — że trzynastu rozgłośni zachodnioniemieckich, akredytowany w Polsce, nie ograniczony metrażem mieszkania... Ale inni na jego miejscu jeżdżą na Wyspy Kanaryjskie, kupują wille nad jeziorem Como czy w Lugano, a on — ma kolekcję. W końcu nie pieniądź o niej decyduje... Niemal każde muzeum ma większe fundusze, więcej zarabia niejeden chyba rzemieślnik z Pawilonów przy Marszałkowskiej.

☞ Kolekcja ta nie jest przy tym sprawą prywatną właściciela. Zimmerer chce, żeby służyła ludziom, dlatego chętnie ją pokazuje, objaśnia, dlatego niemal stale wypożycza różne dzieła na wystawy krajowe i zagraniczne.

Sam pożytyłem od niego — i to po kilkadziesiąt rzeźb i obrazów na wystawy w Stuttgarcie, Neuchâtel, Londynie,

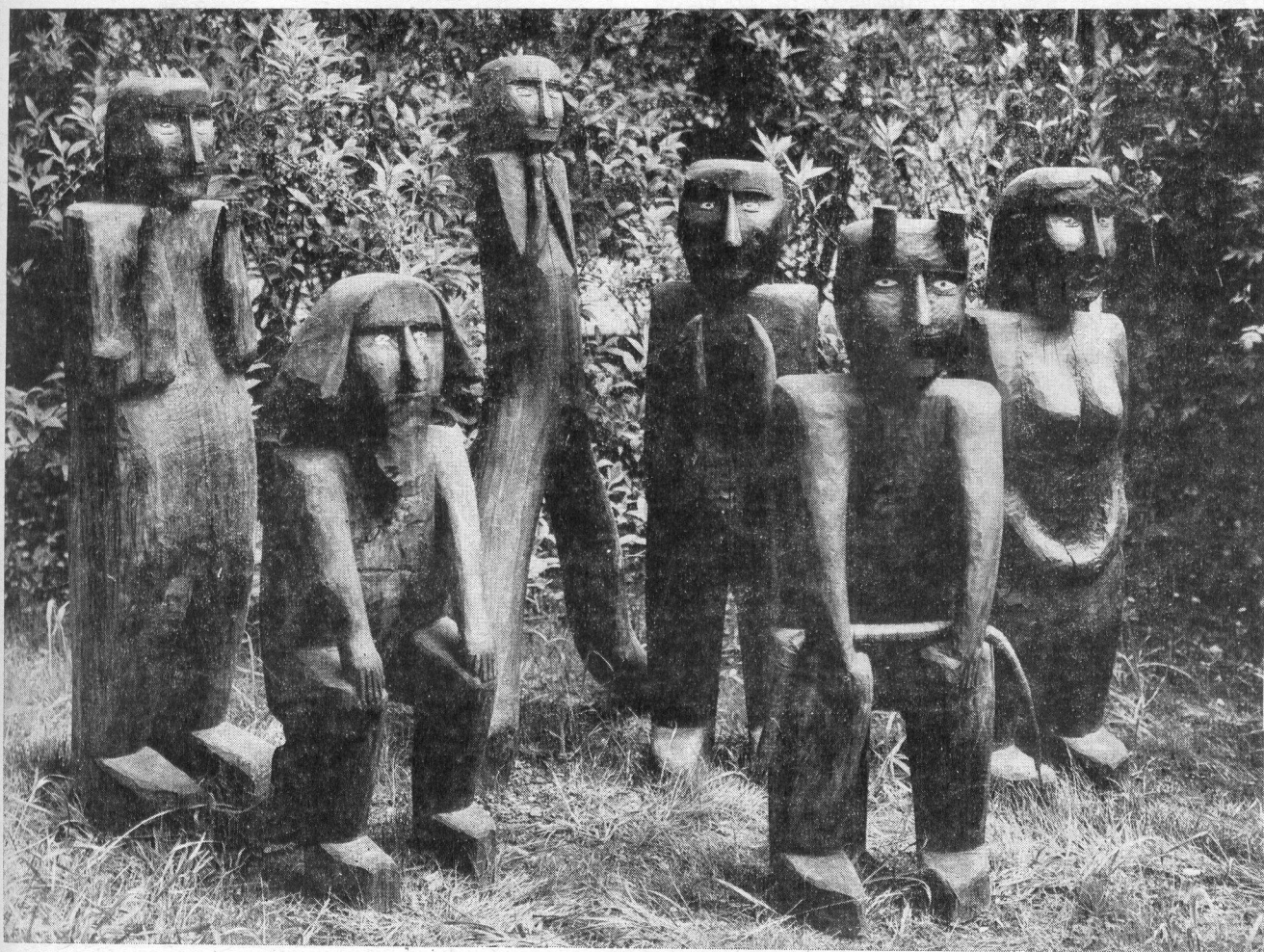
Warszawie, Szczecinie, Krakowie, Bratysławie, Zagrzebiu... Właśnie teraz, w czasie tej rozmowy eksponaty z kolekcji są w Radomsku (wystawa indywidualna Lamęckiego), we Wrocławiu (indywidualna — Musiała, zaraz po nim Podjaskiego), w Krakowie (I Triennale Plastyki Nieprofesjonalnej oraz indywidualna wystawa w Desie — Palki).

Niestety, intensywna praca nad książką i nad rozwijaniem kolekcji odbiła się na zdrowiu Zimmerera. Wrócił właśnie z sanatorium dla zawałowców, ale bynajmniej nie zamierza zrezygnować ze swych pasji. Twierdzi nawet, że pobyt w sanatorium i rozmowy tam prowadzone tylko umacniają go w przeświadczeniu, że jego zbiór twórczości niezawodowej, nieuczonej ma ogromne znaczenie dla uświadamiania ludziom, jakie potencjalne możliwości drzemą w każdym człowieku.

Siedzimy naprzeciw siebie, trochę zakłopotani, przegadaliśmy w życiu tyle godzin, a teraz wygląda na to, że sytuacja się odwróciła. To nie on pyta — ale jego pytają.

Rozmowę tę, a właściwie obszerną wypowiedź Zimmerera, podaję w całości, tak jak została spisana z taśmy magnetofonowej.

II. 9. Szczepan Mucha, Szale, pow. Sieradz. Rzeźby, drewno pokostowane.



Aleksander Jackowski: Rozmowę naszą chciałbym rozpocząć od pytania stereotypowego, ale przecież istotnego. Co spowodowało, że zacząłeś wkrótce po przyjeździe do Polski zbierać rzeźby i obrazy ludowe? Jak doszło do tych zainteresowań?

Pytasz, co mnie skłoniło do zbierania rzeźb i obrazów?

Myślę, że dwa momenty o tym zdecydowały. Jeden, to moje bawarskie pochodzenie. W Bawarii sztuka ludowa była szczególnie bujna i obumarała później niż w innych regionach Europy Zachodniej. Gdy byłem dzieckiem, już nie istniała, ale żywe i świeże jeszcze były wspomnienia po niej. Toteż, gdy zapoznałem się ze sztuką ludową polską, z jej świątkami, obrazkami na szkłe, pajakami, nie było w nich dla mnie nic obcego, egzotycznego, ale jakby spotkanie z prastarymi znajomymi, wspomnienie własnego dzieciństwa. Tu czułem się jakby w domu.

Drugi powód, to już inna sprawa. Jestem dziennikarzem. Gdy tu przyjechałem, zorientowałem się dość szybko, że nie a nie nie rozumiem o tym kraju, jeżeli zajmę się wyłącznie aktualnościami. Zrozumiałem, że dopiero wtedy potrafię opisać powierzchnię, gdy poznam dno. Używając starego rozróżnienia Charlesa Maurras'a, powiedziałbym że, by móc analizować „pays legal”, rzeczywistość oficjalną, trzeba znać „pays réel”, rzeczywistość ludzką, ukrytą za kulisami cywilizacji i ustroju. Aby rozumieć sprawy aktualne, musiałem poznać historię tego kraju, dzieje jego kultury. A kultura, to dla mnie — tu odzywa się moje pochodzenie plebejskie — przede wszystkim kultura ludu i dopiero na drugim miejscu kultura klas posiadających. Zwłaszcza w Polsce, gdzie kultura klas posiadających bardzo często była kulturą importowaną.

Weźmiemy jako przykład Łańcut. Ciekawy jest ten ogromny pałac, architektura, park, zbiory, muzeum karoc... A niedaleko pałacu mieszka osiemdziesięcioletni świątkarz Izydor Błaszczak. Jest trochę głuchy, schorowany, żyje coraz bardziej we własnym świecie, trudno jest z nim rozmawiać, ale rzeźbi coraz lepiej. Robi cudownie kolorowe, po ludowemu radosne i dekoracyjne płaskorzeźby, całą galerię świętych: od Floriana, przez Wojciecha, do Teresy, Barbary, Agnieszki. Święci Błaszczaka nie są żadnymi potęgami tamtego świata, nie są bóstwami przyrody, płodności, tylko są jakby trochę przebraniymi chłopami i dziewczynami wiejskimi, z którymi rzeźbiarz świetnie się rozumie i jest na ty. Ale równocześnie te postacie, które jakby fraternizują się z nim, są dla niego świętymi dostojnikami, a on afirmuje własną godność i wartość, stwierdzając bliskość między nimi i sobą. Areciekawy podwójny proces, który da się obserwować przede wszystkim w tradycyjnej sztuce ludowej polskiej: uczłowieczenie tego, co jest w sferze sacrum — i zarazem sakralizacja sfery ludzkiej i podniesienie własnej poniżonej egzystencji.

Rzeźbi też Błaszczak Frasobliwych. Różne są Frasobliwe w polskiej sztuce ludowej: bogobojne, obojętne, cierpiące, zrezygnowane, zrozpaczone, królujące... A on rzeźbi wściekłego Frasobliwego. Ten jego Chrystus ma dość cierpliwego cierpienia, jest gniewny, zbuntowany i silny — zaraz wstanie i pokaże swoją moc.

Możesz mi powiedzieć, że za dużo interpretuję, proszę cię bardzo, ale ja w tym Chrystusie Błaszczaka widzę autoportret jednej klasy — biednego chłopstwa, które przez długi okres miało cierpliwość, aż narosła w nim wściekłość za upokorzenia i niesprawiedliwość. Albo też widzę w tym Chrystusie bardzo ładny i skoncentrowany symbol polskiego mesjanizmu ludowego. W każdym wypadku,



10

w porównaniu z bogatym światem biednego chłopca Błaszczaka ten cały pałac w Łańcutie jest dla mnie istną nudą i nie on mnie nauczył czegoś ważnego o Polsce — a właśnie Błaszczak. Takich pałaców jak Łańcut jest mnóstwo w całej Europie, ale Izydora Błaszczaka macie wyłącznie w Polsce. W żadnym innym kraju nie jest on nawet wyobraźalny.

Jeszcze o historii i przeszłości: zanim przyjechałem, czytałem o losach Polski podczas okupacji. Znałem wymiar strat i liczbę ofiar... i mimo to nie miałem zielonego pojęcia o tym. Później zaczynałem rozumieć, co ten okres w Polsce znaczył, że stąd pochodzą rany w dalszym ciągu jeszcze nie zagojone. W tym rozumieniu pomogła mi na przykład mała rzeźba Wacława Czerwińskiego *Ostatni pożegnalny uścisk* (Pożegnanie Żyda z dzieckiem przed śmiercią). To była jedna z pierwszych rzeźb, które kupilem. Kilka lat później dostałem cykl *Bełżec* Zygmunta Skrzetowicza, jeszcze później *Sceny Oświęcimskie* Władysława Chaję, który po wojnie zrobił tylko dwie podróże — pielgrzymki do Częstochowy i do Oświęcimia, i postacie żydowskie Adama Zagadło. To wszystko były prace nie zrobione na żadne zamówienie, a wyłącznie z własnej potrzeby, ażeby upamiętnić to co było, ażeby stworzyć pomniki zamordowanym. Tak, dosłownie pomniki, i nie waham się stwierdzić, że z wszystkich pomników na całym świecie, które mi są znane, te są najbardziej autentyczne i wzruszające.



11

Il. 10. Izydor Błaszczak, Dębina, pow. Łańcut. *Św. Małgorzata*, płaskorzeźba polichrom. w drewnie, wym. 59,5x29,5 cm, Il. 11. Fragment mieszkania L. Zimmerera. Il. 12. *Zabójstwo św. Stanisława*, oleodruk, wym. 40x30 cm. Il. 13. Jan Lamęcki. Dąbrowa Zielona, pow. Radomsko. *Zabójstwo św. Stanisława Biskupa przez króla Bolesława Śmiałego*, drewno, wys. 56,5 cm. 1968 r.



13

A w ogóle historia w tej sztuce niezawodowej i ludowej gra niezwykle wielką rolę. Chciałbym kiedyś na ten temat zrobić specjalną wystawę. Zaczęlbym od Władysława Chajca *Wielgoluda*, który ma przepiękne użębienie, jest w trakcie spożywania wielkiego psa i zaopatrzony jest we własnoręcznie przez Chajca tłoczony napis: „fPierwszych Początkach Polski jedli mięso surowe”, potem pokazałbym *Chrzest Polski* — Brudka, *Zabuństwo św. Stanisława Biskupa przez króla Bolesława Śmiałego* — Łameckiego, *Kazimierza Wielkiego* — Skirzyńskiego a także *Słomińskiego, Krula Jana Sobieskiego w kąpieli* — Łameckiego, a zakończyłbym rzeźbą Chajca przedstawiającą Hitlera zmienionego w rodzaj krokodyla, z napisem: *chütler Atakuje na Europe i oczymał cios i Pozostał Potforem Atykrysem* (i ma tygrysią pupę ten Hitler, bo dla Chajca Antychryst brzmi Atykrys i przypomina mu tygrysa. Taki tygrys ma dla niego coś diabelskiego. Powiedział mi, że tygrys to „gad” o wiele gorszy od lwa.).

Przepraszam — rozgadałem się. Ale to osobny, szeroki problem, wrómy więc dó pytania o źródła moich zainteresowań. Początkowo było to niewinne hobby, jakby dodatkowy rodzaj informacji o rzeczywistości, z którą miałem do czynienia. A potem zmieniło się to w namiętność i też trochę w obłęd. Tak, obłęd, bo każdy stuka się w głowę, jeżeli przyznaje się do tego, że nie mam czasu jechać do Paryża albo do Rzymu, bo muszę do Biłgoraju i do Supraśla, ażeby odwiedzić rzeźbiarzy i malarzy.

Ze wspaniałej książki Mircea Eliade *Traité d'Histoire des Religions* (polskie tłumaczenie: Warszawa 1966), którą ostatnio czytałem, dowiedziałem się, że pępek świata może być wszędzie. No to czemu ma być raczej na przykład w Genewie a nie w Paszynie w pobliżu ks. Nitki? Rozumiesz? Po przeczytaniu Eliade'a patrzę na mój obłęd jeszcze bardziej popłaźliwie.

A.J. Z tego co mówisz można by sądzić, że gdy zdecydowałeś się przyjechać do Polski, nie o niej nie wiedziałeś. Trudno mi, znając ciebie, w to uwierzyć.

— Miałem, jeśli chodzi o Polskę, bardzo precyzyjne wyobrażenia, poglądy, opinie — ale żadnego pojęcia. Mogę to jeszcze inaczej wyrazić: dopiero tu w Polsce odkryłem ku mojemu własnemu zdziwieniu, że byłem typowym Niemcem, typowym niemieckim idealistą (w sensie filozoficznym oczywiście i marksistowskim — a nie w sensie potocznym), typowym ideologiem. Takich ideologów w Niemczech na prawicy jak i też na lewicy mieliśmy i mamy w bród. Oni zawsze świetnie wiedzieli, jakie zamiary ma Pan Weltgeist — nie wiem jak ten wynalazek Hegla nazywa się po polsku — zawsze potrafili powiedzieć, co ludzkości jest potrzebne i w którym kierunku ma ona iść. My, ideolodzy z lewicy, zawsze potrafiliśmy dokładnie szufladkować co postępowe i co reakcyjne. Teraz mogę przyznać się: to co pisałem o Polsce w pierwszej połowie 1956 roku, zanim przyjechałem i poznałem twój kraj, było arcyciekawe i naprawdę inteligentne i już nigdy potem pisząc o Polsce nie osiągnąłem takiej jasności umysłu. To co wtedy pisałem było cudownie logiczne, tylko... nie zgadzało się, było misternie wymyślone. Tu zaczął się dla mnie proces, który możesz nazwać moją polonizacją. I faktycznie w tym sensie odniemczyłem się, odideologizowałem się. Zacząłem pomalutku rozsmakowywać się w paradoksalnej, pełnej sprzeczności rzeczywistości. Przestałem zajmować się ludzkością i zacząłem interesować się człowiekiem, ale nie człowiekiem w sensie ogólnym, nie papierowym panem Kowalskim, ale konkretnym panem Łameckim, Chajcem, Lurką... I tak w gruncie rzeczy doszedłem do kolekcji i mych zainteresowań przez coraz większą chęć poznania tej rzeczywistej rzeczywistości. Do sztuki niezawodowej doszedłem więc — jak widzisz — od polityki...

A.J. Przy polityce zresztą pozostałeś, o ile wiem twój

urlop kończy się w styczniu. Kolekcja i coraz głębsze zainteresowania twórczością nieprofesjonalną nie przeszkadzają ci w pracy komentatora radiowego?

— Dziennikarz musi mieć, tak sędzę, również inne zainteresowania niż jego praca zawodowa. Praca zaś korespondenta jest piekielnie nerwowa, to co się dziś pisze — jutro już się nie liczy. Istnieje tylko prawda dzisiejszego dnia, jutro może już ona przeszkadzać i trzeba znów znaleźć prawdę tego jutra. Człowiek staje się nerwowy, powierzchowny. I trzeba mieć wtedy swój dołek, który się kopie. Coraz głębiej, coraz głębiej.

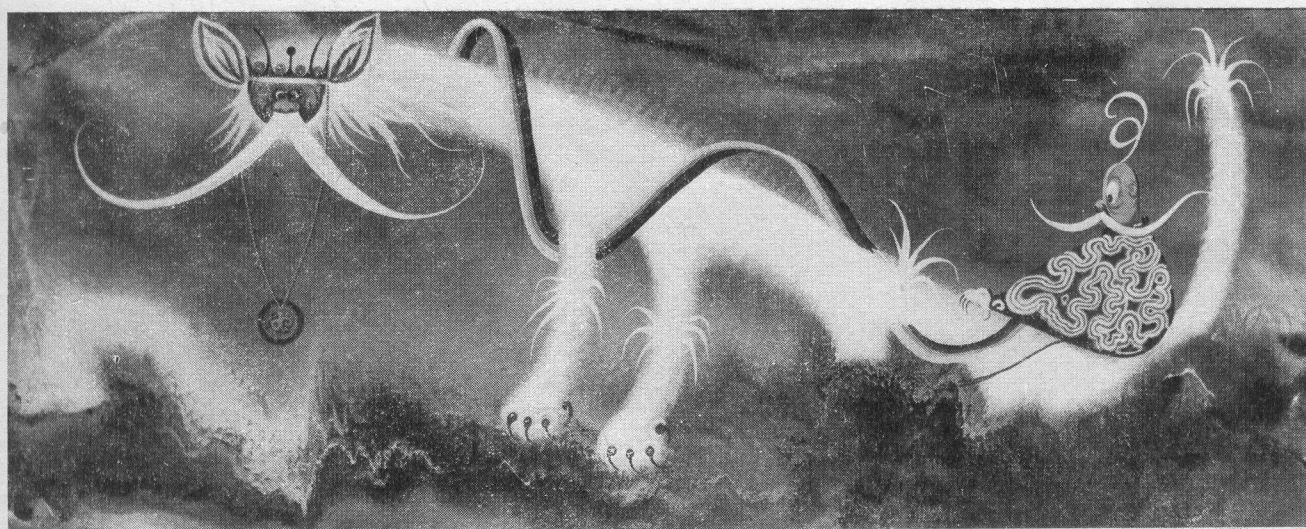
I tym jest właśnie dla mnie sztuka nieprofesjonalna.

A.J. Nieraz zastanawiałem mnie kryteria, według których budujesz swoją kolekcję. Przyznasz, że nie zawsze wybierasz do kolekcji dzieła najciekawsze od strony artystycznej.

— Lubię trochę przesadzać, więc muszę ci powiedzieć, że sztuka mnie zupełnie nie interesuje. Ciekawi mnie nie sztuka, ale *Die Bildneri der Nicht-Profis*, twórczość plastyczna nieprofesjonalistów. To znaczy po prostu twórczość tych, dla których wyraz plastyczny nie jest pierwszą specjalnością, ich rzemiosłem. Interesuje mnie wyraz plastyczny marzeń, dążeń, nadziei, lęków, obsesji, olśnień. Rozróżnienie między *Bildneri* a sztuką miało dla mnie od samego początku mojego kolekcjonowania decydujące znaczenie. Dam ci przykład. Jak wiesz bardzo lubię malarstwo pani Haliny Walickiej. Malarstwo kobiety, która prowadziła czynne, pracowite życie jako pielęgniarka, żona, matka a potem wdowa-głowa rodziny i która zaczęła malować dopiero po przejściu na emeryturę. Początek malowania u nieprofesjonalistów akurat tak wygląda: potrzeba wypełnienia luki powstałej przez zakończenie okresu pracy zawodowej. Wielkim dziełem malarstwa niedzielnego jest „die Feierabendmalerei” — malarstwo fajrantowe — w tym sensie wpawdziej, że tu nie chodzi o codzienny fajrant, ale o fajrant pod koniec życia. *Feierabendmalerei* to jest malarstwo ludzi starych, emerytów, rencistów. Spojrzenie wstecz, wypiększone wspomnienia są typowe dla tego rodzaju malarstwa nieprofesjonalnego. Ale rzadko ta cecha tak konsekwentnie zjawia się jak w wypadku pani Walickiej. Jej malarstwo jest jakby życiem po raz drugi, życiem jeszcze raz na nowo i inaczej, jest jakby powrotem do marzeń dwunastoletniej dziewczyny, która przerzuciła wytworne tygodniki relacjonujące o życiu, strojach i zwyczajach wyższych sfer. 12 lat miała pani Walicka tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej, gdy świat wydawał się być jeszcze nienaruszony i w porządku. Malarstwo pani Walickiej doszłusowuje do tego świata idyllicznego, prowadzi dalej ten wątek w sferze idealnej: bez pierwszej wojny światowej i wojny domowej (do której 17-letnia dziewczyna była wciągnięta jako pielęgniarka) — bez rozczarowań życia codziennego w Polsce 20-lecia, bez drugiej wojny światowej, podczas której mąż jej był w obozie koncentracyjnym, skąd wrócił w 1945 roku ciężko chory, umierający... Malowany świat pani Walickiej jest światem bez okrucieństwa i chorób, bez brudu i grzechu. Ta mądra, przez życie stokroć raniona kobieta stwarza sobie świat według własnych upodobań: świat piękności, elegancji, kulturalności, świat, który obraca się, tańczy jakby dookoła dziewczyny albo młodej kobiety. Ona, dziewczyna — młoda kobieta jest główną postacią tego świata a nigdy mężczyzna. Funkcją mężczyzny jest uwielbiać, adorować ją, składać jej hold. Ciekawe jest takie postawienie kobiety na piedestale, taki wyrafinowany kobiecy narcyzm w malarstwie kobiety przez całe życie ciężko pracującej! Ma się wrażenie, że ta kobieta — główna postać, ta pani Walicka z dziewczęcych marzeń, unosi się w powietrze, zlewa się z ogrodem, z kwiatami, jest bez ważkości, bez ziemskich interesów, czasem rozmarzona, rozłagarniona, jakby lunatyczna, niesamowicie lekka i niesamowicie silna równocześnie. Wichura jej zrywa

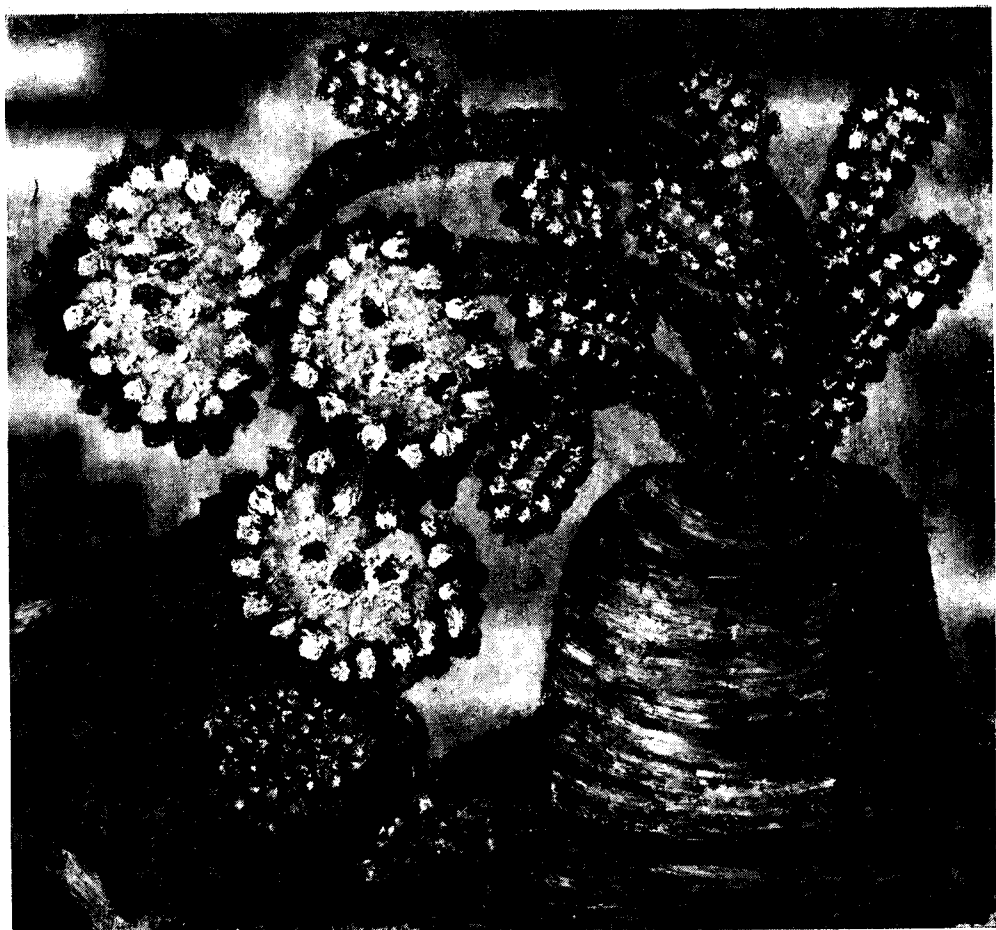


14



15

Il. 14. Fragment mieszkania z obrazami Anny Binkuńskiej i Romana Buczyńskiego. Il. 15. Władysław Sułowski, Nowa Huta. Z cyklu: *Fantazje*, ol/plyta, wym. 37,5x96 cm. 1971 r.



Il. 16. Marta Michałowska, Lublin. *Kwiaty*, olej, wym. 41x43,5 cm. 1964 r.

parasolik, szalik i mimo to nie potrafi jej zirytować, nawet burza jest kunsztowną oprawą tej perły. Lekka, łamliwa, krucha idzie tą dziewczyna-kobieta własną drogą, nie da się zbić z tropu. W swej słabości jest niezwykłą. To są marzenia indywidualne, ale nie tylko. Pytam siebie, gdzie są ojcowie duchowi tego malarstwa, skąd ja ten świat tak dobrze znam. Wytworne malarstwo pani Walickiej ma uderzająco dużo wspólnego z poezją w języku niemieckim najbardziej wytwornego poety, którego pani Walicka zresztą nie zna: Rainera Marii Rilkego. Mimo, że umarł dopiero w 1926 r., w jego poezji pierwsza wojna światowa, ten definitywny kryzys Europy nie ma miejsca. W jego świecie, tak samo jak u pani Walickiej, jest zawsze 1913 rok. Słuchaj tego wiersza Rilkego i powiedz mi, czy nie masz wrażenia, że on to pisał patrząc na obrazy pani Walickiej:

„To moje okno. O świecie
zbudziłam się tak lekka.
Myślałam — ulecę w zachwycie.
Dokąd sięga me życie,
a gdzie noc na mnie czeka?
Wszystko — tak mi się zdawało —
jest mną, unosi się ze mną,
przejrzystą jak głębia kryształu,
niemą, milczącą i ciemną...”

(tłum. Ludmiły Mariańskiej. Rilke. *Poezje*.

PIW, 1959, s. 111)

To malarstwo przypomina mi Rilkego i czasem coś całkiem innego: makaty. Jest w tym malarstwie wrodzona elegancja — i jest pospolite, ludowe — i całkiem nie rilkowskie marzenie o elegancji. Jest wyrafinowana wytworność i — na tym polega makatowość — kalkomania wytworności (il. 24). Fascynujące dla mnie jest to, że w tym malarstwie świat wytworności czasem jest widziany od zewnątrz, jakby

przez szybę rozplaszczającą nos dziewczyny, która obserwuje obce, dla niej niedostępne towarzystwo. Ten świat, w którym ona jest — w przeciwieństwie do tego bloku, gdzie mieszkać jej później wypadło — naprawdę w domu. Wytworna starsza pani, która sobie przypomina i która młodemu, prostaczkemu i gruboskórnemu pokoleniu z wyrzutem chce pokazać wyrafinowaną wrażliwość minionych czasów, zmieni się nagle w pensjonarkę marzącą o nieznanym.

Gdybym miał ambicję stworzenia Muzeum Współczesnej Sztuki Nieprofesjonalnej, musiałbym skoncentrować się na obrazach rilkowskich pani Walickiej i strzec się obrazów makatowatych, w których jest dużo trywialnej, ażeby nie powiedzieć kiczowatej, idylli. A gdybym był marchandem obrazów, zakupiłbym wszystkie obrazy pani Walickiej, rilkowskie dla galerii i makatowate do magazynu w piwnicy, żeby nie mogły kompromitować rilkowskich. Bo klient, który patrzy na pierwsze, ma wrażenie, że to kicz, i wtedy już nie wie co myśleć, i podejrzewa, że te pierwsze też są trochę kiczowate i woli nie kupić żadnego obrazu. Makatowate obrazy pani Walickiej trzymałbym jeszcze z innego powodu w piwnicy: na zapas. Za 20, nie, za 10. lat gusty krytyków i klientów będą inne, prawdopodobnie przyszła nostalgia nawet bardziej będzie ceniła obrazy makatowate pani Walickiej, niż jej rilkowskie obrazy.

Ale to wszystko mnie nie a nie nie obchodzi — to nie moje piwko. Nie jestem marchandem i nie chcę stworzyć Muzeum Sztuki, ale coś w rodzaju „Musée de l'Homme”, nowe „Muzeum Człowieka”. A dla takiego Muzeum, które ma być zwierciadłem — pomnikiem dla pani Walickiej i wielu jej podobnym, pierwszy rodzaj obrazów nie jest ważniejszy niż drugi. W takim muzeum chcę pokazać cały jej świat a nie tylko jedną jego stronę. Tym bardziej,

że to jedna strona, ta według aktualnego gustu artystycznie najbardziej udana — wytworność od wewnątrz — jest nudnawą bez tej drugiej strony — wytworności jako marzenia.

Muzeum Człowieka... o tym jeszcze porozmawiamy. Najpierw chciałbym się jeszcze cofnąć o jeden krok. Jeszcze o malarstwie pani Walickiej jako przykładzie. Bardzo lubię jeden z jej obrazów, który pod względem artystycznym całkiem nie jest udany. W czasie ciężkiej choroby malowała obraz pełen „Todesahnung”, świadomości śmierci. Ale tu malarka, która prawie zawsze dysponuje dużą fantazją, ma nagle uderzająco mało fantazji, dysponuje tylko jednym mocno zużytym symbolem: ćmą, która spala się w płomieniu świecy. Jasne, że ćma-motyl ma twarz kobiety, i ciekawe, że świeca, która normalnie w obrazach pani Walickiej jest znakiem wytworności (koncerty przy świecach) tu jest tym, co przynosi śmierć. Ciekawe też, że kwiaty na tym obrazie są blade, groźne, zniekształcone, są typowymi kwiatami śmierci w kompletnym przeciwieństwie do wszystkich innych kwiatów malowanych przez panią Walicką. Normalnie to malarstwo jest bardzo zdyscyplinowane, ale w tym jednym obrazie pęka forma. Jej malarstwo jest bowiem super-dyskretne, ciche, ale ten obraz, to krzyk i bunt. Ciekawy to, choć nieudany obraz. Specjalistka od wytwornego życia nie potrafi, albo jeszcze nie potrafi, malować śmierci.

Podobne, ale odwrotne zjawisko mamy u Andrzeja Bigajskiego, młodego człowieka, który żyje jakby w dobrowolnym zamknięciu, jest specjalistą od malowania albo rysowania starości, rozpadu, śmierci, zniszczenia człowieka przez człowieka. Absolutnie nie udało mu się namalować pozytywnego ideału, dziewczyny z marzeń. W przeciwieństwie do tych bardzo zróżnicowanych, oryginalnych obrazów o zagładzie człowieka akurat ten pokaz piękności jest

pospolitą, anonimową pracą bez wyrazu — krótko mówiąc — nieudanym obrazem i równocześnie ciekawym dokumentem.

Nieudany obraz „Todesahnung”, którego marchand nie chciałby nawet za darmo, jest dla „Musée de l'Homme” o wiele bardziej potrzebny, niż jeszcze jeden z wytwornych „salonów” pani Walickiej. To jasne, ale w tym kontekście chodzi mi o coś więcej:

Obrazy pani Walickiej, które przedstawiają na przykład wytworną młodą panią pod parasolem słonecznym w ogrodzie, są „handlowe”, korespondują jak najlepiej z rozpowszechnioną aktualnie nie tylko na Zachodzie konserwatywną nostalgią za minioną wytwornością, za wyrafinowaniem dawnych czasów. Te obrazy mają już jakby znak firmowy pani Walickiej. Dla normalnego miłośnika sztuki znak firmowy jest znakiem jakości. Jak rozpoznać obraz jako dzieło tego albo tamtego malarza, jest dumny i równocześnie ma wrażenie, że rozpoznany obraz jest więcej wart. Fakt, że te obrazy budzą w coraz większej ilości znawców, odbiorców reakcję: „Ach poznaję, poznaję — to dzieło pani Walickiej”, jest warunkiem ich sukcesu.

Obraz „Todesahnung” jest „antytowarowy”, jest próbą, początkiem refleksji, jest obcym ciałem w dotychczasowym malarstwie pani Walickiej, nierozpoznawalny jako jej dzieło.

Reakcja widzów i potencjalnych nabywców, a to znaczy — reakcja rynku, zachęca do kontynuacji malowania tego co już było, tego co dany malarz już umie, tego, od czego jest on specem — w danym wypadku — salonów i wytwornych dam — i przeszkadza malarzowi w poszukiwaniu nowych, jakby dla niego nietypowych wyrazów — w danym wypadku przeszkadza malarzowi w zajęciu się sprawami ostatecznymi.

Il. 17. Anna Binkuńska, Wrocław. *Babcia i wnuczka*, olej, wym. 41,5x60 cm.



Nieporozumienie polega na tym, że traktuje się tych twórców jako artystów. Dla nich to może być poehlebne i przyjemne, ale to ma swoją drugą stronę medalu. Artysta, dzieło sztuki, przedmiot wartościowy, cenny obraz i cena obrazu-towaru, to wszystko łączy się nierozzerwalnie ze sobą. Traktować tych twórców jako artystów, znaczy traktować ich jako cenionych albo nie cenionych dostawców dla rynku sztuki, jako producentów dzieł sztuki, to znaczy jako producentów towarów albo też bubli.

Dziwne, jak nawet całkiem normalny widz, któremu w ogóle nie przyjdzie do głowy kupienie sobie obrazu ani Picassa, ani pani Walickiej, ulega temu skojarzeniu natrętno-obsesyjnemu: sztuka — przedmiot wartościowy — towar. Normalny widz umie oglądać obrazki dziecka, bo widzi w nich próby, aspekty, zarodki wyrazu a nie skończone dzieła. Normalnego widza bawi i ożywia bezgranina współdelegata jakiegos kongresu i nawet jeśli ten rysunek bardzo mu się podoba, nie przyjdzie mu do głowy porównywanie go z rysunkami widzianymi w muzeum. Jeżeli zapragnie go mieć, prosi „daj mi to”, a nie „sprzedaj mi to”. Ale ten sam normalny widz prawie nigdy nie umie ustosunkować się do twórczości plastycznej nieprofesjonalnej; porównuje ją automatycznie ze sztuką widzianą w muzeach albo w albumach.

Jakże często ludzie, zwłaszcza z Zachodu, którzy odwiedzają kolekcję, pytają natychmiast po kilku spojrzeniach: „a ile to jest warte?” Wtedy już wiem, że w ogóle nie warto im pokazywać kolekcji.

Ale ta moja reakcja jest niesprawiedliwa, bo ich idiotyczne pytanie jest po prostu wyrazem kompletnej bezradności. To wszystko jest im obce, nie wiedzą, co o tym myśleć i spodziewają się, że będą wiedzieli, jeżeli im opowiem

jak takie rzeczy są notowane na jakiejś międzynarodowej giełdzie. Zresztą kiedyś jakaś supergruba ryba powiedziała już po dziesięciu minutach oglądania: „Panie, ja się znam, to na pewno jest warte 20 milionów”. Ale niestety zapomniałem zapytać czego — dolarów, złotych, lirów czy piastrow.

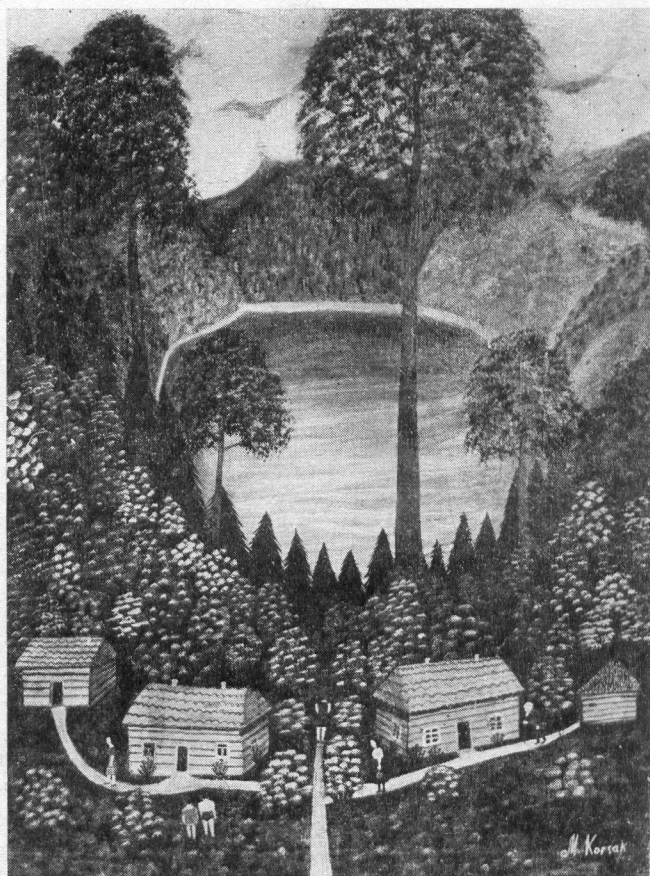
To nieporozumienie, to traktowanie twórczości nieprofesjonalnej jako sztuki jest utrwalone i jakby instytucjonalizowane przez najróżniejsze galerie i Desy, przez horrendalne czasem ceny mistrzów malarstwa naiwnego, przez wielkie i wytworne wystawy, urządzone według wzoru wystaw sztuki akademickiej, przez drogie albumy i pseudopoetyckie hymniczne teksty opisujące tę sztukę i jej artystów. To nieporozumienie stwarza rodzaj dyktatury w stosunku do twórcy nieprofesjonalnego, pcha go do powtarzania i powielania tego co już umie, do doskonalenia się w swojej specjalności, do bezustannego polerowania swojego znaku firmowego. Z tego traktowania twórczości nieprofesjonalnej jako sztuki wynikają doskonałe i godne podziwu, ale i też przerażająco puste obrazy wielkiego malarstwa zawodowo-naiwnego, świadomie naiwnego, które w tej chwili jest bardzo rozpowszechnione, na szczęście bardziej np. w Jugosławii niż w Polsce.

Liczba twórców, wobec których dyktatura rynku nie funkcjonuje, którzy zachowują przynajmniej pod tym względem kompletną wolność, jest minimalna. Są to albo wielcy chorzy, jak na przykład Monsiel i Sutor, albo twórcy, którzy są w sposób misterny całkowicie zajęci własnym wewnętrznym światem, jak np. pani Michałowska. Kiedy jej urządziłem, rok przed jej śmiercią, w moim domu, wielką wystawę, była szczęśliwa, że mogła zobaczyć na raz tyle swoich własnych obrazów i równocześnie bardzo nie-

Il. 18. Edward Błaziak, Fajslawice, pow. Krasnystaw. *Autoportret*, ol/pl, wym. 129,5x89,5 cm. Il. 19. Maria Korsak, Warszawa. *Morskie Oko*, tempera, wym. 62x48 cm. 1963 r.



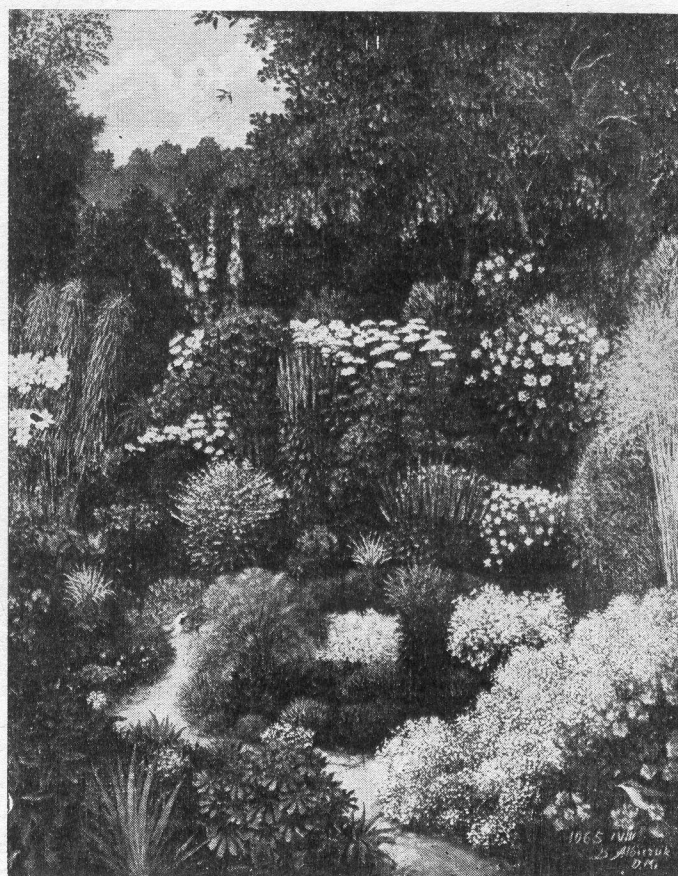
18 19





20

Il. 20. Ludwig Zimmerer z wizytą u Bazylego Albiczuka. Il. 21. Bazyli Albiczuk, Dąbrowica D., pow. Biała Podlaska
Ogród w sierpniu, ol/pl., wym. 59,5x48 cm. 1965 r.



21

zadowolona, że było przy tym tylu jeszcze innych ludzi, którzy oglądali jej obrazy i jej samej w oglądaniu przeszkadzali.

Mówiliśmy o malarstwie fajrantowym. Dyktatura rynku prowadzi do tego, że malujący starszuszki często zaczynają drugie życie zawodowe, drugą jakby karierę z awansami i porażkami, nową walkę o byt i uznanie, z tryumfami i rozczarowaniami. Hobby zmienia się w nową, twardą i wyczerpującą pracę zarobkową, zajęcie kontemplacyjne — w nowe ekspansywne działanie.

Wyobrażam sobie niezmiernie smutno-zabawną komedię: dramat starszuszka, typowego Feierabendmalera, który pomalutku osiągnął pozycję monopolową jako najsłynniejszy z żyjących naiwnych malarzy dżunglowych. Jego sława rośnie i równocześnie rośnie znaczenie jego udziału w budżecie rodzinnym. Od jego sukcesu zależy teraz zakup samochodu przez wnuczka, przeprowadzka rodziny córki do większego mieszkania. Aż nagle starszuszek przeżyje przełom psychiczny, ma dość tych ciemnych i pogąbskich dżungli, robi się pobożny, woli nagle białą lilię enoty od lian tropikalnych i Baranka Bożego od krokodyli. No i klops...

A.J. Bardzo mnie zainteresował twój sposób podejścia do sztuki nieprofesjonalnej i to co mówisz o procesie komercjalizowania się tej twórczości. Niestety, nie miejsce tu na dokładną analizę tego bardzo złożonego procesu, ale jedną sprawę warto tu podkreślić — potrzebę samorealizacji i jednocześnie potrzebę aprobaty społecznej, bo przecież fakt sprzedaży pracy można rozpatrywać i w tym aspekcie. Sprzedają nie tylko potrzebujący, ale i ludzie, którzy wcale nie są do tego zmuszeni.

— Mówiłem już o tym, że najbardziej mnie interesuje „die Selbstverwirklichung” — samorealizacja twórców. Ale jeżeli mamy być szczerzy, trzeba przyznać, że niedokładnie wiemy na czym ona polega. Na szukaniu coraz to nowych form i wyrazów? Bardzo możliwe. A może — w większym jeszcze stopniu na staraniu się, ażeby być finansowo niezależnym od dobrego serca bliskich, ażeby było stać na wspinałomyślnie prezenty, ażeby nie czuć się już zbędnym, ale znowu użytecznym, ba, nawet potrzebnym?

Znam starego rzeźbiarza autodydakty, pochodzi ze strasznie biednej wsi kieleckiej, sam przez długie lata żył w nędzy, a z natury jest naprawdę wielkim panem. Nie udaje, on po prostu nim jest. A to kosztuje. Całe szczęście, że ma powodzenie i nie musi sprzedawać żadnej rzeźby poniżej 2 tys. (Ale będąc wielkim panem, stać go na to, aby czasem z największych rzeźb zrobić podarunek.) O jego wymaganiach mówię absolutnie bez ironii. Nie wiem, czy od jego wspaniałej umiejętności rzeźbienia nie cenię jeszcze wyżej jego sztuki życia. Smakoszem nie jestem, ale rozumiem, że to jest istny poemat, jeżeli pan Edward Kołacz tłumaczy, gdzie trzeba kupić i jak przyrządzić młode gołębie. Powiem więcej: w sposobie jak ten bardzo chory, ale nigdy nie narzekający człowiek zachwyca się smaczными rzeczami, jest ta sama wdzięczność za życie, ten sam szacunek dla darów tego świata jak w twarzach tych przez niego rzeźbionych starców, którzy trzymają bochenek chleba na kolanach.

Wspominam o tym, bo polemika z komercjalizacją często jest tak bezsensowna, purytańska i nieżyłowa, że przez to czasem nieludzka. W różnych dziedzinach twórczości ludowej zawsze panowała komercjalizacja. Stary świątkarz rzadko był outsiderem żyjącym poza normalnym życiem wsi. Częściej był po prostu specjalistą od robienia świątków. I jasne, że nie robił ich za darmo. Mówią, że stary Wawro po ukończeniu Chrystusa Frasobliwego modlił się mniej więcej tak: „Panie Jezusie, ja Ciebie uczciwie zrobiłem, teraz Ty uczciwie postaraj się, żeby znalazł się ktoś, kto Ciebie zechce kupić za uczciwą cenę”. Jak nie znalazł

kupeca, to głodował. Czy to komercjalizacja? Dobrze, to przeszłość, ale nie całkiem.

W kolejki mam prace 108 rzeźbiarzy, 96 z nich mieszka na wsi, a ponad 80 % z tych mieszkających na wsi ma za małe gospodarstwa i albo nie są zdolni do innej pracy, albo nie mają innej możliwości dorabiania — tak, że w gruncie rzeczy nie bardzo mogą żyć bez tego rzeźbienia. (Ale tu trzeba dodać, że prawie wszyscy ci, o których teraz mówię, mają ponad 50 lat. Dla większości młodych wiejskich rzeźbiarzy problem jest już inny.)

Często, jeżeli nam jakaś rzeźba nie podoba się, jeżeli jest za bardzo seryjna, za mało „rzeźba” a za dużo „pamiątka”, mówimy, że jest typowo cepeliowska. Ale takie kręcenie nosem nie jest sprawiedliwe. To, że teraz robi się tak dużo rzeźb i jest z czego wybierać, zawdzięczamy właśnie tej Cepelii, bo ona stworzyła popyt dla tego rodzaju towarów. W życiorysach twórców ludowych często czytam, że rzeźbili jako mali chłopcy a potem rzucili rzeźbienie, „bo przed wojną nikt tego nie chciał kupić”. Zupełnie słusznie odpowiadał prezes Cepelii podczas jednego seminarium na różne napaści z powodu handlowego charakteru jego instytucji: „Cepelia to nie kolejka pana Cukermana”. Ma rację. Zresztą wpływy Cepelii albo Desy na twórczość plastyczną nieprofesjonalną — to arcyciekawy temat, choć żaden problem.

Ciekawy temat, gdyż te wpływy są w sposób paradoksalny sprzeczne, pomagają i zarazem niszczą, pobudzają i korumpują, jedno i drugie równocześnie.

Ale wbrew pozorom nie jest to żaden wielki problem. Te instytucje — a ściślej — ich działy zajmujące się twórczością plastyczną niezawodową — pilnie przykładają się do samolikwidacji. Ich wspaniała aktywność jest samobójcza, im lepiej pracują, tym szybciej zakończą swój żywot. Muszą przecież prowadzić do tego, że podaż towarowa w dziedzinie twórczości plastycznej niezawodowej niesłychanie szybko wzrasta. W niedługim czasie rynek będzie przesycony. Liczby ty lepiej znasz ode mnie. Ilu było w 1944 r. chłopskich rzeźbiarzy? Może 50? W roku 1964 było ich chyba 150—200. Dziś mamy co najmniej tysiąc. Za dziesięć lat — może 10 tysięcy. Z roczną produkcją Chrystusów Frasobliwych plus minus milion. Jeżeli chodzi o malarzy, progresja jest chyba jeszcze większa. Co roku kilkaset nowych nazwisk, krótko mówiąc — niesłychany, wręcz fantastyczny wzrost produkcji w skali ogólnokrajowej.

Ale kto to ma kupić? Pan Cukerman? Jak jedna na 100 tysięcy emerytowanych pielęgniarek zacznie malować i okaże się, że jest zdolna i oryginalna, to szansa znalezienia nabywcy dla jej obrazów jest spora. Ale jak tysiąc emerytowanych pielęgniarek zacznie malować i okaże się, że sto jest zdolnych i oryginalnych, to ich produkcja straci charakter towarowy. Wtedy ich obrazy będą nadawały się na prezenty, będą wisiały na klatkach schodowych w blokach, w których mieszkają malarki, będą pokazywane na wystawach dzielnicowych, wyróżniane w konkursach organizowanych przez kluby z sąsiedztwa.

Zresztą to nie jest sprawa wyłącznie ilości. Prawa rynkowe są dziwne, i nie moja jest sprawa je analizować. Ale wiem, że niektóre galerie na Zachodzie kilka lat temu zamawiały polskie rzeźby ludowe, no, prawie kwintalami i były bardzo nieszczęśliwe, że odpowiednie biura handlowe nie były w stanie dostarczyć im tego towaru w pożądanym czasie i w wymaganej ilości. Potem owe biura starały się o wzrost produkcji. Udało im się to, wzrosła ilość, ale spadła jakość. I już ta ledwo zaczęta wielka moda na polską rzeźbę ludową zaczęła upadać. To, co kilka lat temu jeszcze było czymś w rodzaju „Geheimtip”, czymś wysoko notowanym w gronie koneserów, jest już passé, już nie liczy się.

Krótko mówiąc: komercjalizacja twórczości plastycznej nieprofesjonalnej nie ma przyszłości.



Il. 22. Fragment mieszkania (piwnica).



Il. 23. Makata.

Ważne jest, aby uświadomić sobie ten proces. Bo tej twórczości potrzebne jest poparcie. W tym momencie komercjalizacja to poparcie, w sposób wątpliwy, jednak daje, ale przypuszczalnie nie potrwa to długo. Dlatego inteligentna i rozumna polityka kulturalna w tym zakresie będzie coraz bardziej pożądana. Pod tym względem w Polsce już teraz dużo się robi, wydaje mi się, więcej i rozsądniej niż w wielu innych krajach: stypendia niezobowiązujące dla twórców ludowych, przyznawane przez Ministerstwo Kultury, aktywność licznych powiatowych albo wojewódzkich Domów Kultury czy też Muzeów Regionalnych.

Najsympatyczniejszym moim doświadczeniem w tym zakresie nie była jakaś wspaniale urządzona i przez znawców odwiedzana wystawa, ale bardzo skromna impreza — wystawa w powiatowym Domu Kultury we Włoszczowej. Kilkunastu mieszkańców powiatu po prostu pokazało swoje prace: trochę haftu, wycinanek, świątków, płaskorzeźb, landschaftów, robótek ręcznych, obrazków naiwno-idyllicznych i straszne widoczki kosmicznych kataklizmów, uderzająca różnorodność, sympatyczny wielki bałagan, jak w prawdziwym życiu. Z tej prowincjonalnej imprezy wynikało coś, co jest bardzo proste i ważne, mianowicie, że ludzie są niesłyszanie różni.

Nowoczesna cywilizacja, kultura masowa, prowadzą do niesamowitego ujednoliceń społeczeństwa; zanika z konieczności barwność starych społeczeństw. Ale w twórczości plastycznej niezawodowej różnorodność i barwność znowu wychodzą na jaw w momencie całkiem już nieoczekiwanym. Wydaje mi się, że na tym rzecz polega, że to jest wielka rola tej twórczości w naszych czasach.

Organizator owej imprezy powiedział mi: „Na sztuce, proszę pana, ja się nie znam”. Myślę, że akurat to było warunkiem przedsięwzięcia Włoszczowej. Gdyby znał się na sztuce, chęć powiedzieć, gdyby myślał, że się zna, to prawdopodobnie nie mógłby oprzeć się pokusie przeprowa-

dzenia selekcji, wyeliminowania kiecu albo świątków, albo robótek ręcznych i przez to przedstawiłby ograniczony, sfalszowany, odbarwiony obraz twórczości tego powiatu.

A.J. To chyba nie jest takie proste. Zgadzam się z tobą, że należy pokazywać wszystko, co ludzie robią, a więc i robótki ręczne i ozdoby — ale gdy to ma miejsce w środowisku własnym, gdy nie pretenduje do roli wystawy „artystycznej”. Ale — jak sam to świetnie opisałeś — zaciera się w odczuciu społecznym różnica między kategoriami — „sztuki” i „wypowiedzi”. Zarówno więc amatorzy, jak i publiczność chcą widzieć „sztukę”, a raczej konwencję „sztuki”. Nie rozumieją jej istoty, rdzenia wewnętrznego, a dostrzegają często tylko cechy zewnętrzne, powierzchowne. Miarą oceny staje się wierność fotograficzna i barwność. Niebezpieczne wydaje mi się właśnie to, że wtórna, często słaba, czy wręcz zła twórczość — może być jako łatwiejsza uznana za lepszą, za „sztukę”. Selekcja jest więc potrzebna — nie z punktu widzenia autorów i kompensacyjnej roli twórczości — ale wtedy, gdy chodzi nam o rolę tej twórczości w podnoszeniu artystycznej świadomości odbiorców. Wiesz o co mi chodzi — zły pieniądz wypiera dobry itd. Dlatego też to, co teraz powiedziałeś, wydaje mi się co najmniej kontrowersyjne.

— Oj wiem, ale chodzi mi po prostu o to, że kierowanie i poparcie tej twórczości powinno być niesamowicie dyskretne. Z chwilą ustąpienia komercjalizacji pokusa integracji będzie nieuchronnie duża. Wiemy jak to było w okresie niedorozwiniętej komercjalizacji i hipertrofii w kierowaniu. Wtedy było mnóstwo dobrych pomysłów — produkcja twórcza jako zajęcie w wolnym czasie, a nie jako produkcja towarów. W gruncie rzeczy jest to nie tak dalekie od mojej wizji przyszłości: obrazy jako prezenty, na klatkach schodowych, w świetlicach a nie w galeriach handlowych. Ale kryło się w tym wielkie nieporozumienie. Organizatorzy niezawodowej twórczości plastycznej myśleli, że znają się

na sztuce, że wiedzą, jak trzeba malować i rzeźbić, że nawet wiedzą o czym ma marzyć pracujący w czasie wolnym od pracy — mianowicie znowu o pracy, i z tego powodu ma malować swój zakład, swoją pracę, jakąś nową maszynę, jakiegoś przywódcę politycznego. Nie zrozumiano, że marzenia nie dadzą się socjalizować tak jak przedsięwzięcia. Więcej: że próba socjalizowania marzeń zaszkodzi socjalizmowi, że w parze z rozbudową socjalizmu, z uformowaniem jednolitego społeczeństwa musi iść wszechstronny rozkwit jednostki, że w parze ze zdyscyplinowaniem społeczeństwa musi iść odmundurowanie człowieka — bo inaczej wyniknie kompletna szarżyzna.

W tej smutnej sytuacji zaczynająca się komercjalizacja była wręcz zbawienna. Pomogła zdjąć końskie okulary źle rozumianej idei.

Pamiętam, jak byłem na początku lat sześćdziesiątych w spółdzielni garncarskiej i podziwiałem przepiękne Chrystusy Frasobliwe i Chrystusy przy słupie. Sekretarz czy prezes spółdzielni, który pokazywał mi wyroby, powiedział: „A, panu one się też podobają! Z nimi mamy wielki sukces. Zamówienia aż ze Stanów Zjednoczonych i z Kanady. Na ostatnim zebraniu powiedziałem: Towarzysze, więcej Frasobliwych, więcej Chrystusów przy słupie.”

Zrozum, mnie nie chodzi o sztukę sakralną ani w tym momencie naszej rozmowy, ani w ogóle w kolekcji. Jeżeli rzeźbiarz ludowy robi powiedzmy Lenina w sposób bardziej ciekawy niż Pana Jezusa, to będę pierwszym, który kupi tę rzeźbę.

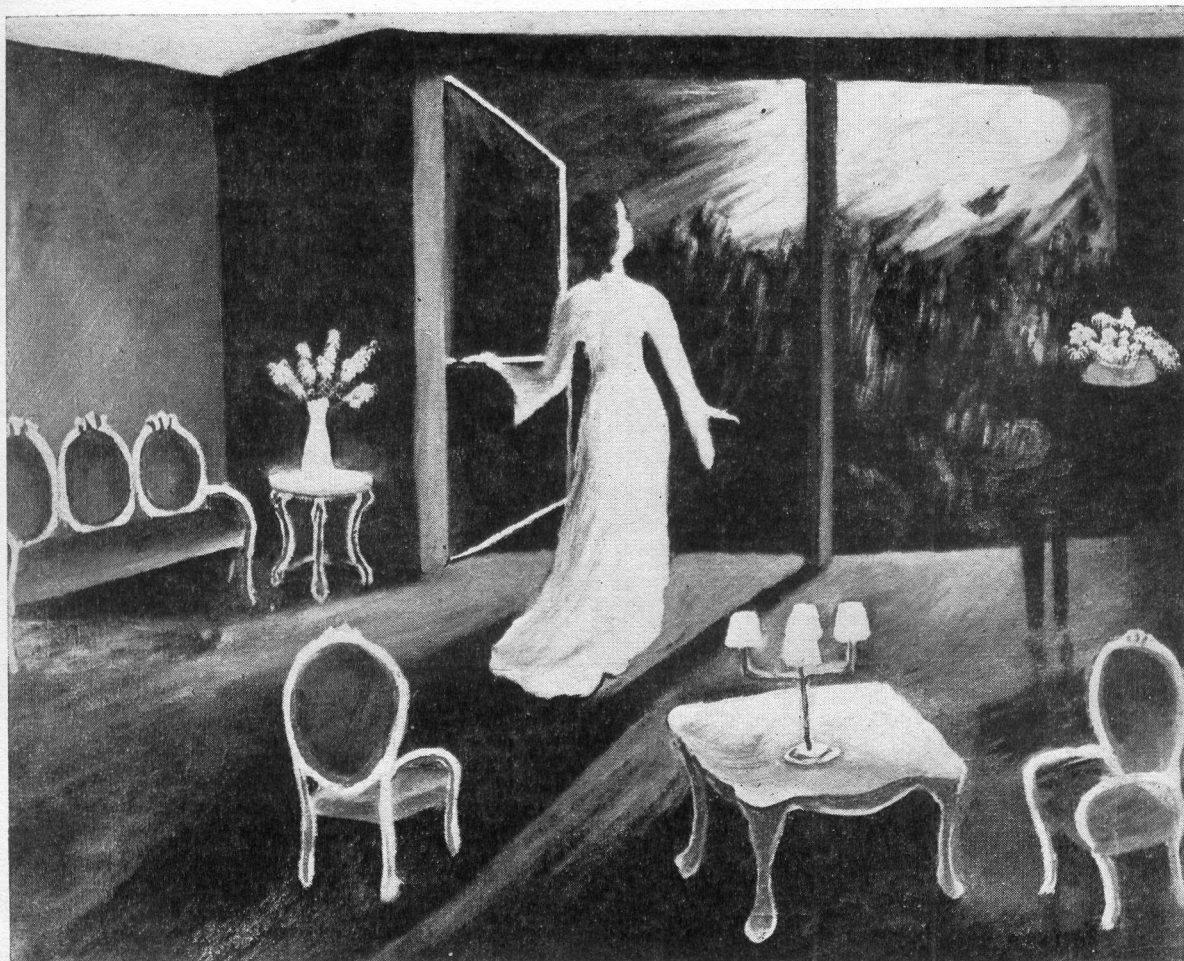
A.J. Zgoda — ale to co mówisz nie ma wiele wspólnego z tym twoim idealnym organizatorem we włoszczowskim Domu Kultury. To są twoje poglądy — a nie jego.

— Więc dobrze — jestem przeciwnikiem organizatora sympatycznej imprezy we Włoszczowej. Ale ja nie mam zajmować się powiatowym domem kultury, ja na razie jestem właścicielem, na razie prywatnej kolekcji. Absolutnie subiektywnie wybieram dla tej kolekcji to, co mnie obchodzi, bawi, dotyczy.

Bo wiesz, kolekcja to jakby moja nieprofesjonalna twórczość, mój obszar wolności, w którym nie ma obowiązków dyktowanych z zewnątrz. Tu, w tym moim drugim życiu stać mnie na sobiepaństwo — na bardzo konsekwentne sobiepaństwo — i z tego powodu ten cały mój rozgardiasz chyba stwarza jedną całość. Przynajmniej mam nadzieję, że tak jest. I jeżeli wszystko idzie dobrze, przybliżam się coraz bardziej do tych twórców, których najbardziej szanuję — do Chajca, pani Wiśnios, Lurki — będę do nich coraz bardziej podobny przez to, że moje drugie życie, moja boczna twórczość coraz bardziej mnie warunkuje i kształtuje, coraz bardziej się liczy. Krótko mówiąc, mam nadzieję, że z tej mojej wielkiej przygody z kreatywnością ludu polskiego wyniknie w końcu coś w rodzaju „Lebenswerku” (dzieła życia).

A.J. Mówiąc o sztuce, ograniczasz się do twórczości nieprofesjonalnej, ona — jak mówisz — „obchodzi cię, bawi

Pl. 24. Halina Walicka, Warszawa. *Lunatyczka*, ol/pl, wym. 60x75 cm. 1963 r.



i dotyczy”. A sztuka profesjonalna, reprezentacyjna — jak mówi Prof. Szczepański — czy ona cię nie interesuje? Przecież masz u siebie sporo prac Kruczka, masz Hasiora, zdumiewającego Kolonkę i Annę Güntner, którą wiem, że lubisz. W twoim domu nieraz spotykałem wielu ciekawych pisarzy, aktorów, reżyserów, malarzy. Ty sam tłumaczyłeś przecież na niemiecki utwory Mrożka — a teraz, w rozmowie zdajesz się zupełnie zapominać o tej sztuce „oficjalnej”, tak jakby niewiele dla ciebie znaczyła.

— Coś ci powiem. Byliśmy ostatnio w Krakowie. Rano pojechaliśmy do Zielonki, ażeby odwiedzić panią Katarzynę Gawel. A natychmiast po powrocie do Krakowa oglądaliśmy wystawę Muchy-Hasiora-Kwietnia. Wspaniała wystawa! No, ale przedtem byliśmy u pani Gawel. Stara samotna chłopka, mieszka w małej klitce przy stodole. Byliśmy tam pierwszy raz, ale znaleźliśmy to mieszkanie z fotografii pana Świderskiego (il. 32). Ściany pełne obrazów: *Zmartwychwstanie*, *Ostatnia Wieczerza*, *Matka Boska z aniołami*, dużo, dużo aniołów. Malowidła przypominające stare podhalańskie albo też słowackie malarstwo na szkle, wszystko to zrobione z niesłychanym, wesołym rozmachem. Na tych fotografiach wewnątrz to wyglądało przez te obrazy bardzo bogato, ale teraz zauważyliśmy, że to całe bogactwo znajduje się w środku strasznej nędzy. Uderzający zaduch starości, choroby i zbliżającej się śmierci. Ta łagodna, wesoła, już zupełnie niedołężna, a przez rodzinę i wieś zapomniana staruszka kilka lat temu nagle zaczęła stwarzać sobie swój własny świat. Sobie — nie dla innych, nie jako wizytówkę swych umiejętności, ale dla własnej frajdy.

Czy kiedyś zauważyłeś, jak ta polska religijność ludowa jest różnorodna? Znam Chrystusów Frasobliwych markotno-

kwaśnawych, wyglądających jak belfrowie niezadowoleni z uczniów; znam anioły wypędzające z Raju, które mają gęby wykidajłów z nocejnej knajpy; znam obrazy i rzeźby, które odzwierciedlają śmiertelną nudę lekcji religii i znam wesołą religijność jak właśnie u pani Gawel. Ale w tym jest coś więcej niż wesołość. Ona, od dawna już wydaloną na margines społeczeństwa, przesuwa samą siebie na właściwe miejsce — do środka: stwierdza własną godność, otaczając siebie aniołami własnej roboty. Jej obrazy są radosne. W przeciwieństwie do innych pobożnych staruszek ona nie przygotowuje się na śmierć, ona w tej klitce przygotowuje i stwarza sobie niebo.

Fascynujący jest ten jej *Zmartwychwstały*. Bez brody, żeby piękny, żeby młody i w dziwnym stroju, jakby kobieco-krakowskim — też ażeby piękny. To samo staranie, nie, tę samą walkę, biednymi, nie wystarczającymi środkami o przedstawienie Pana Jezusa jako przepięknego człowieka mamy też u mojej ulubionej wiejskiej malarki, pani Marii Wiśnios. W obydwu wypadkach znajdujemy się w środku wielkiej tradycji kobiet-mistyczek, tradycji, która od wielu set lat widzi w Chrystusie den Seelenbräutigam (mistycznego narzeczonego).

Wiem, że to trochę nie „fair” porównywać sztukę Hasiora z twórczością pani Wiśnios czy pani Gawel. U niego wszystko jest tak pomysłowo wymyślone, tak w miarę ładne i w miarę szokujące. U niego to prawdziwa sztuka i świetny przykład jak sztuka, sztuczka i sztuczność mogą być blisko siebie. Te jego noże, te gwoździaki wybite oczy, te śliczne maltretowane laleczki, jak to wszystko niepoważne w porównaniu z jedenastą stacją („Jezus okrutnie do krzyża przybity”) Drogi Krzyżowej malowanej przez panią Wiśnios:

II. 25. Konstanty Pawłowski, Strzelcowizna, pow. Augustów. *Miasto przyszłości*, rys. kredką, wym. 50x70 cm.





II. 26. Brunon Podjaski, Bukowiec, pow. Jelenia Góra. *Memento mori*, ol/pl, wym. 39x55 cm. 1972 r.

prawie czule i uroczyście, sympatycznie wyglądająca postać sprawdza tam, czy gwoździe do przybicia Pana Jezusa nadają się, czy są dość ostre. Znowu nie chodzi mi czy to temat sakralny czy nie, po prostu nie umiejąca czytać ani pisać pani Wiśnios umie stworzyć prawdziwą twarz sadyzmu, pokaże w sposób niesamowicie wyrafinowany „mysterium iniquitatis”.

Ale chętnie przyznaję, że tu w zestawieniu z panią Gawel i panią Wiśnios słabiutko wypadający Hasior ogromnie mi imponuje, jeżeli porównuję go z tymi Warholami, Oldenburgami, Lichtensteinami i innymi. Widzę przecież, jak w jego miłych chorągwiach wibruje jeszcze prastary obłęd góralski, a u tych kolegów zachodnich najwyżej wibruje pustka.

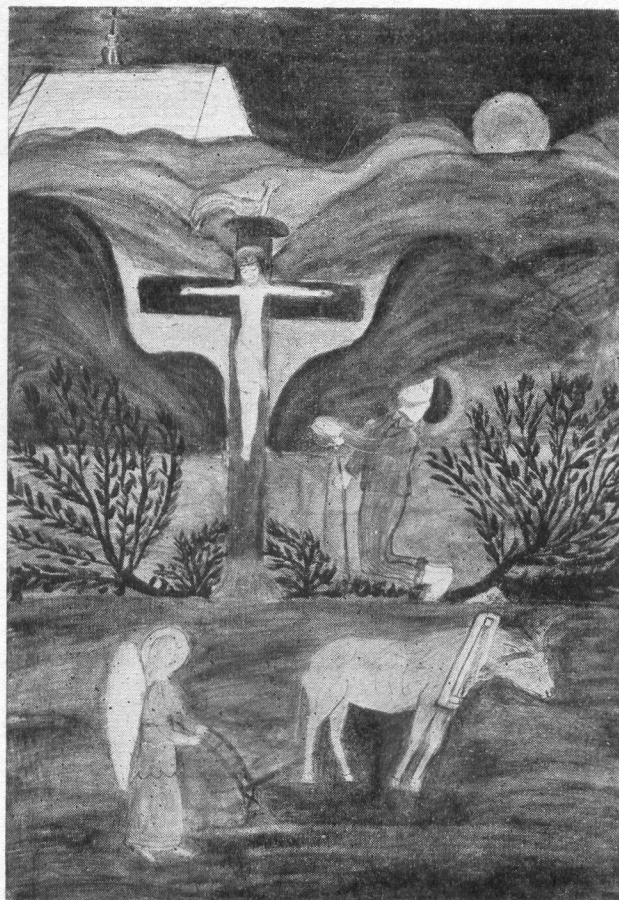
I tu masz odpowiedź na twoje pytanie. To, co mnie obchodzi, bawi, dotyczy — dopomaga mi iść dalej, i z tego się uczę. Kiedy byłem mały, moimi nauczycielami byli Platon i Kierkegaard, później Karol Marx i Ernst Bloch, potem długo, długo nikt a teraz nimi są — nie waham się ich tak określić — pani Wiśnios, Chajec, Lurka, Błaziak... Z nimi, a nie — przykro mi bardzo — z panami artystami albo literatami, mam najciekawsze rozmowy. Im mnóstwo zawdzięczam.

A.J. Czy aby nie przesadzasz? Co im zawdzięczasz?

— Bardzo dużo i całkiem różnych rzeczy. Na przykład pani Korsak. Obaj znamy ją, lubimy, a czasem ona nas drażni, że jest tak idealnie przystosowana do aktualnych wymagań rynku, że pod jej dokładnie i na zimno wypracowanym znakiem firmowym od dawna już — tak nam się wydawało — znikła jej osobowość. Ale ostatnio zauważyłem, że nawet ona, mimo jej ruchliwości, czerpie z prastarej,

nam intelektualistom albo niby-intelektualistom od dawna już niedostępnej mądrości. Przeżyła ciężką chorobę, groziła jej niebezpieczna operacja; wtedy namalowała obraz, na pierwszy rzut oka typowy „korsakowski” obraz: las, droga leśna. Na początku zauważyłem tylko, że w tym obrazie pani Korsak, która w przeszłości dała sobie wyperswadować zamiłowanie do sympatycznego, makatowego kiczu, pofolgowała nagle starym zapędem, malując dużo nieproporcjonalnie wielkich grzybów, oczywiście przede wszystkim muchomorów. Potem dopiero spostrzegłem, że ta leśna droga prowadzi do nikąd, ściślej mówiąc, prowadzi do pola, gdzie dojrzałe zboże czeka na żniwa. Postacie będące na tej drodze idą w jednym kierunku, ku końcowi drogi, ku polu, do tych żniw. Idą dwie kobiety i mężczyzna z kosą; nad nimi unosi się wielki czarny ptak.

Dla mnie symbolika jest prosta i jasna, mam wrażenie, że to jest obraz śmierci. To co mi imponuje tutaj, co mnie obchodzi, dotyczy i cieszy — tak, cieszy, bo każde prawdziwe pojmowanie czegoś istotnego sprawia przyjemność — jest niesłychany spokój emanujący z tego obrazu. To nie ma nic wspólnego z rezygnacją, to jest pogodzenie się z prawami natury, i w tym jest mądrość tysięcy lat, mądrość człowieka pierwotnego i też filozofii Dalekiego Wschodu, mądrość, która udowadnia mi, jak głupia i przede wszystkim próżna jest nasza nowoczesna kultura, z tą cholerną obawą własnej śmierci. Tę bardzo prostą prawdę, od której nasza cywilizacja tak panicznie ucieka, że jest czas kwitnienia i czas żniw, obraz ten demonstrowa w sposób równie skromny, jak i przekonujący. Lubię mieć ten obraz w pobliżu, robi mi się dobrze, gdy na niego patrzę. — Jak nie miałbym uczyć się z tego obrazu?



27 28

Maria Wiśnios, Rataje, pow. Starachowice: il. 27. *Św. Izydor*, tempera, papier, wym. 100x70 cm. 1973 r.; il. 28. *Pan Jezus i Król Heród*, tempera, papier, wym. 100x70 cm. 1973 r.

Albo zupełnie inna historia. Od pani Wiśnios dostałem kiedyś bardzo ciekawy obraz: święty Izydor, który zamiast orać, modli się pod krzyżem przy drodze (il. 27). Pan, który chciał go ukarać za próżniactwo, nie ma do tego powodu, bo w czasie modlitwy Izydora anioł zajął jego miejsce przy plugu. Jest to bardzo znany obrazek dewocyjny, w naszym wypadku w większej części dość porządnie malowany przez panią Wiśnios. Na pierwszym planie orze białoskrzydły anioł w poprawnej niebieskiej sukience i ze starannie zaznaczoną aureolą. Drugi plan bardziej niesamowity, mniej porządnym i bardziej z własnej głowy: na prawo i na lewo od krzyża wierzby, jakby cofające się, uciekające na boki — bo w starych wierzeniach wierzby są siedzibą demonów, i złe duchy mają uciekać, gdy Ukrzyżowany króluje. Na trzecim planie wznoszą się góry, malowane widocznie z rozmachem i jakby z namiętnością. Bezpośrednio za krzyżem są świetliste, jasne, żółto-brązowe góry. Kolorystyka, dynamiczne formy tych gór i uciekające wierzby robią wrażenie dramatycznego zdarzenia — co zresztą znajduje się w dziwnej sprzeczności ze statycznością modlącego się Izydora, tuzinkowego anioła i w ogóle z dewocyjnym charakterem obrazka.

Będąc u nas, pani Wiśnios oglądała jej własne obrazy; interesowało ją bardzo, jak wyglądają w obcym otoczeniu. Na dłużej zatrzymała się przed św. Izydorem. W końcu powiedziała: „świetnie go poprawiliście”. Nie rozumieliśmy, o co jej chodzi. Wtedy wskazując na te przedziwne góry powiedziała: „To mi się bardzo podoba, ale to przecież nie ja malowałam”. Do tej pory nie wiem, czy udało nam się przekonać panią Wiśnios, że naprawdę ona sama jest autorką tych gór. O co tu chodzi? Pani Wiśnios mieszka w chałupie na skraju wsi, bez światła elektrycznego. Maluje

nocami przy lampie naftowej. Opowiada czasem o tym, jak szumi wiatr, jak dziwne są odgłosy nocy, jak w ferworze malowania zdarza się, że przypali sobie włosy. Jasne, że w tym rosnącym zmęczeniu wpada w rodzaj transu, uniesienia. Wtedy zaczyna malować w sposób już nie kontrolowany. Jej malowanie zmienia się w ART BRUT — w sztukę w stanie surowym, nie przerobioną przez refleksję, rozum, konwencje... To co w tym stanie maluje, szybko zapomina, ale jak znowu widzi swój własny obraz, wtedy akurat to najbardziej jej się podoba.

A morał z tej historii — grzeczny Izydor, głupawy anioł, wszystkie elementy nudnego, unormowanego obrazka dewocyjnego — to nasza egzystencja dzienna i codzienna, to nasze grzeczne funkcjonowanie, nasze pobożne wypełnianie wszystkich obowiązków jako tatusz, urzędnik i obywatel, nasze pocziwe dreptanie w przeznaczonym nam miejscu. I ten wir, te dzikie góry — to ukryte w człowieku możliwości, które mądra pani Wiśnios z siebie, przynajmniej czasem, uwolni. Nauczka z tego: mieć odrobinę zaufania do tego co siedzi w bebechach podświadomości — nawet jeżeli to przeszkadza naszej mdłej „Andachtsbildexistenz” — egzystencji wzorowanej na świętym obrazku.

Widzisz, nauczyłem się czegoś od pani Wiśnios. Ale jak już mowa o pani Wiśnios, chciałbym opowiedzieć o niej krótką historyjkę.

Wiśniosowie mieli bardzo małe gospodarstwo, 1,3 ha. Pan Wiśnios dorabiał jako wiejski fryzjer. Chłopi, przy strzyżeniu albo goleniu, nie mając nic do roboty i mało do powiedzenia, lubili naśmiewać się z malarstwa pani Wiśnios. Bo malowanie było dla pani Wiśnios czymś w rodzaju nalogu, od momentu jak pomogła w rysowaniu mądemu synowi, który nie mógł dać sobie rady z zadaniem szkolnym.

Wtedy odkryła nagle, całkiem niespodziewanie dla siebie, że umie malować, że musi malować, i że to ją bawi. W tamtych okolicach prócz niej nikt nie malował. Malująca chłopka, to dla sąsiadów znaczyło: nietypowa, dziwna, niepoważna. Z tej opinii wynikające upokorzenia trwały dobre 20 lat, 10 lat dłużej niż trwał żywot jej męża — wiejskiego fryzjera. Ostatnio mi pisał syn, że mama teraz mniej maluje. Kupiłem od niej dość dużo obrazów, i za te pieniądze kupiła grunt, cały hektar. Mogła prawie podwoić swoją posiadłość właśnie dzięki temu wyśmiewanemu malarstwu. Zrobiła to, ażeby „im” pokazać! Nie widzę innego powodu. Pracę rolną wcale nie tak bardzo lubi, ma ponad 60 lat, wysokie ciśnienie i krzyż ją boli.

Pamiętasz, mówiliśmy o samorealizowaniu się? Możliwe, że dla pani Wiśnios ten zakup ziemi, ten dowód, że jest prawdziwą chłopką, jeszcze pracowitszą od innych, był najważniejszym momentem jej samorealizacji.

Jesteśmy w dalszym ciągu przy tym, co mi to kolejekowanie, te kontakty z twórcami dają, czego ja się od nich uczę.

Na przykład Edward Błaziak. Ma blisko 50 lat. Od dobrych trzydziestu lat chce zostać malarzem. Warunki: bieda, stosunki rodzinne, gospodarstwo rolne, choroby, odizolowanie, nie pozwoliły na to. Kilka razy nabierał rozpędu, ażeby osiągnąć swój cel, i zawsze na nowo mu się nie udawało. Maluje od dawna, ale bez specjalnego powodzenia. Malarstwo jego nie pasuje do żadnej szufladki, nie jest ludowe, ani naiwne, ani amatorskie; to nie jest ART BRUT i równocześnie jak najdalej od malarstwa profesjonalnego. Nie pasuje do żadnych z istniejących

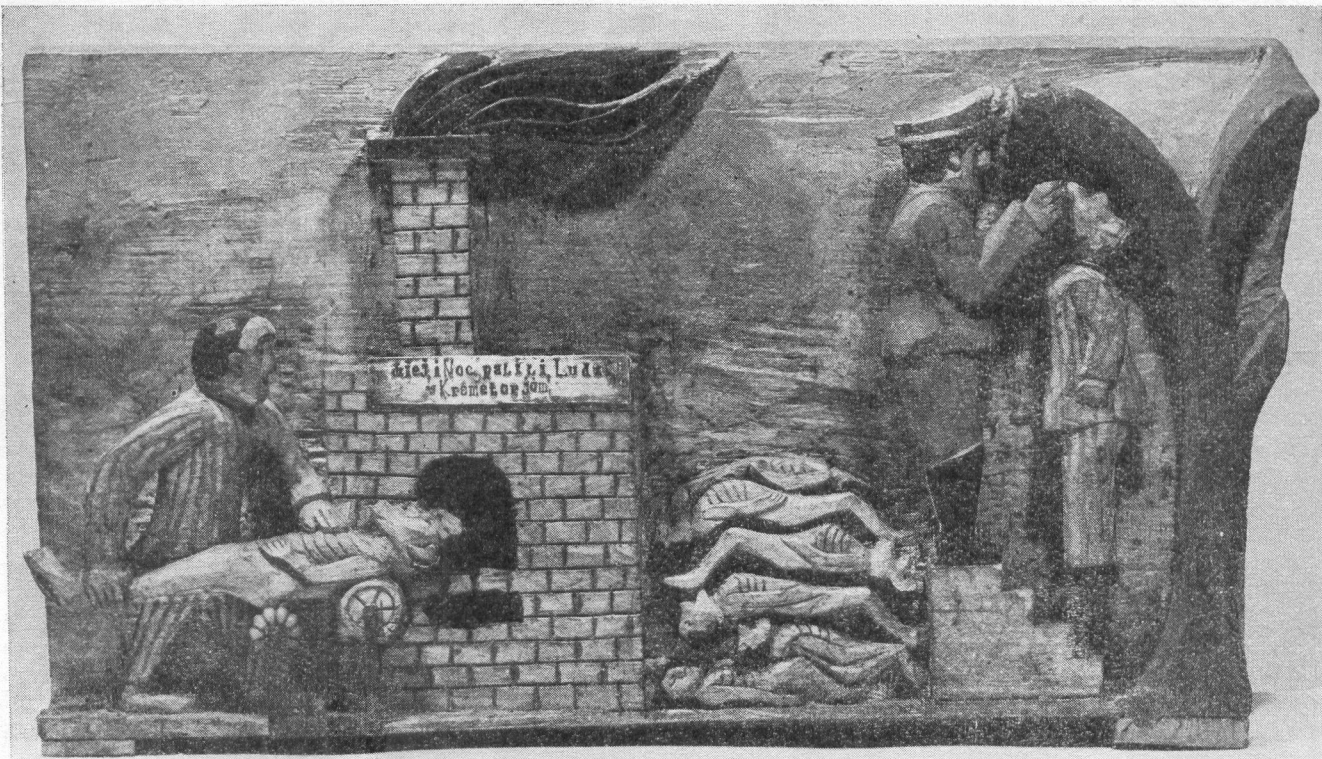
szufladek i wernisaż specjalnej „szufladki” Błaziakowej jeszcze się nie odbył. Nie ma powodzenia, jest jakby wiecznym debiutantem. Czasem przeżywa depresję i przerywa malowanie, czasem ma dużo innej pracy i też musi przerywać.

A potem maluje znowu. Jak mu się nie udało zostać malarzem mając 30 lat, jak mu się nie uda mając 50 lat, to wierzy, że mu się uda, jak będzie miał 70 lat. Wie, czego chce. Idzie swoją drogą, mimo że nikt od niego tego nie wymaga, z przymusu wyłącznie wewnętrznego. Jest niesłuchanie uparty, ale przy tym skromny i łagodny. Nie jest fanatykiem, zerozumiałcem, ale bezkompromisowo stanowczy. Czy nie mogą się z tego uczyć?

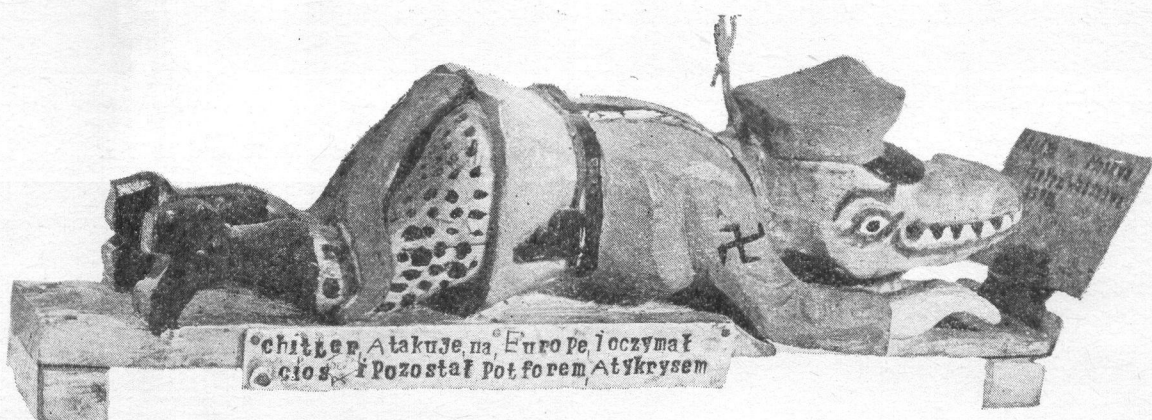
Albo Józef Lurka! Ma arcyrzadką w naszych czasach właściwość: jest po prostu sobą. Jest sobą w rzeźbieniu. W odniesieniu do niego nasze określenia są do niczego. Artysta ludowy? Twórca nieprofesjonalny? Amator? On jest rzeźbiarzem, jak rzadko kto. I to mimo, że nie jest „profesjonalistą”, mimo że pracuje przez 8 godzin dziennie w lesie jako drwal. Jest niesamowicie skoncentrowany na rzeźbieniu. Mówi, że głoszenie Ewangelii, Dobrej Nowiny w drzewie, to jego program, jego racja bytu. To znowu brzmi bardzo sakralnie; ale w dziele Lurki chodzi po prostu o nowinę miłości i dobroci. Kryje się w tym coś bardzo ciekawego — związek między chrześcijaństwem i humanizmem nie jest jednolity. Nauka chrześcijańska może, ale nie musi być humanistyczna. Abnegacja, umartwienie, samozaparcie czasami mogą mieć absolutną przewagę nad treściami humanistycznymi. Nie stanowiły też one — te treści — cechy polskiego oficjalnego katolicyzmu. Tym dziwniejsze,

II. 29. Władysław Chajec. *Zdjęcie z Krzyża*, drewno polichrom., wym. 30x25 cm. 1971 r.





30



31

Władysław Chajec. Il. 30. *Dzień i Noc palili ludzi w Krematorjum*, płaskorzeźba polichrom., wym. 30x54 cm. 1968 r. Il. 31. *Chitler Atakuje na Europe...*, drewno polichrom., wym. 12,5x37 cm. 1969 r.

że akurat polski domorosły teolog — teolog nieprofesjonalny — Józef Lurka głosi doskonałą syntezę humanizmu i wiary chrześcijańskiej. U niego nie ma zauważalnego przejścia od Chrystusa Frasobliwego do frasobliwego biedaka, od Chrystusa niosącego krzyż do człowieka niosącego swój „krzyż”, od Matki Boskiej do matki Lurki. U niego Syn Boży jest biednym człowiekiem — i biedny człowiek — synem Boga, inaczej mówiąc, najwyższą, najbardziej godną istotą. Jego twórczość plastyczna jest nierozzerwalnie związana z twórczością teologiczno-filozoficzną. Jest on samorodnym, twórczym artystą, ale też — i że coś podobnego w ogóle istnieje, było dla mnie wielkim odkryciem — samorodnym twórcą w dziedzinie filozofii i teologii.

Lurka przekonany jest, że ma powołanie, że ma coś do powiedzenia, bierze samego siebie absolutnie poważnie i jest przy tym całkiem skromny i nie nadęty.

Kontakt z takimi twórcami, jak Lurka albo Chajec, to wyższa szkoła autentyczności. Mówią, co myślą — robią, co mówią. To dla nas intelektualistów, niby-intelektualistów niesłychanie pouczające. Bez przerwy gramy jakąś rolę

i sprawdzamy, jak wypadliśmy. Artysta stara się wyglądać i zachować według wyobrażeń ogółu o artyście, albo lepiej jeszcze je przewyższyć, mierny pisarz udaje wieszca, gruba rybka — rekina.

W gruncie rzeczy to całkiem niewygodne współżyć z pracami Lurki i Chajca. Rzeźby te patrzą na ciebie bez wrogości i surowości, ale nieprzekupnie; są autentyczne, nie tolerują próżności, wygłupów, konwersacji coctailowych. Narzucają trochę sposób bycia, mają wśród naszych znanych swoich ulubieńców, nie znoszą innych i robią wszystko, ażeby im obrzydzić dom...

Tak podkreślam, że dużo mam tym twórcom do zawdzięczenia, bo nasze nastawienie do nich często jest, wydaje mi się, niewłaściwe. Traktujemy wielu z nich jako ukochanych dziwolągów, jako oryginałów ubarwiających nasze jednostajne społeczeństwa, jako sprawców cudownie groteskowych anegdot, jako — w wypadku starych świątkarzy — ostatnie drogocenne egzemplarze wymierającego rodu, jako „innych” albo jako „odmieńców” — tylko nie jako ludzi mających nam coś do powiedzenia.

Moje cytowanie pojęcia „inni” nie jest złośliwe. Osiem lat temu jak daleś pierwszej wystawie polskiej sztuki samorodnej nazwę „Inni”, była to ładna i nawet poetycka „Verlegenheitslösung” — jak to nazwać po polsku? Coś w rodzaju sprytnego wybiegu, bo żadne z istniejących pojęć, „naiwni”, „ludowi”, „amatorzy”, nawet „nieprofesjonalni” nie odzwierciedliłyby tego o co chodziło. Wtedy jeszcze nie było tej dziwnej mody na inność. Wtedy „inni” — znaczyło przede wszystkim, że artyści ci są inni od artystów zawodowych, akademickich a nie od nas. W tej najnowszej modzie na inność, w zachodnich krajach bardziej rozpowszechnionej niż tu, tkwi śmieszny paradoks. Z wielkim zadowoleniem stwierdzamy, że są ludzie nie przystosowujący się do ogólnie przyjętych reguł gry, które według naszego mniemania za bardzo nas ograniczają, za bardzo nas pozabawiają naszej indywidualności — i z równym zadowoleniem stwierdzamy, że sami jesteśmy inni od tych „innych”, normalni. Jesteśmy łakomi na dziwactwa, ale sami siebie, broń Boże, nie uważamy za dziwaków.

Ta tak zwana „inność” pociąga nas, snobizujemy się na nią, ale równocześnie mamy sposoby, ażeby ją oddalić, odsunąć od siebie. Nasze szufladkowanie częstokroć ma charakter prostego zabiegu magicznego. To co potrafimy nazwać, klasyfikować, możemy unieszkodliwić. To co jest porządnie szufladkowane, już nie ma mocy nad nami, już nie jest w stanie nas niepokoić.

Przerazają nas rysunki Monsiela — ale gdy dowiemy się, że Monsiel był schizofrenikiem, wszystko wraca do porządku, rysunki już nam nie mówią o nas, mówią nam tylko o świecie chorego. Zdradliwy pod tym względem jest tytuł książki wydanej w RFN na temat malarstwa psychicznie chorych: „Wunderwelt des Wahns” — cudny świat obłędu. Taki tytuł prowadzi nas do gabinetu osobliwości, gdzie już nie mamy do czynienia z wypowiedziami o losie człowieka.

Muszę o tym mówić z prostej przyczyny: w RFN tak samo jak w Polsce pojęcie ART BRUT prawie nie jest znane; ale że ten obraz, tamta rzeźba są „typowo schizofreniczne”, potrafi stwierdzić każdy głupek. Szufladka „typowo schizofreniczne” ma pomalutku charakter zbiornika dla wszystkiego, co nie da się włożyć do innych szufladek, co nie jest sztuką naiwną, ani ludową, ani amatorską, ani czymś zbliżonym do sztuki profesjonalnej. Każdy nieprofesjonalista (profesjoniści wolno), który maluje wizje, sny... musi liczyć się z tym, że pierwszy lepszy widz ma go za stukniętego. Kiedy opowiadał o człowieku, który czuje powołanie, muszę szybko dodawać, zanim mój słuchacz zwęszy wariata, że ten człowiek nie ulega żadnej megalomanii, że jest skromny, komunikatywny itd.

W tym kontekście opowiem ci anegdotę: pewna malarka z tej niezbyt znanej w Polsce parafii ART BRUT odwiedziła ostatnio wystawę, na której były też jej obrazy. Słyszała, bynajmniej nie po raz pierwszy, jak ludzie oglądający jej obrazy kwalifikowali je jako „typowo schizofreniczne”. Malarka obdarzona wyjątkowym temperamentem, wtrącała się do rozmowy. Kłamała trochę, udając, że jest znajomą autorki tych obrazów i stwierdziła, że to całkiem normalna kobieta. Wynikła z tego konwersacja i wspólna kawa. Panowie przedstawili się, jeden jako znany reżyser, drugi jako scenograf. Nasza malarka w dalszym ciągu zachowała incognito. Opowiadała panom, że była ostatnio w Łodzi i tam widziała nowy, awangardowy teatr studencki, któremu patronuje sam Hanuszkiewicz. Przedstawiali tam pantomimę. Była to bez końca kręcąca się karuzela, pełna ludzi, którzy widocznie tego kręcenia mieli już dość i usiłowali daremnie się z niej wydostać. Wreszcie jednemu z nich udało się wyskoczyć. Ale natychmiast wszyscy starali się wciągnąć go z powrotem. Opowiadała tak żywo, że reżyser chciał więcej wiedzieć o tym, jemu jeszcze nie znanym teatrze. „Ale jak mogłam mu więcej

powiedzieć?” mówi malarka. „Od dawna nie byłam w Łodzi i żadnego z teatrów łódzkich nie znam. Ta karuzela, to po prostu jeden z moich obrazów”.

No i jasne, jeżeli ta karuzela-pantomima jest wynalazkiem młodego obiecującego reżysera, któremu gwiazda dopomaga — wtedy wszystko w porządku, wtedy mamy do czynienia z głęboką poetyką metaforą. Ale jeżeli to obraz-wizja malującej krawcowej — wtedy to na pewno typowo schizofreniczne.

Powiedziałem, że tym twórcom — naiwnym tak samo jak ludowym, „zdrowym” tak samo jak „chorym” — dużo zawdzięczam. Moje pisanie teraz jest jakby próbą spłacenia długu.

Wspomniałeś, że tłumaczyłem Mrożka. To było dawno temu. Ale ja naprawdę jestem przede wszystkim tłumaczem. Jako dziennikarz próbuję przetłumaczyć rzeczywistość tego kraju na język i rozum moich słuchaczy, próbuję wytłumaczyć im, jak tu jest, jak tu było, jak tutejsi ludzie chcieliby, żeby było. Tak samo z kolekcją, sposób jej aranżacji i scenografii, moje oprowadzanie po niej — to momenty przetłumaczenia świata Wiśnios, Chajca, Lurki... na rozum nowoczesnego mieszkańca wielkich miast. Moje pisanie — to próba przetłumaczenia tego, co tkwi w tych obrazach i rzeźbach na język, niekoniecznie zresztą niemiecki, po prostu na język.

A.J. Piszesz już od roku, a odnoszę wrażenie, że jesteś nie coraz bliżej końca — a przeciwnie — coraz dalej.

— No tak, książka strasznie mi się rozrasta. O samym Lurce mam napisane ponad 130 stron. Przez niego książka mi pękła.

A.J. To skróć tego Lurkę!

— Nie chcę. Przez tyle lat musiałem pisać szybko. Korespondent czasem prędzej musi pisać niż potrafi myśleć. W moim dorobku mam przynajmniej sto pięćdziesiąt szybko pisanych, krótkich komentarzy tylko o stosunkach państwo-kościół. Chciałem sobie strzelić przerwę. Jak już wziąłem bezpłatny roczny urlop na pisanie książki o polskich twórcach nieprofesjonalnych, to chciałbym pisać tak dużo i w takim tempie jak trzeba. Nie myślę na razie o ostatecznej formie książki i z wydawcami jeszcze nie rozmawiałem, ponieważ oni zawsze wiedzą wcześniej i lepiej jak przyszła książka ma wyglądać.

Chciałbym jeszcze raz wrócić do sprawy tłumaczenia. Ale w tym kontekście najpierw historia o Karolu Ziomko. Pochodzi ze wschodu a mieszka teraz na Kujawach. Rzeźbi dość ładne Chrystusy Frasobliwe, mimo że tam gdzie on się urodził, motyw ten nie był znany. Gdy pierwszy raz go odwiedziłem, nie miał jeszcze wybudowanego domu, mieszkał w jednej izbie rozwalającej się chaty. Jak tam wstąpiłem, był on, żona, dzieci, jacyś goście albo krewni, psy, kury i sparaliżowana kawka — rozgardiasz jak się patrzy. A w tej izbie wisiała jego praca, *Matka Boska Częstochowska*, niezwykle starannie zrobiona i cudownie polichromowana płaskorzeźba w złoconej, ciężkiej i bogatej ramie. Ta Matka Boska nie była do sprzedaży, była prezentem, bogatym prezentem biedaka dla córki. Wisiała, królowała więc ta wytworna Matka Boska w tej biedzie, w tym nieporządku. Sprawa religii i pobożności, ale nie tylko.

W tej pracy równocześnie jest tęsknota do piękna, roszczenie sobie prawa do splendoru. Ale jako dzieło sztuki Matka Boska Ziomki nie bardzo się liczy (il. 33). Pod tym względem jego porządne cepeliowskie Frasobliwe są lepsze. Ideałem piękności i dostojności są widocznie dla niego okropne oleodruki w ozdobnych ramach. Mimo to fascynowała mnie ta Matka Boska błyszcząca jako korona w chałupie, intrygowała mnie ta tęsknota i te roszczenia. Na moją prośbę Ziomko zrobił dla mnie taką samą płaskorzeźbę. Gdy ją dostałem, miałem natychmiast wrażenie,

że moja gorsza. Wrażenie — prawdopodobnie nie uzasadnione, tylko że moja była jakby bez funkcji; u mnie w kolekcji nie króluje, wisi wśród innych i prawie nikt na nią nie zwraca uwagi. U mnie ona wymaga tłumaczenia.

Drugi przykład z tej samej parafii. Konstanty Pawłowski, kaleka, głuchoniemy, analfabeta. Niesamowicie inteligentny, wrażliwy człowiek. Ma złote ręce. Z kawałków rozbitego w czasie wojny samolotu zrobił precyzyjnie chodzące i bijące, bogato ozdobione zegary. Mieszka w odległej wsi. Pojęcie „sztuka” jest mu chyba obce, ale na pewno bliższe mu jest pojęcie dobrej, misternej roboty. Rzeźbi między innymi ptaki. Robi wróble, tak dokładnie, że kot mógłby mieć ochotę na nie się rzucić. I na tej dokładności polega dla niego sztuka, dowód, że on kaleka, swoje umie i bynajmniej nie jest gorszy od zdrowych. Przyznaje, że w sklepie z pamiątkami nie zwróciłby uwagi na te ptaki, świadczące wprawdzie o wzruszająco uczciwej robocie, ale na mój gust za bardzo naturalistyczne w porównaniu na przykład z ptakami Wilczewskiego, który niedaleko od Pawłowskiego mieszka i swoje prace po ludowemu stylizuje. Dla Muzeum Sztuki Nieprofesjonalnej ptaki Pawłowskiego nie bardzo byłyby przydatne — dla mojej kolekcji i dla przyszłego „Muzeum Człowieka” są ważnym dokumentem. Ale podobnie jak „Matka Boska” Ziomki wymagają one tłumaczenia.

Dobrze wiem, że wielka sztuka — zarówno wybitnych idywuidualności, jak i wielka sztuka zbiorowa-ludowa — nie potrzebuje komentarza. Obrazy Boscha działają na nas, nawet jeżeli nie rozumiemy języka ich symboli. Gdy widzę starą rzeźbę murzyńską, nie pytam o biografię jej autora. Wiadomości z zakresu historii kultury z końca średniowiecza i o tajnej nauce Różokrzyżowców, w wypadku Boscha, czy wiadomości z zakresu etnografii w drugim wypadku są przydatne, ale nie konieczne. Większość prac w mojej kolekcji wymaga komentarza, ale nawet jeżeli chodzi o współczesną, tak zwaną sztukę ludową, komentarz z zakresu etnografii potrzebny jest w coraz mniejszej ilości wypadków.

Dam ci przykład. Mam w kolekcji ładnego, kupionego zresztą w Cepeli, św. Floriana Tadeusza Cąkały. Każdy etnograf polski zna chyba pracę Kazimierza Dobrowolskiego *Dzieje kultu św. Floriana w Polsce do połowy XVI w.* i potrafi zrobić mi przesłiczny wykład o roli kultu św. Floriana w wierzeniach ludowych. I fajno! Tylko, że nasz chłopski rzeźbiarz Cąkała o św. Florianie nie a nie nie wiedział, nigdzie nie spotykał się z jego przedstawieniem, póki nie kupił sobie za 300 zł (mądra i opłacalna dla niego inwestycja) książki J. Grabowskiego *Dawna polska rzeźba ludowa*, w której św. Florian znajduje się na ilustracji 170.

Czy to źle, że Cąkała tę rzeźbę trochę skopiował, trochę po swojemu przerobił, że jego podejście do sprawy nie odpowiada naszym naiwnym wyobrażeniom o ludowym świątkarzu? Myślę, że nie. Zajmuje mnie wewnętrzny dramat tego człowieka. Jest on jednym z tych chłopo-rzeźbiarzy, o których już mówiliśmy. Ma za małe gospodarstwo, aby z niego żyć. Musiał dorabiać, a nie myślał o rzeźbieniu. Był już zdecydowany poszukać pracy w Puławskich Azotach. Ale wtedy szwagier sąsiada, znany niby-ludowy rzeźbiarz, przypomniał sobie ptaki i inne zwierzęta przez Cąkałę kiedyś strugane i doradził mu, aby rzucił się na rzeźbienie. Cąkała zgodził się spróbować szczęścia w sztuce ludowej, tym bardziej że dojazd do Puław był kłopotliwy, a jego zdrowie szwankowało. Udało mu się. Cepelia chętnie jego prace kupuje. Ale dowcip polega na tym, że z początku Cąkała na sztuce ludowej zupełnie się nie znał — w jego okolicach nie było już świątków ani kapliczek tak, że musiał poznawać tę sztukę stopniowo w cepeliowskim punkcie skupu, na wystawach, w sklepach, z książek i u innych rzeźbiarzy — i że mimo to wszystko sukces jego całkiem jest

zasłużony. Przerabiał wzory, często przez chwilę tylko podpatrzone, często błędnie zrozumiane, w sposób tak oryginalny, że jego prace są natychmiast rozpoznawalne.

Są to figurki tak gładko, grzecznie i porządnie zrobione, że świetnie odpowiadają dzisiejszym ogólnym wyobrażeniom o sztuce ludowej — ale jednocześnie wyrażają czy to przedstawiając świętego, czy myśliwego albo bartnika — nieprzystępną powagę i beznadziejny smutek właściwy starym bóstwom. Są one dekoracyjne i przy tym również groźne. Wyglądają na pierwszy rzut oka jak „świętki”, ale nimi nie są.

Ich niezwykłość polega między innymi na tym, że sprawiają nierozalne wrażenie, jakby ktoś złączył — omijając cały okres sztuki i kultury chrześcijańskiej — archaiczną rzeźbę kultową z rzemiosłem artystycznym cepeliowskim.

I o to chodzi: jak ten człowiek, szukając ubocznego, nietrudnego zarobku, trafił zupełnie przypadkowo do rzeźbiarstwa, i jak nie zadowolając się uczciwą chałturą, grzebał coraz głębiej aż odsłonił przedchrześcijańskie archetypy. W parze z tym wypadem w głąb idzie u tego rzeźbiarza niezwykle namiętna ambicja — być najlepszym, najbardziej cenionym, ambicja, która wydaje się być w kompletnej sprzeczności z pierwotnym celem znalezienia ubocznego zarobku. Arcyciekawy dramat, o którym mówiłem, polega chyba na tym, iż tu można obserwować narodziny głęboko sięgającej twórczości prowokowanej przez konieczność zewnętrzno-materialną.

A.J. Przykłady, o których mówisz — „Matka Boska” Ziomki, ptaki Pawłowskiego, świętki-nie-świętki Cąkały — wymagają rzeczywiście komentarza. Ale czy nie skrzywiwasz trochę profilu kolekcji, preferując takie właśnie dzieła, podczas gdy nie masz pozycji tak zdawałoby się podstawowych, jak np. Ociepka. Masz przecież zaledwie jeden, i to nie najlepszy jego obraz oraz kilka rysunków.

— Boleję nad tym, że mam tak mało prac Ociepki, ale jest on dla mnie po prostu za drogi. Chciałem kupić jego *Narodziny człowieka*, jeden z kluczowych obrazów jego okresu teozoficznego. Nie mogę jednak zapłacić za jeden obraz tyle, ile wynosi cena samochodu średniej klasy. Owszem mogę, gdy muszę, gdy naprawdę nie ma innej rady. Ale z pracami Ociepki tak nie jest. To, że Ociepka jest o tyle bardziej znany niż wszyscy inni naiwni malarze polscy nie znaczy, że jego dzieło jest o tyle „lepsze”, „ciekawsze” od innych. Z powodów, które mnie w tym miejscu nie interesują, jest on dość wysoko notowany na giełdzie. Możliwe, iż zakup obrazu Ociepki to dobra lokata kapitału. Wątpię, ale to możliwe. W żadnym wypadku nie dla mnie. Ale ja też umiem ocenić, jeżeli zainwestowany kapitał, dobrze pracuje. Tylko w innym sensie. Zamiast kupowania obrazu uznanego, wyrobionego artysty i liczenia na to, że wartość tego obrazu wzrośnie, po prostu wolę kupić pracę „niegotowych”, nie uznanych jeszcze twórców, licząc na to, iż moje poparcie doda im otuchy, stworzy bodziec do kontynuowania poszukiwań twórczych, czasem w ogóle do malowania czy rzeźbienia.

A.J. Tak jak w tej historii z Sułowskim, u którego zamówiłeś 60 obrazów — aby tylko wrócił do malowania.

— Rozumiesz, bardzo lubię pracę tego kapitału, w tym sensie, że ja powoduję coś, popełnę naprzód, dopomogę w rozwoju. Tylko zrozum też, że to żadna filantropia. Jestem bardzo ciekawski i uwielbiam obserwowanie procesów w toku...

A.J. Ależ ty nie tylko obserwujesz, ale również i ingerujesz, i to z całą świadomością i... satysfakcją.

— Oj, tak! Obserwować, odrobinę maczać swoje paluszki, bardzo dyskretnie ingerować! O tym, jeżeli pozwolisz, zaraz. Najpierw jeszcze coś o problemie, o którym mówiliśmy.

Kierunek rozbudowy kolekcji pozwolił mi uniknąć



Il. 32. Katarzyna Gawęł, Zielonki, pow. Kraków.

tych strasznych wydatków na obraz Ociepki. Gdyby moja ambicją było przygotowanie, a później urządzenie muzeum polskiej sztuki nieprofesjonalnej, wypadłoby taki obraz mieć, bo Ociepka w tej sztuce ma określone miejsce. Ale nie jest moim zamiarem pokazanie w kolekcji i, jeśli Bóg da, w późniejszym „Muzeum Człowieka”, kompletnego przekroju polskiej sztuki nieprofesjonalnej. I dzięki temu, że nie mam obowiązku kupienia *Narodzin człowieka*, obrazu malowanego 25 lat temu, mogę dopomagać temu, co dziś jest w stadium narodzin.

A.J. A co zamierzasz robić dalej? Przecież twój dom już pęka w szwach. Jak widzisz przyszłość swej kolekcji?

— Co z tym wszystkim ma być? Na pewno jasne, że miejscem kolekcji jest Polska. To zdumiewająco bogate zwierciadło umiejętności, inteligencji, twórczości ludzi tego kraju musi w nim się znajdować. To oczywiście, tylko że dla mnie wynikają z tego daleko idące konsekwencje. Chciałbym, aby kolekcja została tu, ale chciałbym też być z kolekcją. Ten zbiór i pisanie o twórcach w nim reprezentowanych jest dla mnie jakby zaczęłą pracą. Doprowadzenie jej do przyzwoitego punktu będzie trwało długo. Do końca mojego życia praca taka wystarczy.

Lubię być korespondentem, bardzo chciałbym poznać jeszcze inne kraje, gruntownie, nie jako turysta, ale jako dziennikarz, pisząc o takim np. Meksyku i spędzając tam część życia. Zawsze lubiłem zaczynać coś na nowo. Ale wiem, że już tego nie mogę. To jedna z tych rzeczy, której się teraz pomalutku uczę od moich rzeźbiarzy i malarzy — aby się trzymać własnej drogi. Zostawienie tej zaczętej pracy byłoby po prostu grubym świństwem.

Śmieszne to i pouczające, chociaż wbrew prawom natury, że z motyla-fantazji wylęła się ciężka pełzająca gąsienica-obowiązek. Ale to naturalnie tylko jeden aspekt tej sprawy. Drugi — to zaskakujące poznanie, niesamowita przyjemność, wynikająca ze stałego kontaktu ze światem tej twórczości i jej autorami. Byłoby arcyaspołeczne chcieć to wszystko mieć wyłącznie dla siebie.

Z tym znowu łączy się druga pewność, co do przyszłości kolekcji. Musi nie tylko zostać w Polsce, ale też trzeba ją jeszcze bardziej udostępnić dla ludzi. Już teraz jest to półpubliczna impreza. Mówiłem, iż nie jest prosto współżyć z tymi rzeźbami, ale to nie wszystko. Problem nie tylko na tym polega, że tu bez przerwy cały kongres Chrystusów Frasobliwych bacznie patrzy na ciebie, ale



Il. 33. Karol Ziomko, Michalin, pow. Aleksandrów Kuj. *Matka Boska Częstochowska*, płaskorzeźba polichrom., wym. bez ram 49x38 cm.

i na tym, że prócz nich — chociaż na szczęście z przerwami — cała masa gości i zwiedzających, którzy patrzą na rzeźby i przez rzeźby na twoje mieszkanie, na twoje nie schowane przez zapomnienie skarpetki i na ciebie samego. Pamiętasz sztukę Mrożka o męczeństwie Piotra Oheya. Moje noce koszmary już idą w tym samym kierunku: kiedy budzimy się rano, sypialnia jest pełna dzieci, którym nauczycielka tłumaczy: I tu, moje miłe, wiszą obrazy naszej słynnej samorodnej malarzki pani Marty Michałowskiej, tu natomiast spoczywają założyciele tego muzeum, powiedzcie im grzecznie, dzień dobry. Chętnie otworzyłbym nasz dom jeszcze bardziej, ale równocześnie chciałbym trochę odseparować przynajmniej sypialnię i łazienkę. Brakuje mi poczucia własności prywatnej, mam za to wyrobioną potrzebę osobistej niezależności. Chcę przez to powiedzieć, że chętnie kiedyś zrobię z kolekcji coś w rodzaju fundacji, ale pod warunkiem, iż da się uniknąć biurokratyzy, instytucjonalizacji, utrudnienia całego przedsięwzięcia.

Założenie fundacji będzie tym bardziej potrzebne, że mam zamiar kolekcję chociażby odrobinę zinternacjonalizować. Będzie to zawsze kolekcja, albo muzeum poświęcone przede wszystkim polskiej nieprofesjonalnej twórczości plastycznej, ale by umożliwić porównanie z odpowiednią twórczością innych krajów powstaje potrzeba sprowadzenia niewielkiej ilości obcych eksponatów.

Gdy mówię o przyszłym muzeum, mam bardzo dziwne uczucie. W żadnym wypadku nie może to być muzeum w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Powinno być miejscem spotkań, zresztą również dla samych twórców. Potrzebne są im najróżniejsze formy pomocy. Jeżeli chodzi o pomoc materialną, o organizowanie wystaw itd. Państwo dużo dla nich robi. Ale wielu z nich żyje w kompletnej samotności

i potrzebuje osobistych kontaktów, rozmów, inspiracji. Zaproszenie ich na pobyt w takim muzeum-ośrodku mogłoby im dużo dać.

Nie mam ambicji, aby „muzeum” było kiedyś oznaczone gwiazdkami w różnych baedekerach. Dla turystów maszerujących przez zabytki takie „muzeum” byłoby zbyt ciche. Natomiast wyobrażam sobie, że ludzie pragnący skupienia, albo w nastroju zamyślonym, odwiedziliby chętnie takie „muzeum”-ośrodek, aby popatrzeć, podumać, porozmawiać, wypić kawę. Podobało mi się na przykład to, że w tych dniach przyszedł do nas znajomy, o którym wiedzieliśmy, że miał ostatnio ciężkie przeżycie. Pytał, czy może w naszym domu trochę pobyt; oglądał rzeźby, obrazy, zjadł z nami obiad, i mimo że z nami nie rozmawiał o swoich kłopotach, powiedział na pożegnanie, iż te kilka godzin spędzonych w tym domu dobrze mu zrobiło. Był to dla mnie jeden z ważnych znaków, że jesteśmy na dobrej drodze. Mam wrażenie, że to przyszłe „muzeum”, jeżeli się uda, będzie jakby wyższą szkołą optymizmu. Obecnie w naszym małym domku zebrane są prace 200 prostych ludzi, nie żadnych wielkich geniuszów, których dzieła zawsze trochę przerażają normalnego widza. A tu są prace naszych sąsiadów, ludzi, z którymi żyjemy, często ich nie zauważając. I tu nagle okazuje się, jak bogate i ciekawe jest ich wnętrze, jak oni, zwykli ludzie, są niezwykli. Jak zwykły człowiek popatrzy na to bogactwo może nabierze trochę zaufania także do siebie. I nie wiem czy to nie byłoby w ogóle najważniejsze.

A.J. Wróćmy jednak do tych twoich inspiracji. Czy nie obawiasz się, że mogą one jakoś zekłócić naturalny tok rozwoju twórców?

— Wszystko inspiruje, telewizja, prasa, turyści, proboszcze, konkursy, Cepelia... Czemu akurat ja nie miałbym inspirować?

Ala robi się późno, a to taki szeroki temat, ograniczę się więc tylko do kilku uwag. Wielu rzeźbiarzy poszukuje nowych tematów i lubi świat legend. Ostatnio pojawiły się tu i tam figurki św. Małgorzaty, która trzyma na smyczy wielkiego smoka-diabła, jak przytulnego kundla. Po prostu lubię opowiadać tę mało w Polsce znaną legendę, a moim znajomym rzeźbiarzom przypadła ona bardzo do gustu. Bo legenda ta demonstrowa, jak silna może być mała wąta dziewczyna, o niebo silniejsza niż potęgi ciemności.

Inspirowanie, to wielka radość i ciężka praca. Trzeba z twórcą dużo rozmawiać, trzeba jego prace długo oglądać, ażeby odkryć, co znajduje się tam w zarodku. Przykład? Chociażby *Droga Krzyżowa* Wojciecha Oleksego, głuchoniemego parobka z Paszyna, który zaczął rzeźbić mając ponad 60 lat i w ciągu kilku lat niesłychanie się rozwinął. Zauważyłem, że dla niego, głuchoniemego, język gestów w rzeźbie był niezwykle ważny i że akurat to było jego silną stroną w przeciwieństwie do prawie wszystkich rzeźbiarzy ludowych. Ale z tej zdolności przez jakiś czas niedużo wynikało, ponieważ tradycyjne wzory rzeźby ludowej są bardzo statyczne. Długo zastanawiałem się, i w końcu poprosiłem Wojciecha Oleksego przez ks. Nitkę, który go odkrył i opiekuje się nim, o zrobienie dla mnie całej Drogi Krzyżowej. Efekt przekroczył moje oczekiwania. Była to Droga Krzyżowa niezwykle dramatyczna.

Przyjechałem do autora w dniu, w którym skończył swoje wielkie dzieło. 14 stacji było ładnie rozstawionych w izbie brata. Żona brata podała licznie zebranych sąsiadów tort własnej roboty. Pośród gości, którzy go podziwiali, wśród wszystkich tych rzeźb spał sobie wyczerpany i szczęśliwy Wojciech Oleksy. Ponad 60 lat ludzie z Paszyna mieli go za debila. Teraz go uznali. Był to dla mnie jeden z najmielszych dni w mojej „karierze” kolekcjonera.