



Il. 1. Louis Delattre, Wniebowstąpienie księcia Baudouina, ol.

Aleksander Jackowski

PO I TRIENNALE SZTUKI NAIWNEJ W BRATYSŁAWIE

Oto kolejny stopień w przedziwnej karierze malarstwa naiwnego — oficjalna konfrontacja naiwnej sztuki całego świata, połączona z uczoną nad nią dyskusją¹. Kariera doprawdy ciekawa, przekraczająca zdecydowanie ramy zjawiska artystycznego, a stająca się faktem społecznym, kulturowym.

Po prostu można już mówić o istniejącym równolegle obok sztuki oficjalnej nurcie „naiwnym”. Ma on swoją publiczność, kolekcjonerów, ideologów i krytyków, ma własnych marszandów i animatorów, a więc i pewien określony wzorzec atrakcyjny nie tylko dla odbiorcy, ale i dla samych malarzy, nierzadko starających się tym właśnie wzorcem określić własną twórczość.

Pierwsze wystawy malarzy naiwnych miały na celu zwrócenie uwagi na pewien fenomen artystyczny, na

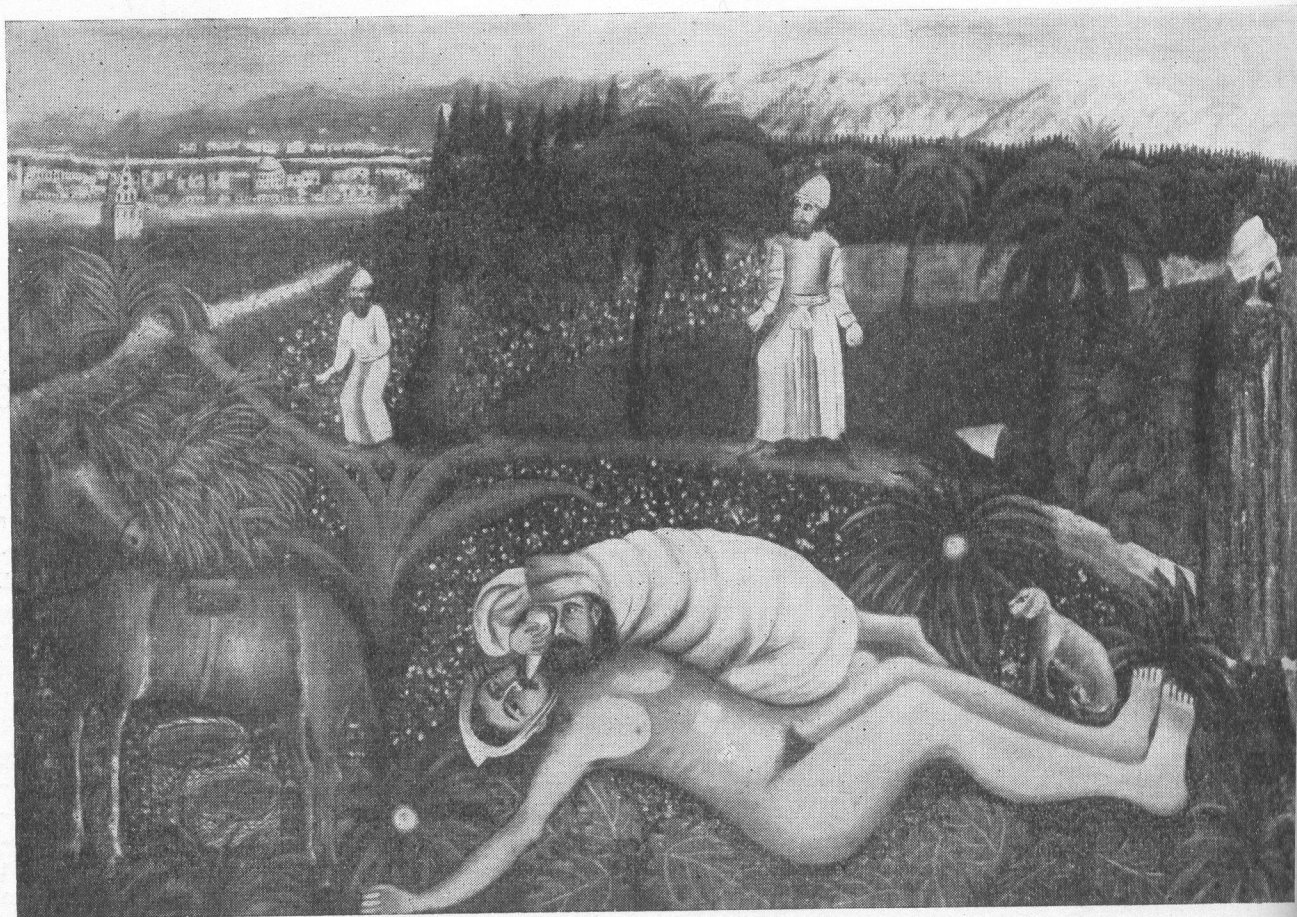
twórczość, która zaskakiwała swobodą rozwiązań, odmiennością wizji świata, twórczość, która raz jeszcze dowodziła, że znamiona sztuki nie zależą ani od sprawnego rzemiosła, ani od kontynuacji ustalonych reguł. Już awangarda początku wieku chętnie powoływała się na wszelkie przykłady sztuki prymitywnej, naiwnej, ludowej, dziecięcej, spontanicznej. — znajdując w nich potwierdzenie słuszności drogi, którą kroczyła. Picasso, Klee, Apollinaire, a później Brancusi świadomie burzyli zastygłe kanony akademickich konwencji, torując drogę do wyzwolenia wyobraźni, do sztuki świadomie współtworzącej i interpretującej świat lub też — przeciwnie — apelującej do podświadomości, do przypadkowego gestu. Malarstwo naiwnych podobnie jak rzeźba murzyńska czy sztuka dziecka stawały się sojusznikiem



2

Il. 2. Maurice Grim, *Dziewiczy las*, ol. Il. 3. Adalbert Trillhaase, *Młosierny Samarytanin*, ol. Il. 4. Gaston Bogaert, *Udręka*. Il. 5. Aloys Sauter, *Nieoczekiwane, miłe audytorium*, ol.

3



ówczesnych poszukiwań, potwierdzając je, a niekiedy i inspirując.

Dla odbiorcy jednak pierwsze manifestacje malarstwa naiwnego były niemal równie szokujące jak i sztuka ich protektorów. W ramach panującej konwencji realistycznej były nie do przyjęcia. Dopiero zrozumienie i oswojenie się ze sztuką współczesną pozwoliło poprzez jej pryzmat spojrzeć i docenić obrazy starego Celnika, Vivina czy Bomboisa.

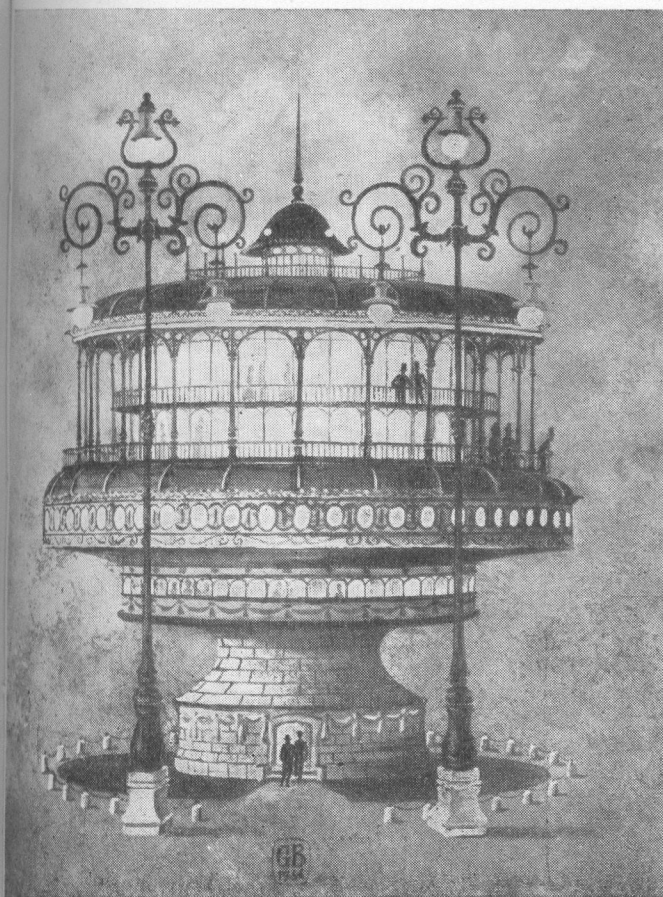
Były to jednak zjawiska wybitne, do których można było stosować wysokie kryteria artystyczne. I tak czyniono.

Z biegiem czasu zainteresowanie nurtem sztuki naiwnej rosło, zaczęto dostrzegać coraz to nowych malarzy, wystawiać ich prace, hołubić — czasem w uznaniu rzeczywistej wartości artystycznej, czasem dlatego, że można ich było zaliczyć do kierunku, który stawał się coraz bardziej modny. Okazało się, że „naiwni” są niemal wszędzie. Odkryto ich tylko w północnej Francji ponad setkę, odkryto w Niemczech, Szwajcarii, Belgii, USA, Anglii, Jugosławii, ZSRR, Ameryce Południowej, Hiszpanii, Grecji, Izraelu.

Zjawisko nie było jednoznacznie określone, niemniej poprzez analogie do uznanych już wartości formułowano je jako odrębny kierunek w sztuce, podbudowywano teoretycznie. Nurt „naiwnych” z wolna autonomizował się, odbierano go już nie w kontekście zainteresowań sztuką awangardy, ale jako zjawisko samodzielne. Nie szokujące — gdyż w gruncie rzeczy świat wyobraźni naiwnych jest nader ograniczony i daleko mu do wizji surrealistów, Salvadore Dali, Maksa Ernsta czy Magritte'a. Nie szokujące więc na tle szybkich przemian, które zachodzą we współczesnym malarstwie, a wręcz przeciwnie, sprowadzające skomplikowany obraz świata



5



do formuł prostych, naiwnych, czasem pociesznych i rzewnych jak stara fotografia czy wspomnienie cyrkowych atrakcjonów i lunaparków. W dramatycznej i gorączkowej epoce patrzymy na malarski świat naiwnych jak na filmy i zdjęcia z belle epoque.

I właśnie coraz większy dystans powstający między kształtem nowoczesnej sztuki a nawykami odbiorców spowodował (zwłaszcza po ostatniej wojnie), że malarstwo naiwnych przyjmuje się jako sztukę łatwą, odwołującą się do wspomnień, prostych skojarzeń. Dialektyka procesów zachodzących w kulturze sprawiła, że malarstwo naiwnych, odbiorowi którego utorowała drogę sztuka nowoczesna, obecne powodzenie zawdzięcza znużeniu sztuką nowoczesną. Wypełnia ona, jak można sądzić, żywe jeszcze potrzeby sztuki narracyjnej, figuratywnej, sztuki opowiadającej o świecie, sztuki-bajki, sztuki pogodnej i budzącej uśmiech zadumy lub rozbawienia.

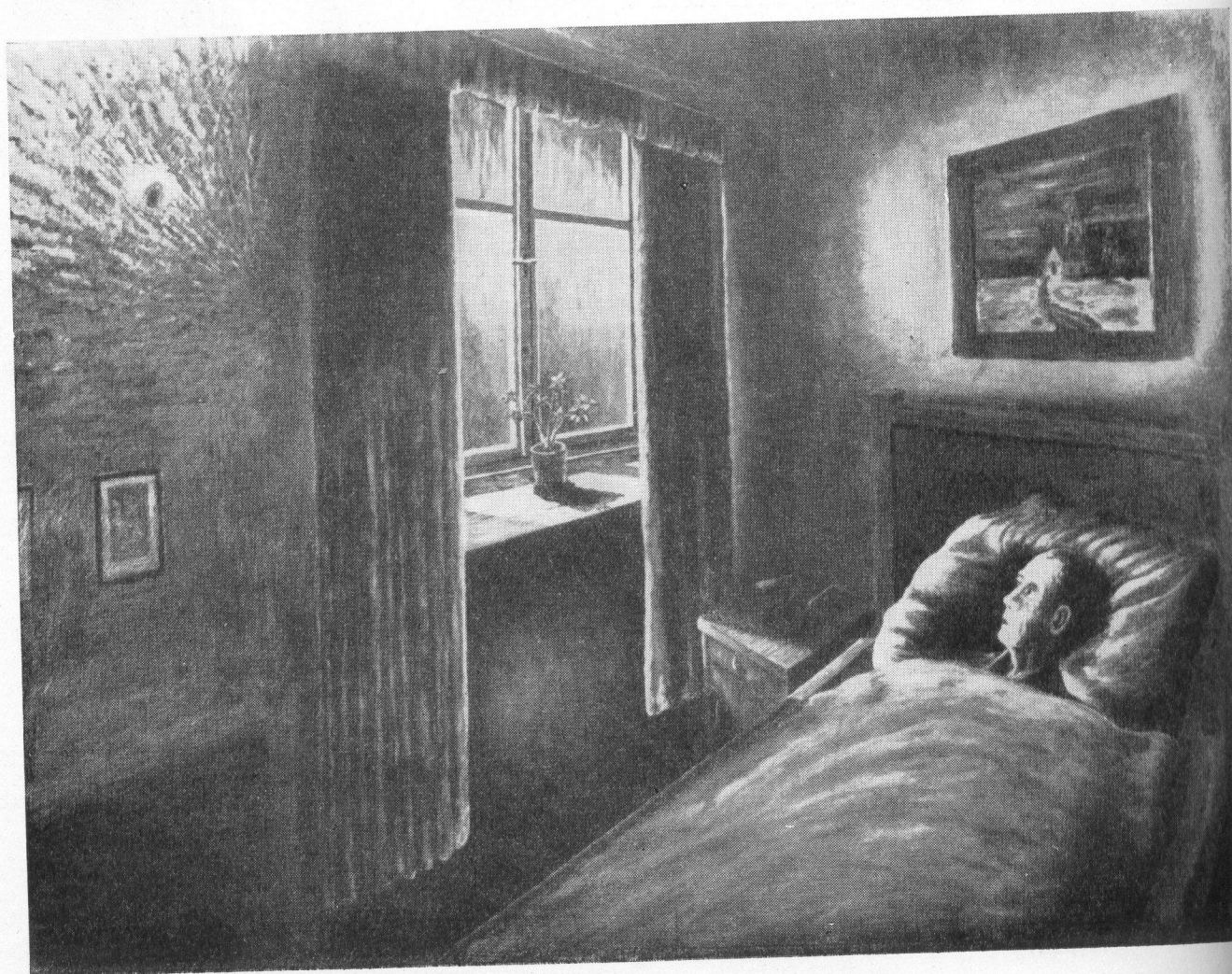
Malarstwo naiwne stało się więc w istocie rzeczy jednym z kierunków sztuki: omawiane w encyklopediach, podręcznikach, monografiach współczesnego malarstwa. Znaleźli się malarze zawodowi nawiązujący z całą premedytacją do „stylu naiwnego” (np. u nas Maria Anto). Sprzyjająca aura spowodowała ujawnienie się wielu, nie zawsze najlepszych, twórców wypowiadających się w konwencji „naiwnej”. Odkryto, a nawet powołano do życia całe ośrodki produkcji obrazów ludowo-naiwnych. Zjawisko to szczególnie wyraźnie daje się zauważyć w Jugosławii.

W ostatnich latach zorganizowano też, obok licznych pokazów indywidualnych, wielkie wystawy narodowe naiwnych Belgii, Jugosławii, Polski, Czechosłowacji,



6

Il. 6. Abraham Levin, *Opowieść*, ol. Il. 7. Friedrich Gerlach, *Oko w oko*, ol. Il. 8. Helga Müller, *Szczęście*, ol.



7



8

Brazylii itp. i kilka naprawdę wspaniałych, liczących się w kronikach życia artystycznego, pokazów twórczości naiwnych całego świata w Brukseli, Bazylei, Paryżu, Nowym Jorku, Rotterdamie, Baden-Baden, Frankfurtu nad Menem, Hannoverze, a ostatnio właśnie w Bratysławie.

Wystawy te organizowano przede wszystkim z uwagi na wartość artystyczną sztuki naiwnej, wybierano więc przeważnie pozycje pewne, o ustalonej już marce, świadomie konstruując panoramę „naiwnego obrazu świata”.

W tych wypadkach mieliśmy do czynienia z wystawami-koncepcjami O. Bihalji-Merina. A. Jakovsky'ego, D. Mahlowa, A. Hernandezza itd. Oni decydowali, oni zakreślali granice dość przecież niejasnego pojęcia „naiwności”.

Rzecz bowiem w tym, że nie ma jakiejś oderwanej kategorii naiwności, są jedynie dzieła, które my w danym czasie i kontekście uważamy za naiwne. My — stojący „z zewnątrz”, my — oceniający to malarstwo czy rzeźbę z pozycji współczesnej sztuki. Przy czym warto pamiętać i o tym, że określenie „naiwna sztuka” nie jest w pełni adekwatne do rzeczy, które się pod to pojęcie podciąga, że obok tego określenia używa się, często wymiennie, wiele innych: sztuka prymitywistów, malarzy niedzielnych, dnia siódmego, czystego serca, naiwnych realistów. Pojęcia te przy tym nie pokrywają się w pełni i akcentują nieco odmienne kryteria wyboru.

Naiwny realizm preferuje dobrotliwą obserwację świata, natrętą pracowitość w malowaniu szczegółów, bez hierarchii ich ważności albo właśnie z hierarchią nader szczególną i przez to naiwną. Ale w pojęciu tym nie bardzo mieszczą się mistyczne niemal wizje biblijne

Trillaasego czy fantastyczny świat Ociepki. A z kolei czy można do niedzielnych malarzy zaliczyć Nikifora, z obsesyjną pasją malującego od wschodu słońca do późnego wieczoru? A jak klasyfikować sztukę, która jest dramatyczną projekcją życia wewnętrznego, podświadomym niemal zapisem stanów lękowych i natrętw? Sztukę, która wymierza realnemu światu sprawiedliwość, sądzi, karze, oskarża? Czy taka twórczość, w swej formie prymitywna, a w wizji świata — naiwna, mieści się w ramach szeroko pojętej „naiwności”?

Im więcej pytamy, tym odpowiedź wyda się trudniejsza, a stosowane określenia coraz bardziej umowne.

Problemy te rysowały się wyraźnie już w poprzednich ekspozycjach, ale z całą ostrością ujawniły się właśnie w Bratysławie.

Dotychczas bowiem — jak już pisałem — wystawy komponowano z materiału znanego i w dużej mierze powszechnie akceptowanego (przez ekspertów). W Bratysławie postąpiono inaczej. Organizatorzy zwrócili się do różnych osób i instytucji na całym świecie, prosząc o nadesłanie kolekcji prac. Nie precyzowano przy tym wyraźnie granic pojęcia. Nadesłany w odpowiedzi materiał nie zawsze był reprezentatywny, niekiedy ograniczał się do wyboru przypadkowego (Ameryka Płd.) albo dość niepełnego (Jugosławia, Francja, Szwajcaria), wkraczał w regiony kiczu i dyletantyzmu (np. rzeźba w dziale austriackim) czy też amatorstwa bazującego na świadomym powielaniu schematów sztuki współczesnej (Indie). Trudna do uchwycenia wydawała się też granica ze sztuką ludową, i to nie tylko europejską (rzeźby drewniane w dziale węgierskim, szwajcarskie malarstwo Sybilli Neff kontynuujące tradycję malar-

stwa z Appenzelle), ale zwłaszcza egzotyczną — mam tu na myśli etiopski malunek spełniający wszelkie warunki „naiwnego” dzieła, a przecież należący do kręgu tradycyjnej sztuki ludowej (plemiennej?) tego kraju.

Pewna przypadkowość w szukaniu kontaktów, wynikająca z braku doświadczeń organizacyjnych, która spowodowała, że nadesłany materiał na Triennale nie zawsze reprezentował najwyższe wartości, dała niezamierzone zapewne, ale niezmiernie ciekawe rezultaty. Zobaczyliśmy rozległą panoramę sztuki, którą podciąga się do określenia „naiwna”, przekonaliśmy się raz jeszcze, jak umowna i trudna do ustalenia jest granica tej naiwności. Okazało się, że dla niektórych kolekcjonerów, którzy nadesłali na apel organizatorów posiadane prace, pojęcie sztuki naiwnej wręcz pokrywa się ze sztuką amatorów, dyletantów, a w niektórych wypadkach dotyczy tylko kategorii formalno-stylowych, jako że przysyłano i dzieła malarzy o nienagannym warsztacie profesjonalnym, świadomie podejmujące pewne konwencje plastyczne.

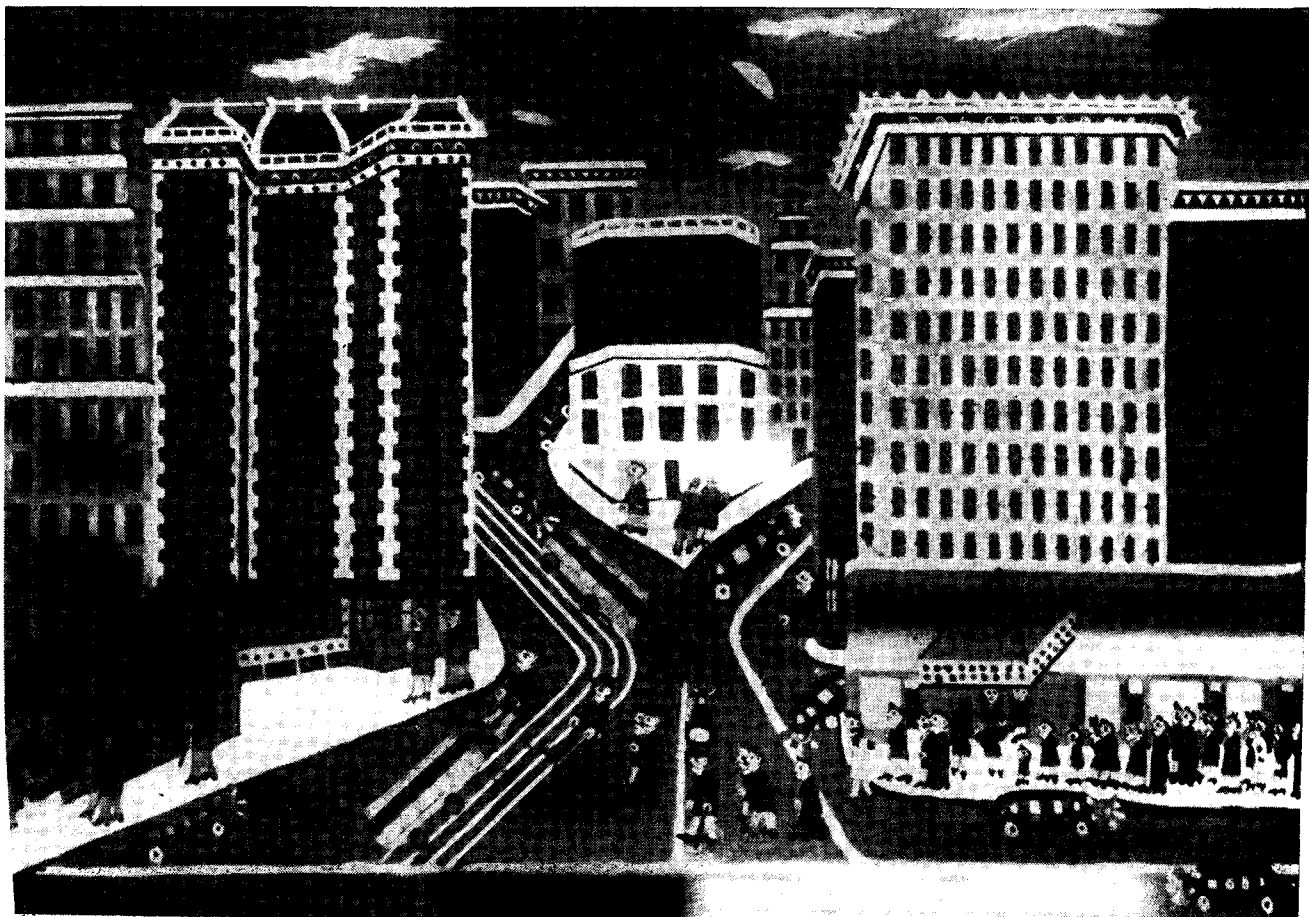
Trudna była w tych warunkach praca jury, zwłaszcza że w wielu wypadkach nic się właściwie nie wiedziało o samym twórcy. Kim jest? Na ile autentyczna jest jego wypowiedź? Pytania bynajmniej nie obojętne, na Zachodzie bowiem (a nawet w Polsce) istnieją komercyjne bodźce dla tworzenia takiej właśnie naiwnej sztuki i liczne są przykłady świadomego podjęcia przez amatora (czy nawet profesjonalistę) formuły „naiwnej”, jako tej, która może zagwarantować rynkowy sukces. W Bratysławie jury stanęło na stanowisku, że tego rodzaju prace, nie wynikłe z wewnętrznych konieczności, a tylko z świadomego wyboru konwencji, nie powinny się znaleźć na wystawie.

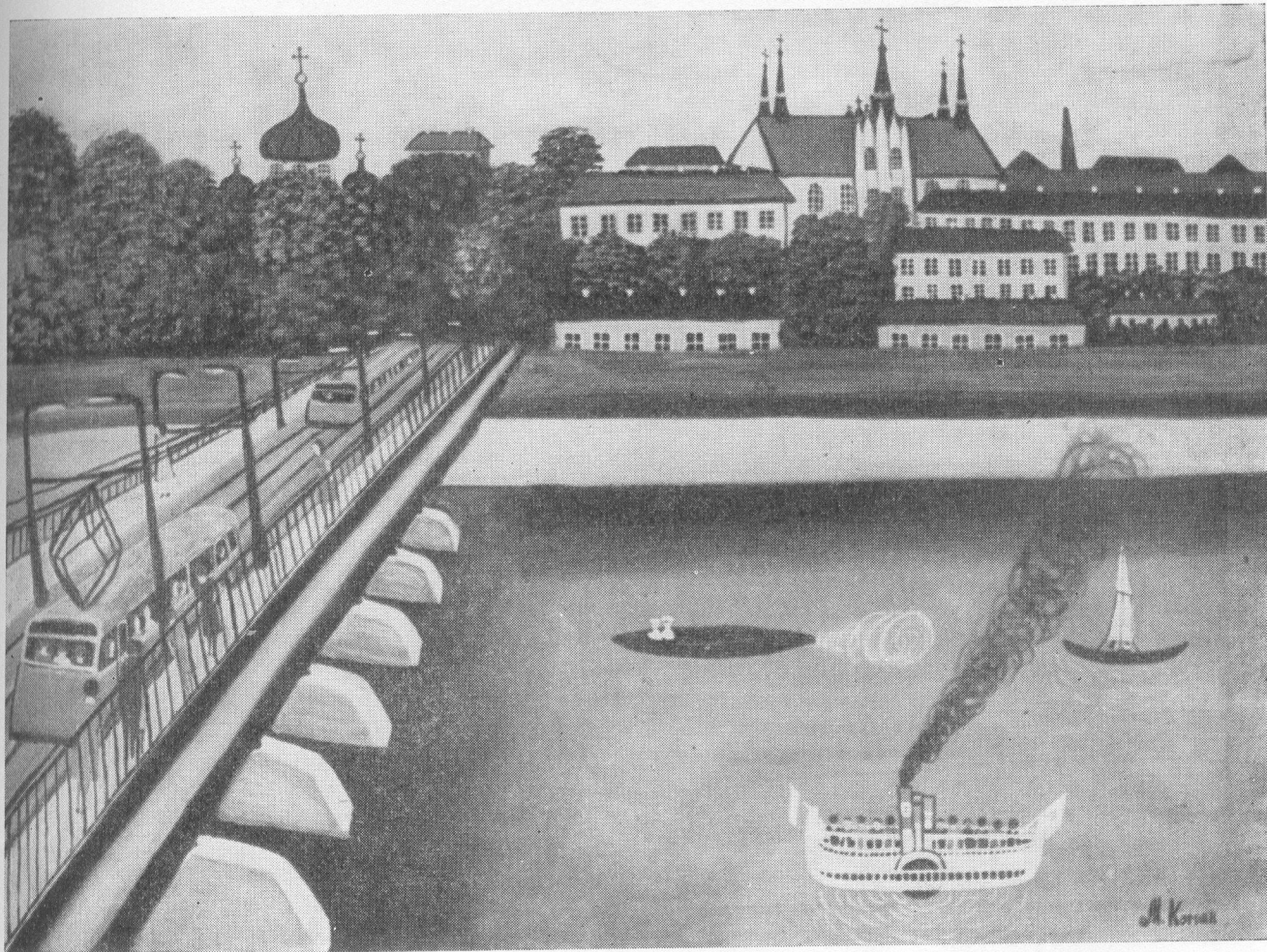
Sprawy, o których tu mówię, stały się też głównym tematem dyskusji, która miała miejsce na trzydniowym sympozjum zorganizowanym w czasie trwania wystawy. Inicjator i komisarz generalny Triennale, Stefan Tkáč, próbował lansować nowy termin: „insitne umenie” (der insiten Kunst, insitic art), zastępując „naiwność” pojęciem wywodzonym z łacińskiego terminu „inscitus” — wrodzony, nieświadomy.

Propozycja ta nie została jednak w dyskusji podtrzymana, w wielu bowiem językach, m.in. w naszym, termin ten jest nieznan, pozbawiony zaplecza skojarzeń. Choć kto wie, czy nie trafniej niż inne określenia przylega do charakteru samego zjawiska, podkreślając moment spontaniczności, wynikania kształtu dzieła z „wnętrza”, z dyspozycji psychiki twórcy.

Czym jest jednak ta inność, spontaniczność czy „naiwność”. Zagadnienie to rozważano w kilku referatach i wypowiedziach. Poglądy Bihalji-Merina i Schmitsa znajdzie czytelnik na innym miejscu, podobnie jak Piwockiego. Wypowiedź Piwockiego, który był jednym z przewodniczących obrad, dotyczyła zresztą głównie samego sytuowania twórczości naiwnych i sprecyzowania różnic między tą twórczością a sztuką ludową czy amatorów. Gorące przyjęcie tego wystąpienia było nie tylko dowodem szacunku i sympatii dla polskiego historyka sztuki, ale i uznania dla klarowności myśli, której nigdy nie za wiele, zwłaszcza przy podejmowaniu tematu, który jakże łatwo prowadzi na manowce poetyckich spostrzeżeń, mglistej metafizyki i retoryki.

Referat niżej podpisanego stanowił próbę klasyfikacji różnych postaw twórczych, spotykanych w zjawisku „naiwnej” sztuki. Starłem się wykazać, że w gruncie rzeczy mamy do czynienia z co najmniej kilku odręb-

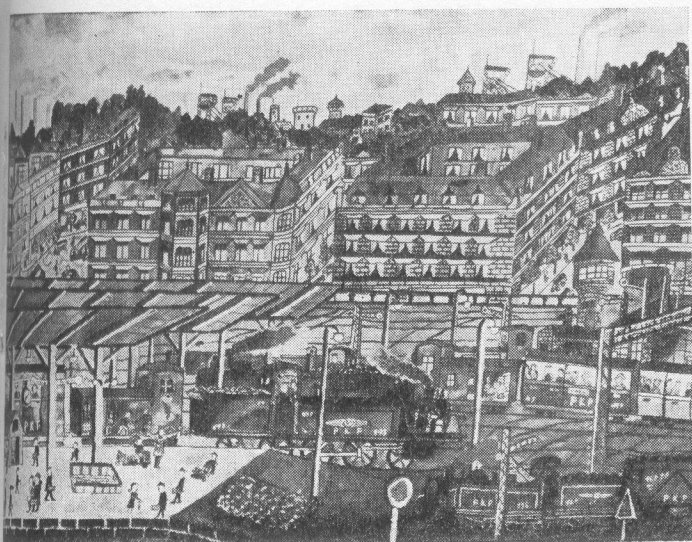




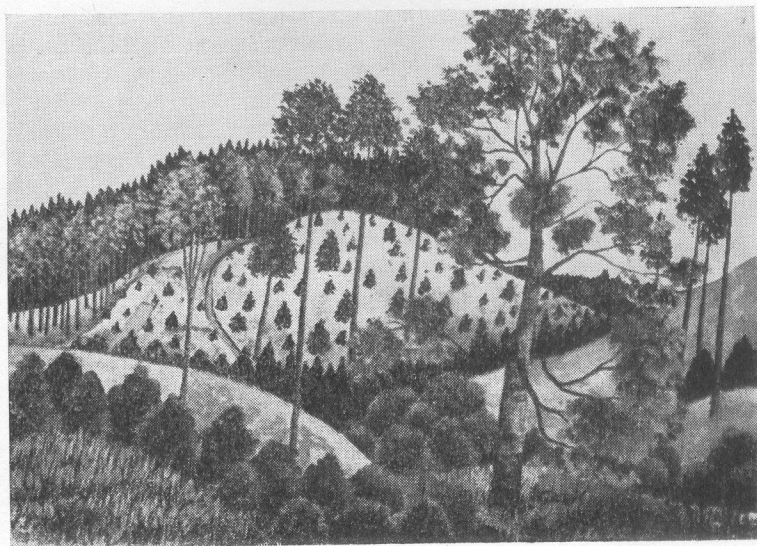
10

Il. 9. Israel Litwak, *Times Square w Nowym Jorku*, ol. Il. 10. Maria Korsak, *Widok na Pragę*, ol. Il. 11. Paweł Stolorz, *Dworzec w Katowicach*, akw., tusz. Il. 12. Franciszek Kocielski, *Pejzaż*, tempera.

11



12





13

nymi grupami twórczości, które wspólnie oznaczamy pewnym umownym hasłem. Czym innym jest bowiem prymitywizm wynikający z izolacji kulturowej twórcy, czym innym samodzielny sposób obserwowania świata czy uleganie naporowi wyobraźni. Staralem się dowieść, że granica „naiwności” jest płynna, relatywna i że zazwyczaj tak samo nazywamy rzeczy dość różne.

Krytyk literacki z Pragi Aleksy Kusak w swej wypowiedzi podkreślał, że właściwie wszystkie cechy formalne sztuki naiwnej znaleźć można w dziełach ludowych i w sztuce dwudziestego wieku. A na pytanie, co więc wyróżnia styl sztuki naiwnej, odpowiedział: „Sądzę, że charakteryzuje ją oscylacja, niejako zawieszenie między sztuką a kiczem, świadomością a instynktem twórczym, wiedzą plastyczną a świeżością doznań, skostnieniem tradycyjnej tematyki a wewnętrznym światem artysty, między jego twórczym stosunkiem do świata a obojętnością i prozą współczesnej cywilizacji. Ta oscylacja stała się elementem podstawowym w konstrukcji estetyki sztuki naiwnej.”

Dietrich Mahlow, dyrektor galerii miejskiej w Norymberdze i juror Triennale, zwrócił z kolei uwagę na przemiany zachodzące w nurcie naiwnej sztuki. Zainteresowały go naiwne kompozycje abstrakcyjne i kolaże nadesłane na Triennale. „Nasuwa się więc pytanie — pisał w nadesłanej wypowiedzi — czy można łączyć pojęcie abstrakcji z naiwnością?”

Dla wyjaśnienia tej sprawy interesujący może być przypadek Weroniki Kokott, sprzątaczkii z Hamburga. Podobnie jak Seraphine zaczęła malować w podeszłym już wieku. Malarstwa przedtem właściwie w ogóle nie znała i nie uczyła się go nigdy. Jej kwitnące barwami

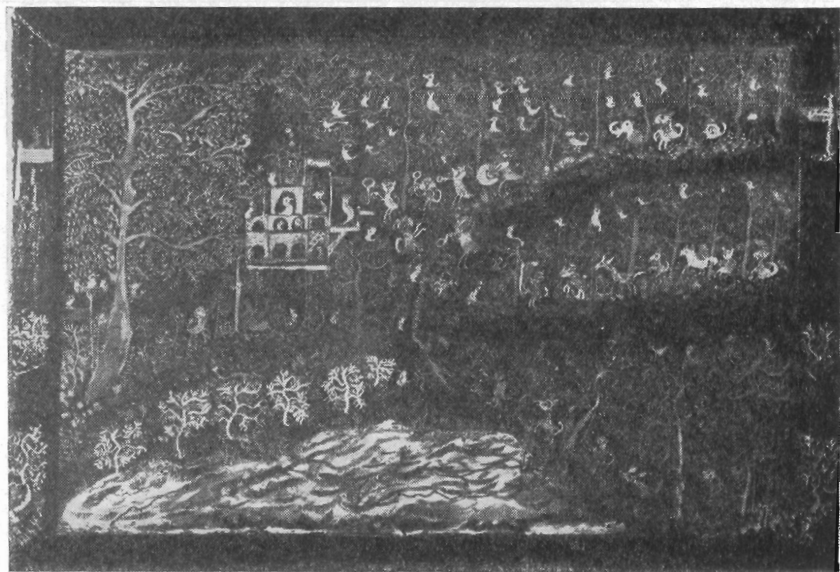
malarstwo nie przypomina form realnych. Od trzydziestu już chyba lat maluje kwiaty i doszła w nich do form niemal abstrakcyjnych. Inaczej mówiąc — pozostając naiwną malowała to, co sprawiało jej przyjemność, co wynikało z istotnych potrzeb wewnętrznych. ... Inny przykład — twórczość pani Mehrgut z Oslo (na wystawie pokazana w dziale niemieckim). Zaczęła ona na stare lata komponować kolaże wycinane z kolorowych obrazków w ilustrowanych pismach. Otóż w odróżnieniu od kolaży Schwitersa, w których poszczególne elementy wiążą się luźno ze sobą, tworząc właśnie w takim rozsypaniu szczególną kompozycję kwietną, u Mehrgut wszystkie elementy ściśle są ze sobą powiązane i tworzą kompozycję zwartą, uzupełniając się tematycznie.

Można by tu dodać, że zjawiskiem podobnym jest słynna Ursula w NRF, a u nas fascynujące kompozycje bukietów Felicji Głowackiej, stojące już na granicy przedmiotowości i abstrakcji.

Triennale bratysławskie posunęło naprzód rozważania i obserwacje nad sztuką naiwną, choćby przez ilość wątpliwości i problemów, które się wyraźnie zarysowały na wystawie. Najcenniejsze dla mnie było wspólne oglądanie i dyskutowanie poszczególnych działów i pozycji wystawy, zwłaszcza uwagi Bihalji-Merina i Grochowiaka (z NRF) pozwoliły na pewną konfrontację naszych sądów, opartych głównie o materiał polski, z poglądami zagranicznych autorytetów. Niemniej cenię sobie współpracę w jury kwalifikującym ekspozycję, szczególnie z D. Mahlowem i E. Langui².

Wydaje mi się jednak, że aby uczynić wyraźny krok naprzód, konieczne są już nie impresje, nawet najciekawsze historyków sztuki, ale systematyczne, szeroko

14



Il. 13. Bronisław Surowiak, *Mój życiorys*, tusz. Il. 14. Władysław Rybkowski, *Kongres mieszkańców dżungli*, ol.
 Il. 15. Teofil Ociepka, *Autoportret*, ol. Il. 16. Nikifor, *Święta księga*, akw.

15



16





17

zarysowane badania w poszczególnych krajach oparte o stosowanie kombinowanych metod sięgających do różnych dziedzin nauki — od historii sztuki poczynając, na etnologii, socjologii i psychologii kończąc.

Nim to nastąpi, można, jak miemam, pokusić się o zarysowanie już teraz pewnych wniosków dotyczących wystaw i następnych Triennale.

Wydaje się, że istnieją w tym względzie dwie podstawowe tendencje. Jedna — to dążenie do pewnego puryzmu, do zachowania jednolitego oblicza stylistycznego ekspozycji, druga — to rozszerzenie zainteresowań nie tylko na formy wyraźnie naiwne (zgodne ze schematem francusko-belgijsko-jugosłowiańskim), ale na wszelkie ciekawe zjawiska pojawiające się na obszarze twórczości nieprofesjonalnej. Jedna tendencja nie wyklucza zresztą drugiej. Wręcz przeciwnie, dopiero realizacja problemowych wystaw twórczości nieprofesjonalnej może pozwolić na spokojną obserwację i wyodrębnienie prac, które najbliższe są wzorcowi „naiwnemu”.

Czas już najwyższy dostrzec, że w nurcie nieprofesjonalnym mieszczą się zjawiska ciekawe zarówno psychologicznie, jak i — przede wszystkim — artystycznie.

Ale wystaw takich właściwie nie ma, a urządzane co pewien czas pokazy amatorów mają zupełnie inny sens. Stanowią podsumowanie działalności jakiegoś ośrodka, grupy, środowiska. Odpowiadają na hasła z góry narzucone (czasem dość naiwne w swej dydaktycznej koncepcji wychowania obywatelskiego przez sztukę). A gdyby istniały również wystawy selekcjonowane pod kątem widzenia walorów artystycznych, ujawnić by mogły inne oblicze sztuki spontanicznej, nie

zawsze świadomej, ale ważkiej w życiu człowieka i ciekawej dla obserwatora.

Formuła „naiwna”, jak byśmy nie chcieli jej rozszerzać, nie wystarcza dla wychwycenia wszystkich ważkich i interesujących zjawisk w sztuce nieprofesjonalnej. I dopóki nie będzie się robić takich właśnie wielokierunkowych wystaw, nie limitowanych żadnymi z góry przyjętymi definicjami, trudności wydają się nieuniknione, gdyż trzeba ciągle rezygnować albo z ciekawych zjawisk twórczych, albo z czystości profilu wystawy.

Pewną próbą takiego nowego spojrzenia na twórczość nieprofesjonalną była zorganizowana przed trzema laty w warszawskiej „Zachęcie” wystawa pt. „Inni. Od Niki-fora do Głowackiej”. Ale i tamta wystawa, choć przez tytuł sugerująca zjawisko szersze niż „naiwność”, nie dawała pełnego rozpoznania, wykreślała jednak pewne ważne pogranicza między sztuką naiwną i ludową (zwłaszcza problem rzeźby), sztuką psychotyków i amatorów-naśladowców.

Na Triennale bratysławskim — jak już mówiłem — znalazły się prace bardzo różne, zdecydowanie przekraczające najbardziej nawet tolerancyjnie pojmowaną granicę naiwności. Były więc tam rzeźby z metalu, np. „Kogut” Einy Rautaruoho (Finlandia) znakomicie zrobiony z łopat, kos, kłódek i wideł. Swoistym przykładem doskonałego pop-artu był wspomniany już abstrakcyjny kolaż Gertrudy Mehrgut (NRF), typowe rzemiosło artystyczne — metaloplastyka Słowaka Zigmunda Hubačka, pełne dramatycznej ekspresji sceny Abrahama Levina (USA), typowo ludowa rzeźba Węgra Antala Horvátha, pograniczne — jakże trudno definiowalne — ze sztuką schizo-

Il. 17. Maria Lenczewska, *O skarbach w bytowskim zamku*, ol. Il. 18. Leokadia Płonkowa, *Św. Jan Chrzciciel*, ol. Il. 19. Marta Michałowska, *Portret matki*, ol.

freników, psychotyków — nasz Monsiel. Przy niektórych obrazach np. Reginy Dapra (Austria) trudno było rozstrzygnąć, nie odwołując się do znajomości życia i psychiki malarki, czy są one spontaniczne, czy też z zupełną finezją i świadomością nawiązują do „naiwnego” sposobu obrazowania. Niestety, nadesłane wiadomości o twórcach były często wręcz znikome, a sama analiza formalna (zwłaszcza gdy nadsyłano jedną lub dwie prace) nie zawsze mogła zapewnić wyciągnięcie prawidłowych wniosków. Element świadomości występuje zresztą u wielu wybitnych „naiwnych”, i z biegiem czasu wyraźnie wzrasta. Tak widzę doskonale malarstwo Generalića, Rabuzina, u nas — Płonkowej. Powstaje problem trudny jeszcze do rozstrzygnięcia — granic dzielących naiwność nieświadomą, od naiwności świadomej. I jeżeli na naszym gruncie uznamy za znakomity przykład tej ostatniej obraz Marii Antę, to nie wolno zapominać, że istnieje jeszcze jeden rodzaj świadomego wyboru — przykład — Płaskociński. Wybór naiwnej konwencji przez dyletanta, amatora. Świadomy wybór konwencji dającej największą szansę sukcesu. Sprawa jest zresztą bardziej złożona, tu tylko sygnali-

18



19

zuję, że i wśród „naiwnych” spotyka się zapożyczenia od wybitnych indywidualności „naiwnych”. Szczególnie widoczne jest to w Jugosławii, gdzie styl Generalića zaciążył i zainspirował cały krąg okolicznych malarzy, widoczne jest to jednak nawet i u nas w sporadycznych próbach nawiązywania przez mniej uzdolnionych amatorów do Nikifora czy Ocieпки.

Myśląc o przyszłości bratysławskiego Triennale, chętnie widziałbym je w układzie nie tylko narodowym, ale i problemowym. A więc wyraźnie wyodrębniane kręgi pokrewieństw i inspiracji, ukazywanie różnych nurtów, a nie zacieranie ich przez sprowadzanie do wspólnego mianownika.

Rozważania te nie podważają jednak roli i sensu minionej wystawy. Nie tylko pobudzała ona do refleksji, ale dawała sporą sumę wrażeń artystycznych; zawsze bowiem fascynuje zetknięcie ze sztuką prostą i wielką. I kto wie, czy nie na tych właśnie przykładach najłatwiej dojrzeć istotny mechanizm twórczego aktu.

Z prawdziwym wzruszeniem oglądałem patronujący wystawie autoportret Rousseau z Muzeum Narodowego w Pradze. Rola Celnika nie tylko w sztuce francuskiej, ale w całej naszej kulturze artystycznej wydaje się coraz bardziej ważką. Dominował też nad całą wystawą.

Spośród kilkudziesięciu innych bardzo ciekawych malarzy wymienić by należało wśród twórców „prymitywnych” (nie upieram się przy sformułowaniu) chociażby Natalię Schmidtową z Czechosłowacji, z klasycznie „naiwnych”: Skurjeniego, Feješa i Buktenica z Jugosławii, trochę powtarzającego już samego siebie Generalića; Francuzów: Bauchanta, Vivina, Bomboisa,



20

Il. 20. Jan Lada, *Śmierć Spartakusa*, linolit. Il. 21. Adam Zegadło, *Św. Cecylia*, drewno.

21

a z nie znanych mi dotąd — Maurice'a Grima (piękne bajkowe sceny leśne) i Simona Schwartzenberga, twórcę ślicznie zinterpretowanej katedry Notre Dame. Wśród obrazów niemieckich wyróżniały się swoją ekspresją i prymitywną żarliwością religijną bliskie średniowiecznym mistrzom obrazy Trillaasego, przywodzące trochę na myśl naszego Ociepkę.

Trudno mówić o narodowych cechach sztuki „naiwnej”, wyraźnie jednak widoczna jest cezura dzieląca narody o żywej jeszcze tradycji ludowej sztuki od krajów uprzemysłowionych, zurbanizowanych. Bardzo „narodowa” była ekspozycja węgierska, a także i czechosłowacka. Swoisty charakter miały prace z Jugosławii, zresztą w dużej mierze słabe i wtórne (wpływ Generalića, maniera szkoły w Kovačicach). Na ich tle wyraźnie wyodrębniły się zestawy takie jak francuski, belgijski czy niemiecki. Francuski — walorami malarzkimi, radosną obserwacją scenek jarmarcznych, ulicznych, wesołych miasteczek. Dział niemiecki kazał myśleć o kręgach mieszczańskich, belgijski — dla mnie najciekawszy chyba z całej wystawy, pokazywał poważną, skupioną fascynację techniką, miastem. Szczególnie ciekawy dla śledzenia życia stereotypów był pełen naiwnego wdzięku obraz fotografa nadwornego Louisa Delattre'a „Apoteoza księcia Baudouina”. Podobnie jak Aloys Sauter Delattre wychodzi z tradycji realistycznego malarstwa, a ściślej nawet — portretu. Zupełnie urocze były wyraźnie inspirowane ludową tradycją pełne wdzięku obrazy na szkło austriackiej nauczycielki, Helgi Müller.

Nowością wystawy bratysławskiej była liczna kolekcja rzeźb. Pokazali je Węgrzy, Czechosłowacy, Jugosło-



wianie, Polacy i Austriacy. Prace tych ostatnich przekraczały już chyba granicę rzemiosła i strasznej amatorszczyzny, inne wyraźnie wywodziły się z ludowej tradycji. Słowacy pokazali też dość zabawne figury z drutu, prace rzemieślnika wykonującego pułapki na myszy. Najciekawsze były jednak poza wspomnianym już fińskim pop-artem rzeźby Živkovića z Jugosławii oraz nasze: Kudły, Czajkowskiego, Lameckiego, ojca i syna Zegadłów, Skrętowicza.

Jak na tle wystawy wypadł w ogóle dział polski? Był chyba najbardziej różnorodny, budził duże zainteresowanie. Poza Nikiforem i Ociepką naszych naiwnych dotychczas nie znano, a poza tym wydaje się, że dzięki temu, iż u nas są jeszcze naprawdę niezepsuci, autentyczni malarze, tworzący tylko dla siebie, a nie na pokaz czy sprzedaż, całość naszej ekspozycji budziła zaufanie i zaciekawienie. Zestaw polski na wniosek Instytutu Sztuki i Państwowego Muzeum Etnograficznego przygotował niżej podpisany, wystawkę liczącą bądź co bądź ponad 50 pozycji zorganizowało z dużym nakładem starań i przesłało Muzeum Etnograficzne, co warto tu podkreślić chociażby dlatego, iż w katalogu informacja ta została w niefrasobliwy sposób po prostu pominięta. Z prac polskich poza Nikiforem i Ociepką szczególne zainteresowanie budził Rybkowski, Maria Korsak, Moniel i Maria Lenczewska, a z rzeźb Henryk i Adam

Zegadło, Kudła oraz Zagajewski. W sumie dzieła 24 autorów.

Poważny był też nasz wkład zarówno w pracy jury, jak i w obrady sympozjum. Wygłoszono dwa referaty, prof. Piwocki przewodniczył w pierwszym dniu obrad. Można żywić nadzieję, że w następnym Triennale udział nasz będzie nie mniejszy.

Zachętą może być i czynnik dodatkowy — ogromna serdeczność organizatorów, którzy zrobili wszystko, aby uprzyjemnić nam pobyt. Byli tak w tym szczerzy i spontaniczni, jak to właśnie Słowacy potrafią.

PRZYPISY

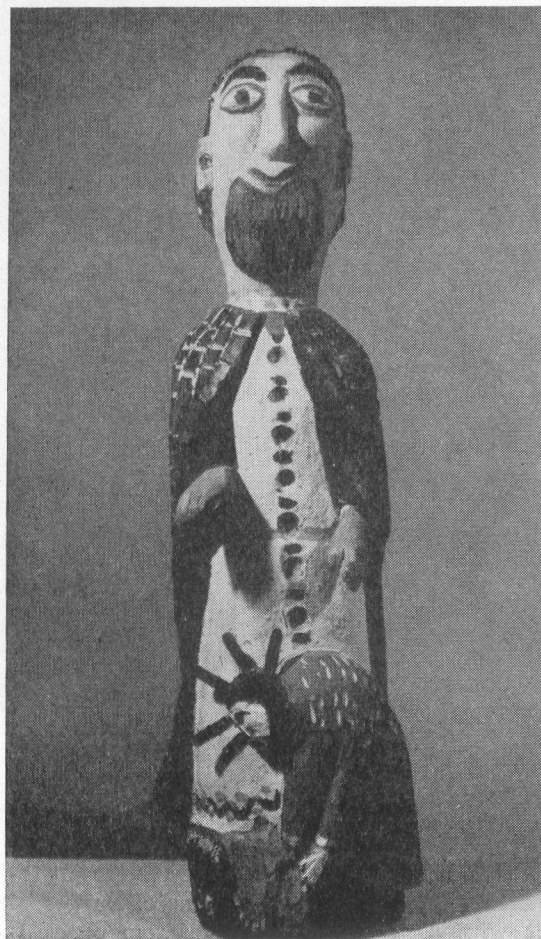
1 I Triennale d'art naïf. Bratislava 1966. Organizatorzy: Povernictvo SNR pre Skolstvo a Kulturu i Slovenská Narodná Galéria; czasokres trwania wystawy 26.8—2.X.1966 r. Komisarz Generalny — Stefan Tkáč. Sympozjum odbyło się w dn. 21—23.IX.1966.

2 Jury międzynarodowe pracowało w składzie: Emile Langui (Belgia) — przewodniczący, Dietrich Mahlow (NRF), Aleksander Jackowski (Polska), Júlia Szabó (Węgry), Miroslav Mičko, Stefan Tkáč, Karol Vaculík i Andrej Barčík (Czechosłowacja).

3 Jedynym przykładem, na który mógłbym tu się powołać, jest zorganizowana w 1961 r. przez Gewerbemuseum w Bazylei wystawa pt. „Laienmaler” (Amatorzy), która jednak, jak mogę wnioskować z katalogu, również preferowała krąg twórczości „naiwnej”.

Fot.: Jan Świdorski — il. 10—23; il. 1—9 dostarczone przez Komitet Organizacyjny I Triennale Naiwnych.

Adam Zegadło: Il. 22. Umywanie nóg, drewno polichr. Il. 23. Zwiastowanie N.M.P., drewno polichr.





Il. 1. Heródek, Galeria postaci, drewno mal.

Jerzy Darowski

H E R Ó D E K

Był październik 1959 r. Przeprowadzaliśmy z ramienia Muzeum Tatrzańskiego badania terenowe w powiecie nowotarskim. Trzeba było już wracać, przechodziliśmy więc śpiesznie przez Lipnicę Wielką i już tylko z nawyku zajrzeliśmy przez wybite okno do wnętrza starej, opuszczonej chałupy. W mroku można było dostrzec na zerwanej podłodze sterty żelastwa, znoszonego obuwia, wszelkich osobiwości. W kącie stał świętek, przykryty kurzem, ale wyraźnie świeżej roboty. Zaciekawieni weszliśmy do środka. I tak zaczęła się znajomość z gospodarzem chaty.

Według metryki nazywa się Karol Wójciak, ale we wsi nazywają go powszechnie Heródek. Trudno dziś dociec, skąd wzięła się ta nazwa, podobno Heródkiem nazywano już ojca i dziadka naszego rzeźbiarza. Urodził

się w 1892 roku, ma więc 76 lat, ale nie wygląda na tyle. Postaci jest niewielkiej, chudy, krępy, pochylony do przodu, o ruchliwej niespokojnej twarzy, skorej do szerokiego uśmiechu i nagłych zamyśleń. Odziany po wiejsku, na nogach pepegi, na głowie stary, zniszczony wojskowy kaszkiet, tyle że z kieszonki przydługiego kabata sterczała fantazyjnie kolorowa chusta, a na szyi zawiązane niedbale krawaty. Dwa, trzy, a nawet i cztery. Palce suto upierścienione dziełami własnej roboty.

Porozumieć się z Heródkiem nie było łatwo. Mowę ma bełkotliwą, kaleką, trzeba się dobrze wsłuchiwać, by pojąć, co mówi. Może dlatego opowiada niechętnie o sobie i dawnych latach, a może dlatego, że cały wychylony jest ku temu, co jest i jeszcze być może. Na gospodarne nie wygląda. Kiedyś miał jakąś tam odziedzi-



Il. 2. Heródek, Chrystus Zmartwychwstały, drewno mal.

czoną ziemię, ale nie chciał jej uprawiać, zabrali ją więc krewniacy, co Heródka jak się zdaje zbyt nie zmartwiło. Wolał pracować jako parobek i pastuch u innych. Wymagań dużych zresztą nie ma, a pracę lubi. Bywa, że z własnej woli niejedno sam zrobi, brzeg potoka umocni, drogę poprawi. Ale najwięcej to lubi wygnać „gadzinę” ku grapom, skąd szeroki widok na Babią Górę, zaśpiewać wtedy szeroko czy zagrać piskliwie na skrzypcach, które nosi przeważnie ze sobą.

W graniu zapamiętuje się cały, gra sobie a tej ubogiej muzie, której służy, grania tego bowiem po prawdzie nikt rad nie słucha, takie nieporadne, śmieją się więc z niego ludziska, a jeśli kto go słucha, to tylko dzieci. Ale w nim jest wtedy powaga wielka i przejęcie, oczy się mgłą wzruszeniem. Gra na skrzypcach cudzej roboty, z prawdziwego zdarzenia, ale sam lutnik nieuczony, a wielce zamilowany w tej robocie, zrobił instrumentów kilkanaście. Z drzewa smrekowego, pościągane drutami, tu i ówdzie blachą, niektóre po rzeźbiarsku piękne, choć do grania nieprzydatne. Bywa jednak, że ciągnie po nich smykem, zasłuchany w dźwięki, które sam tylko słyszy.

W Heródkowej naturze jest i miejsce na chwilę samotności w graniu i tworzeniu, ale wielka siła ciągnie go do ludzi i do przygody. Unudzi sobie jednostajność pasienia a przychodzi czas wesel i odpustów, to idzie we świat, ograniczony przestrzenią kilku sąsiednich dziedzin, włączyć swoją wesołość w ludzką ochotę, popisać się nieporadną śpiewką, opowieścią, którą tylko swoi a co uważniejsi pojąć potrafią. Ten i ów ulituje się jego biedzie śpiewaczej, grosz jaki rzuci. Chciwych nie lubi, na pieniądze się nie łakomi, ale nie ma ich przecie w pogardzie: „pieniądze to też chlyb” — mawia.

To chadzanie światami trwa po kilka tygodni i dłużej, czasem i dalsza droga wypadnie, gdy się uda przyłączyć do pielgrzymki. Ciężka próba wyrozumiałości dla przychylnego gazdy, od wielu już lat chlebowadcy Heródką, a dla niego zaspokojenie na czas jakiś pędu ku przygodzie, wesołości człowieczej i wędrowaniu. Lubi też wędrować wyobraźnią, gdy przegląda pisma z obrazkami w lipnickim domu kultury.

Instynkt społeczny określa jego postawę etyczną. Jest w nim głęboka wrodzona dobroć, życzliwość dla ludzi. Przyjdzie noc, to go ta siła podrywa z posłania i każe iść w jar bystrego potoku, by jego niszczącą siłę ujarzmić. Buduje jazy, groble, zapory, żeby ludziom ziemi nie brało w czas powodzi. Nie ubliży nikomu, choćby czasem złość zwykła, ludzka porwała, gryzie wtedy rękę własną, żeby tę złość zdusić, po sobie nie okazać. Ta przychylność idzie szerzej i ku wszelkiemu stworzeniu. Zaszyje się, bywa, na cały dzień w mroczny kąt, by opłakać śmierć zarżniętego koguta, krzywdę wyrządzoną każdemu stworzeniu. W tym jest cały.

I w rzeźbieniu. Rzeźbi, kiedy przyjdzie nań potrzeba i czas sposobny do tego (ale nigdy w niedzielę). Wtedy zapamiętuje się w robocie, zapal wielki go ogarnia, woła z przechwałką, w uniesieniu, że nic dla niego taka robota „może i śtyry sto figur takich zrobić”. Co zaś wyrobi, to pod siano kryje w szopie, by kto tego nie wypatrzył. I tylko wyrostki wiejskie, ciekawe wszelkich osobliwości, co i raz wypatrzą Heródkowe skarby, czy ludzie z miasta przyjadą, co jest, obejrzą i za tani grosz kupią, bo moda się na Heródką zrobiła, odkąd rzeźby jego w 1966 roku pokazano na wystawach ludowej sztuki w Nowym Targu i Krakowie (w Domach Kultury), a w rok potem ukazały się o nim wzmianki i artykuły¹.

Rzeźbi więc Heródek milczące swe skrzypki i „pany” — bo tak nazywa ciosane czy raczej prymitywne w klocku zaznaczone figury. Jednakże w stylu i odmienne od tego, co dotąd znamy, ludowe w swej formie prostej i pierwotnej, ale wszelkiej tradycji dalekie. Lubi te swoje figury, a rzeźbi ich dużo, dumny z nich, ale i zawsze do przygany skory. Tych, które za gorsze uzna lub niedokończone, choć na pozór nic im nie chybą, gdy z innymi porównać, sprzedać nie chce, taki ma honor. Sprzedając zaś pyta, prawie bezosobowo i patrząc mimo „kielo dadzom?”, ale po prawdzie o pieniądze nie stoi, a otrzymanymi dzieli się z gazdą, od którego ma strawę i przyodziewek.

¹ Pierwszą wzmiankę podał krakowski tygodnik „Tempo” 27.VI.1966 r. Następnie — w „Przekroju” 21.V.1967 r. artykuł J. Bujaka. Ze sprostowaniem wystąpił J. Darowski na łamach „Tygodnika Powszechnego” 2.VII.1967 r. (wobec niezamieszczenia sprostowania przez „Przekrój”). Drukowany obecnie artykuł J. Darowskiego nadesłany został do redakcji w początku czerwca 1966 r.; ze względu na przesunięcie numeru, do którego był przygotowany, ukazuje się dopiero obecnie. Podkreślamy ten moment, gdyż właśnie p. Jerzemu Darowskiemu przypisać należy zasługę „odkrycia” Heródką i zaopiekowania się nim. Redakcja

Rzeźbi w drzewie smrekowym (bo „świerk” u górali to modrzew), krzesząc siekierą choć jaki okraglak i wyrównując nożem. Są to prawdziwe pierwociny ludowej czy wręcz ludzkiej twórczości, twory powstałe z pierwotnej potrzeby piękna i instynktu tworzenia. Postacie podługowate, wysokie czasem wyżej metra, jak dyktuje materiał, prosty kulik. Całą uwagę skupia na głowie świętego. Twarz znaczy lekko zakrzeszanymi szczegółami, oczy obwodzi mocnym wyrazistym konturem. Są to wszystko biskupie postacie, anioły ze skrzydłami doprawionymi z desek, Chrystus, dzierżący chorągiew wielkanocną w jedynej wwierconej ręce, małe aniołki ledwie wyłaniające się z kawałka drewna. A wszystko polichromowane dostarczonymi mu farbami olejnymi (bo z pierwszych farba łuską spadała) w bielach, czerwieniach i błękitach.

Hierarchię postaci zaznacza wzrostem. Najwyższy więc zawsze Pan Bóg będzie, Chrystus już mniejszy, lecz od świętych większy, archanioły duże a anioły małe. Każdemu nazwa jego przystoi, będzie to więc Mikułusz czy Wendelin, a, by łatwiej, kto zacz, rozpoznać, rzeźbiarz każdemu na klocku dorysowuje, domalowuje czy rytem zaznacza prymitywny atrybut postaci. Marciniowi — dziecko, Jackowi — ledwo widoczny instrument muzyczny (pokazując go Heródek wpada w zachwyt i w kółko śpiewa: „Jacek chudy zagrał w dudy, Jacek chudy zagrał w dudy...”)².

Nie są to wszystko wyobrażenia, takie jakie spotkać można w przydrożnej kapliczce czy kościele. „Pany” Heródka niczego nie naśladują. Są tworem prymitywnej, choć żarliwej wyobraźni. Nie rzeźbi ich dla sąsiadów ani do kapliczek. I nawet nie na sprzedaż, lecz z własnej potrzeby, dla siebie samego. Minęło już kilka lat, jak obserwuję jego prace. Zmieniają się szczegóły, ale w istocie rzeczy forma rzeźb Heródka jest niezmienna. Nie podlega ewolucji, rozwojowi. Niezmienny jest

3



4

Il. 3. Karol Wójciak — Heródek. Il. 4. Skrzypce Heródka.

świat jego doznań, wyobraźnia piękna, choć prymitywna.

Heródek coraz częściej zapada na zdrowiu. Nie jest już młody... Dobrze, że na stare lata znalazł ludzi, którzy cenią i lubią jego rzeźby³, którzy w prymitywnym wiejskim świątkarzu umieją dostrzec pięknego człowieka o gołęmb sercu.

² Bujak w cyt. wyżej artykule trafnie zauważa, że: „Dziesięć kresek zielonych na figurze, którą nazywa »Mojżesz«, to dziesięć przykazań. Trzy kreski to gwoździe, którymi Chrystus został przybity do krzyża, obok kółko czerwone, kolczaste — to korona cierpniowa. Czerwona plama to książka w rękach Eliasza”.

³ Rzeźby Heródka zakupiły do swych zbiorów: Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Muzeum im. Orkana w Rabce (większe kolekcje), Muzeum Etnograficzne w Krakowie i Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie.

Fot. autor