

Z Aleksandrem Jackowskim o Sztuce zwanej naiwną i Na skróty

rozmawia Zbigniew Benedyktowicz

Zbigniew Benedyktowicz. *Najpierw przyjmij nasze – od redakcji „Kontekstów” – gratulacje. Można powiedzieć, że irwa festiwal Aleksandra Jackowskiego. Wydałeś dwie książki O sztuce zwanej naiwną i Na skróty, obok publikujemy fragmenty recenzji, które powitały z entuzjazmem pojawienie się albumu. Są bardzo zgodne, przynajmniej w jednym punkcie, wszystkie podkreślają wartość literacką, pisarską tej książki. „to czyta się od deski do deski”. Moje pytanie jest takie: jak się czuje autor tego życiopisania, i w jaki sposób, to, że równolegle powstawała druga książka, autobiograficzna: Na skróty, wpływało na kształt tego dzieła. Album Sztuka zwana naiwną to owoc wieloletniej pracy i materiałów publikowanych w „Polskiej Sztuce Ludowej” oraz przy innych okazjach, w katalogach wystaw itp., zawiera bibliografię i pokazuje te poprzednie edycje, w których prezentowałeś już tych samych twórców. Ten album mógłby się ukazać o wiele wcześniej, był przecież gotowy do druku w wydawnictwie „Arkady”. Jakie widzisz zalety i wady faktu, że on pojawia się teraz a nie wcześniej. Czy warto było czekać tyle czasu aby się ta książka ukazała?*

Aleksander Jackowski. Warto było z jednego powodu. Z powodu przemian jakie nastąpiły w naszej kulturze, tego że zaciera się, dawniej bardzo ostra, granica pomiędzy sztuką ludową, sztuką naiwną, inną, osobną, czy jak ją tam nazwiemy, a sztuką dzisiejszego czasu, profesjonalną. To jest dla mnie sprawą istotną. Natomiast jeżeli chodzi o opóźnienie tej książki, to oczywiście wolałbym, aby się ukazała 10 lat wcześniej, ale w tym kształcie jaki ma obecnie. To jest już inna historia, ponieważ „Arkady” upierały się, żeby wydać ją tak, jak się wydaje normalne kompendia tego typu, to znaczy oddzielnie ilustracje (żeby potem móc dać wersję zagraniczną), oddzielnie biogramy, raczej bardziej suche niż literackie i oddzielnie fotografie twórców. Ja się upierałem, żeby te trzy elementy stanowiły jedną całość. „Arkady” tego nie chciały, dlatego cieszę się, że ta książka ukazała się w wydawnictwie Krupski i S-ka w tej wymarzonej przeze mnie formie.

Z.B. *Jest to siłą rzeczy (album ma podtytuł Zarys encyklopedyczny) pokazanie zjawiska i pokazanie twórców na zasadzie pars pro toto. Czego żałujesz? Co się nie znalazło w tej książce?*

A.J. Niczego nie żałuję. Można by było wydać książkę dwa razy większą, można by było wydać drugi tom. Jeżeli się jednak czyta tę książkę od początku do końca, to dlatego, że istnieje pewna jej dramaturgia i dla mnie ta dramaturgia jest rzeczą najbardziej istotną. Jestem zadowolony z wyboru, mimo że żał mi niektórych sylwetek ludzkich, że się tu nie zmieściły. Ale gdybym je dał, to bym, w pewnym sensie, powtarzał niektóre zjawiska artystyczne, bądź pewne sytuacje ludzkie.

Z.B. *Układem książki rządzi alfabet...*

A.J. Tak, ale dla mnie jest to układ aleatoryczny. W gruncie rzeczy, gdyby nie rządził tym alfabet, prawdopodobnie niektóre

sylwetki bym dodał a niektóre bym odjął. Alfabet zadziałał tutaj o tyle, że przy ostatecznej redakcji, czytając tę książkę, chciałem, żeby była odpowiednia reżyseria, żeby wątki się rozwijały i spletały. Bardzo mi odpowiada ta sytuacja alfabetyczna, ponieważ to powoduje spięcie, iskrzenie pomiędzy jedną a drugą sylwetką. Dbałem o to, żeby to nie była przypadkiem książka, podporządkowana jakimś z góry przeze mnie przyjętym założeniom, tego typu na przykład, że teraz dajemy pogranicze ludowe, a teraz pogranicze psychopatologiczne. Wtedy to by zupełnie inaczej wyglądało, musiałbym dać o wiele większy wstęp, zrezygnować z takiego jaki jest teraz. Gdyby przyjąć ten poprzedni, który, nie pamiętam, liczył sobie chyba ze dwieście stron i był właśnie taką syntezą obejmującą poszczególne działy, wtedy reszta byłaby zaledwie ilustracją poszczególnych zjawisk. Natomiast mnie zależało przede wszystkim na tym, żeby to była książka, którą po prostu da się oglądać i da się czytać. Żeby to była książka żywa, rozumna.

Z.B. *Tak, wielu to podkreśla, szczególnie jej wartość literacką. Tak się dzieje, że współcześni etnografowie twierdzą, że etnografia to przede wszystkim pisanie. Dawniej pisałeś inaczej. Na przykład, pamiętam taki Twój artykuł strasznie poważny, gdzie było mnóstwo tabel, poważne studium o ludowej rzeźbie. Od jakiegoś czasu w Twoich tekstach, Marginaliach ogłaszanych w „Polskiej Sztuce Ludowej. Kontekstach” widać zwrot w kierunku swobodniejszej eseistycznej formy i przemawianie bardziej własnym głosem. To było już widoczne w Twoim pisaniu o artystach, są to małe monografie budowane wokół ich biografii, gdzie odchodzisz w zasadzie od manieri encyklopedycznej, czy naukowej. Ta Twoja ewolucja i ta książka mogłyby być dowodem na to, że antropologia kultury, etnografia może być dziełem literackim, artystycznym. Także Twój temperament pisarski, znajdujący pełne ujście w Na skróty – wszystko to się zbiega z konstatacją i rozpoznaniem, że etnografia to w gruncie rzeczy jest pisarstwo i literatura. Co ty na to?*

A.J. Po pierwsze, ani przez chwilę nie zastanawiałem się czym jest etnografia i czy to jest etnografia. Nie widziałem tego w tej kategorii zupełnie. Nie starałem się jakoś specjalnie, „literacko” pisać, po prostu uważałem, że moim obowiązkiem jest pisać tak, jak umiem, i żeby to były możliwie ładnie zbudowane zdania. Natomiast to, co tu jest istotne, to rola intuicji człowieka opisującego. Oczywiście jest, że zawierzyłem swojej intuicji artystycznej i swojej intuicji psychologicznej. Opisując sylwetki zbliżałem się do literatury o tyle, że w gruncie rzeczy niektóre z nich, czy nawet wiele z tych sylwetek to był materiał na małe utwory literackie, z konkretną osobą. Nie fałszując niczego w życiorysie, można było konstruować ten życiorys tak, jak konstruują swoje opisy bardzo dobrzy dziennikarze, robiący reportaż o kimś lub o czymś.

Z.B. Powiedziałeś, że warto było poczekać. Książka wychodzi w pewnej sytuacji kulturowej, wchodzi w pewną lukę. Mnie się wydaje, że wiele entuzjastycznych recenzji wynika też stąd, że temat w takiej formie jest rzeczywiście mało rozpoznany, chociaż przecież przez lata sporo sylwetek publikowała „Polska Sztuka Ludowa”, natomiast nie zaistniały w świadomości szerokiego kręgu odbiorców, nie dochodziły do szerszej publiczności.

A.J. Nie dochodziły, ale teraz książka wydana bardzo pięknie, ze świetnymi kolorowymi reprodukcjami, nagle przełamała jakąś barierę i weszła w odpowiedni czas, kiedy jesteśmy trochę już znużeni sztuką współczesną i jej kręceniem się wokół własnego ogona. Poza tym, kiedy tak zwany postmodernizm, czy jak go tam chcemy nazwać, eklektyzm, który od kilku lat jest widoczny w sztuce powoduje, że prawie wszystko może być sztuką, każda z propozycji jakie wystawia się i przedstawia dzisiaj, może zaistnieć – to skoro tak, również i rzeczy prezentowane w albumie można zaliczyć do tej samej kategorii zjawisk, które dotychczas były u nas traktowane jako sztuka wielka, profesjonalna, oficjalna. Ale, przede wszystkim, dla mnie, to jest jak gdyby rehabilitacja talentu. Dlatego, że jeżeli mówimy o profesjonalizmie to ważne o jakim profesjonalizmie mówimy. Myślę, że tutaj dotykamy jednego z ciekawszych zagadnień, które wywołuje album. To znaczy, ktoś kto kończy Akademię Sztuk Pięknych ma dość szerokie rozpoznanie sytuacji i dosyć szerokie możliwości własne, jeżeli więc poprosić go, żeby narysował coś, no powiedzmy, w stylu secesyjnym, to jest on w stanie to zrobić. Zresztą wie, co to jest secesja. Natomiast artyści, o których piszę, są to ludzie, którzy często dochodzili do mistrzostwa, ale doskonalić tylko swój specyficzny wąski warsztat. Weźmy Zagajewskiego. W tym co robi jest znakomity. A jednocześnie Zagajewski poza tym, co sam rzeźbi, nie jest w stanie niczego innego zrobić.

Z.B. W tej biograficznej metodzie, w tym życiopisanu spotykają się niezwykle życiorysy artystów, czy niezwykle dzieje ich dochodzenia do własnej twórczości, – z Twoją pasją zajmowania się tymi zjawiskami, z Twoim życiem, z Twoim doświadczeniem życiowym. Jest tam pełno anegdot, pełno barwy życia. I tutaj jest takie moje pytanie, które wynika z tego, że na gruncie naszego środowiska podnoszono już ten problem: na ile taki biografizm, taka interpretacja biograficzna jest swojego rodzaju mityzacją? Tę kwestię podnosił i rozwijał Czesław Robotycki (C. Robotycki: Schematy biografii twórców ludowych, w: tegoż Etnografia wobec kultury współczesnej, Kraków 1992) omawiając pewne schematy i klisze biografizmu, powołując się zresztą na refleksje Łotmana, który zwracał uwagę, że bywają sytuacje, gdzie życie i dzieło artysty zbiegają się tworząc pewną całość, ale bardzo często jest i tak, że samo życie, sama biografia jest niespójna, bądź w sobie, bądź wobec dzieła. Często występuje między nimi rozdziewiek. Biografia według Łotmana zawiera też miejsca puste, nie wiemy bowiem wszystkiego o artyście, jego życiu, psychologii itp. Bardzo często biograf wypełnia te puste miejsca swoją wyobraźnią, swoimi odczuciami. Oczyszcza ze sprzeczności życiowe fakty. W takim przedstawieniu bardzo pięknym, idealizuje jakby to wszystko, zawierając to w formule „piękne i prawdziwe życie”. Nadając ład temu życiu, eliminuje się pewne rzeczy. Czy stawaleś wobec takiego problemu? Bo w końcu, chcąc zaprezentować tych niezwykle ludzi, twórców, w jakiś sposób chcesz ich obronić przed światem. I żeby pokazać tak, jak to robi ta książka, z pewnością musiały i Ty omijać sprzeczności, dokonywać

pewnej cenzury. Powiedzmy sobie szczerze, gdy sam mówisz, że można 200 tych biogramów zamieścić, drugi tom wydać, to można również w pewnym momencie powiedzieć, że ta sztuka wspaniale przez ciebie odkryta czy pokazana w tym albumie, miewa (a tego już nie mówisz) swoje momenty nudne, miewa też swoje momenty mniej barwne, nieciekawe w większej masie jako zjawisko. Ponadto podkreślasz, że ci ludzie przez to niezwykle dochodzenie do swojej twórczości, nie są wyrachowani, (a przecież tak jak w wypadku i wielkich, profesjonalnych artystów, tak samo i tutaj nie są im obce problemy, presje i dylematy, którym podlegają na równi z tymi pierwszymi), wiadomo, że niektórzy się poddawali mechanizmom rynku, inni brali udział w konkursach, te konkursy częściowo niektórych niszczyły...

A.J. To zjawisko za granicą jest całkowicie zniszczone przez merkantylizm. U nas siłą jego był właśnie brak merkantylizmu. I to, że tym zjawiskiem interesowało się niewiele osób. Że głównym odbiorcą tych rzeczy był Ludwig Zimmerer, o którym w dużej mierze jest ta książka. Bo jest ona swego rodzaju hymnem na cześć Zimmerera. To w opisie wielu sylwetek widać. Jak on tym ludziom naprawdę pomagał i jak oni dla niego rzeźbili czy malowali. To była wielka satysfakcja dla nich. Każdy człowiek chce coś dla kogoś robić. Jeżeli pracuje dla kogoś, to ma satysfakcję. Jeżeli zaś gdzieś w próżnię, kiedy to sprzedaje jego pracę „Cepelia” nie wiadomo komu, to wtedy ma on wrażenie, że gdzieś jakaś częśćka z niego uleciała. To jest dla niego frustrujące. W przypadku polskim, „Cepelia” się tym zjawiskiem mało interesowała, w zasadzie istniało tylko kilku poważnych zbieraczy i nie było nastawienia komercyjnego, które niszczy tę sztukę. Między innymi dlatego uważam, że sztuka „naiwna” nie będzie już istniała w tej formie szczerzej, autentycznej, gdy zostanie poddana mechanizmom związanym z rynkiem. Jest to jeden z czynników niszczących tę sztukę. Telewizja, postęp cywilizacyjny, a także komercja powodują, że nie widzę szans istnienia takich zjawisk jak twórczość Nikifora, Heródka czy Doroty Lampart.

Pytasz w jakim stopniu występuje w książce mityzacja...

Z.B. I na ile cenzurowałeś pewne rzeczy, bo na pewno Twoja wiedza jest większa...

A.J. Nie, tu może być mowa, jeśli – to o autocenzurze. Nie o cenzurze świadomej, tylko nieświadomej. A to trudno określić. Na ile moja wiedza jest większa? Można raczej zapytać: na ile ja wyostrzałem pewien problem? Na czym mnie zależało przede wszystkim? Po pierwsze – na pokazaniu zjawiska, po drugie – na pokazaniu ludzi. Ale przy pokazaniu zjawiska interesowało mnie najbardziej to, co sprawia, iż człowiek zaczyna odczuwać potrzebę twórczości i w jakich sytuacjach to występuje. Prawdopodobnie byłoby mi wygodniej napisać książkę fikcyjną i wcale nie wiem, czy kiedyś bym takiej książki nie napisał. Takiej, która by pokazywała to wyraziściej, piękniej, jak na przykład *Kamień i cierpienie*. Która by mówiła o samym człowieku i o jego losie. Bo o co tutaj chodzi? Idzie o to, że sztuka stanowi pewnego rodzaju uwolnienie. Stanowi sens działalności człowieka. To chciałem wyeksponować bardzo silnie i w niektórych przypadkach, tam, gdzie dzieła były artystycznie mniej ciekawe, ja, wiedząc o tym, zamieszczałem sylwetkę twórcy w książce, ponieważ uważałem, że ma znaczenie, właśnie w objaśnieniu tego zjawiska. Czy to jest mityzacja? Wiesz, ja już mam po uszy tej całej etnologii z jej zabawami: czy to jest mityzacja, czy nie mityzacja. Nie jesteśmy w stanie uniknąć jakiegokolwiek subiektywizmu w tym co robimy. Trzeba mieć tę świadomość, że tak to jest. I ja

chyba tę świadomość w sobie mam. Twoja obecność tutaj w tej chwili powoduje, że zwracam szczególną uwagę na to, czy mityzuję. Wiesz, byłbym właściwie gotów bronić każdej z tych sylwetek. Co pomijam? To, co moim zdaniem jest nieważne, a co wiem o człowieku. Ale co to znaczy nieważne? Tutaj jest problem i sprawa mojej selekcji. Na ile ta selekcja jest uzasadniona. Czy gdybyś ty pisał o tych samych ludziach, uwzględniłbyś elementy, których ja nie uwzględniłem? Tego nie wiem, być może tak. Widzieć jednoznacznie, w ten sam sposób, można tylko postacie zastygłe w swym stereotypie. Jednak człowieka w całym jego bogactwie dojrzeć trudno.

Z.B. Ale Ty tego nie wiesz nawet w swojej książce autobiograficznej i dlatego piszesz i nazywasz ją metodą, dając jej taki tytuł, jaki dałeś – Na skróty. Te biogramy są pisane "na skróty" tak, jak twoja własna autobiografia. Metoda chyba jest ta sama?

A.J. Może istotnie jest w tym coś wspólnego. Może nie tyle w pisaniu „na skróty”, co w operowaniu anegdotą. To znaczy, że pewna sytuacja, czy pewna myśl jest puentowana w miarę możliwości jakąś anegdotą. Nie jest to tego typu anegdota, o której potocznie się myśli, bo jak wiesz, nie lubię opowiadania dowcipów. Tylko jeżeli chcę o czymś powiedzieć, to często myślę jakąś anegdotą, jakąś sytuacją, formą, która lepiej, wyraźniej eksponuje myśl.

Z.B. Anegdota jest otwartą formą, która daje do myślenia, nie jest zamknięciem, nie jest jednoznacznością.

A.J. Tak, są na przykład sytuacje, kiedy piszę o Dorocie Lampart, kiedy wydaje mi się, że pokazanie człowieka bardzo pięknego jest możliwe przez zabiegi już stricte literackie. To znaczy ja ją cytuję dokładnie, ale oczywiście wybieram fragmenty z taśmy, z iluś tam godzin nagranej z nią rozmowy. Cytuję to, co ona mówi o niebie i piekle. To, co mówi o przyrodzie. Zwracam przy tym uwagę na rzeczy, które wydają się niesłychanie charakterystyczne. – Przecież w jakimś momencie zająłem się nią, zaopiekowałem przy pomocy „Gromady, Rolnika Polskiego” i mojej wtedy serdecznej przyjaciółki, która była redaktorem naczelnym pisma, Irenie Groszowej. Zrobili akcję wśród czytelników, i na to przyszły paczki – od biednych ludzi ze wsi – dla Doroty Lampart. Dostałem jeszcze pieniądze dla niej z Ministerstwa Kultury i Sztuki, i te pieniądze jej dałaliśmy, żeby urządziła sobie lepiej życie. Żeby wyremontowała chałupę. Dostała te pieniądze do ręki i... dokupiła pola, którego i tak nie mogła uprawiać, bo nie miała na to sił. Na swoim polu z trudem siała. A zawsze jak wysiewała zboże, to do tego zboża dodawała kwiaty, chabry, maki, które są przecież chwastami. Sąsiedzi nienawidzili jej, bo to później wszystko przechodziło na ich pola. Gdy dostała pieniądze to dokupiła ziemię. – Czy mam prawo to interpretować? Uważam że muszę taki fakt podać, bo on mówi o jej mentalności, o wyborze wartości którymi się kierowała. Nie kupiła sobie maszyny do szycia, nie kupiła roweru, ani nawet odbiornika radiowego. Dokupiła pola. Bo na wsi, ten człowiek ma znaczenie, który ma ziemię. Pytanie: skąd się to u niej rodzi? Jeżeli znam jej życiorys i wiem, że jest córką nieślubną, cała ta sytuacja dziecka, które jest bękartem i którym wieś pogardza, to wszystko gdzieś później znajduje swoje odbicie w życiu, w zachowaniu. Jeżeli ja czynię tutaj ten zabieg i daję to jako pointę mojego opisu, to czynię to tak jak autorzy reportaży. To jest ta sytuacja, kiedy piszący dostrzega jakiś motyw jako istotny. Dlatego przy wyborze faktów, te rzeczy w ten sposób ze sobą wiąże. Jest to tworzenie, jak powiadam, takich właśnie, trochę udratyzowanych, trochę „literackich” życiorysów, w których – jestem

przekonany, daję więcej prawdy, niż gdybym publikował zupełnie suche życiorysy. Czy może być w tym coś, co jest fałszem? Może być, mogą być naddatki, może być fałszywa interpretacja, która jednak nie przeszkadza, moim zdaniem twórcy, o którym piszę, temu, żeby dać możliwe przybliżenie do sytuacji. Przybliżyć do niego kogoś, kto czyta. Oto zadanie. Żeby ten czytelnik zdał sobie sprawę, jakie mogą być tu mechanizmy, kiedy, gdzieś komuś otwiera się nowy świat.

Z.B. Tak, oczywiście, tę intencję i te zabiegi, wszystko to rozumiem. Jednakże tak mi się wydaje, że czasem w swoich opowieściach nie spisanych, czy nie podanych do druku bywałeś niekiedy bardziej uszczypliwy, złośliwy, ktoś inny by powiedział: bardziej sprawiedliwy wobec rzeczywistości, bo widziałeś pewne wady czy małostkowości. Nawet, jak czasem opowiadałeś o Nikiforze, to z pewnym dowcipem. Czy to się nie zatraciło w tych biogramach? Wiele osób zwróciło uwagę na to, że ta sztuka, ci ludzie to jest przedmiot Twoich pasji, a Joanna Tokarska-Bakir wręcz napisała, że ta książka jest pisana z miłości, i z miłością. Czy Twoja miłość do tych ludzi nie idealizuje ich trochę?

A.J. Mnie to zaskoczyło, nigdy nie myślałem, że odczuwam miłość do tych ludzi, ponieważ nie wiem czy to można nazwać miłością do nich. Rzeczywiście przyjaźniłem się z paroma osobami i parę osób bardzo lubiłem. Natomiast inni? Nie chcę teraz specjalnie operować nazwiskami, ale byli między nimi dosyć wstrętnei a jednocześnie fascynujący ludzie. To co piszę o jednym z nich jest faktem, że spadł, że nogi bezwładne, ale nie pamiętam już czy piszę o tym w książce, że on był paskudny. Jego stosunek do żony! Okrutny. Potem go zmora dusiła, chętnie opowiadał o tym, ale on tę żonę też dusił jak zmore. W stosunku do dzieci swoich – okrutny, a jednocześnie żarliwie modlił się, i to niemal nieustannie. Albo inna sprawa – prozaiczna, dotycząca już kogoś innego. Przyjeżdżałem do niego kilka razy, ale skłamałbym, że z radością, tak, jak przychodzę do redakcji, wiedząc, że zobaczę kogoś z Was. To było inaczej, myślałem: O kurcze! Znowu będą mi kazali pić mleko z kubka tak brudnego, że mnie po prostu skręca w środku. Ja jestem jednak miejski inteligencik i nie ma na to rady. Jak przychodzę do brudnej chałupy i muszę się czegoś brudnego dotknąć, to nie jest to dla mnie przyjemne. Mam uczucie wstrętu. Pamiętam, gdy tam oni mnie chcieli ugościć jak najlepiej, to gospodyni wzięła kubek, ja ten kubek niby tak żartobliwie oplukałem w wodzie, na co ona wyjęła mi go szybko z ręki, i fartuchem, który był tak czarny, że nie pamiętam czarniejszego w życiu, wytarła go dokładnie i nałala mi mleko. Ja w tej sytuacji musiałem je wypić, nie dając poznać po sobie obrzydzenia. To są te sytuacje, o których nie piszę w tej książce. Mówisz o Nikiforze, Nikifor miał swoje cechy przykre, o których mówię gdzie indziej, na przykład piszę o jego chichocie, kiedy znalazł u mnie album z Majdanka i widział Niemców, którzy biją Żydów, to on się cieszył z tego i pokazywał z dumą, paluchem, że ci Niemcy to są panowie! Piszę o tym w tej chwili do katalogu wystawy w „Zachęcie”, bo konwencja, którą przyjąłem, konwencja bezpośredniej relacji z moich kontaktów z Nikiforem, pozwala na to. Tam opisuję to, co widziałem, kiedy Nikifor mieszkał u mnie dwa tygodnie w jednym pokoju i to była obserwacja uczestnicząca, tak to zdaje się nazywa, no więc właśnie, to była koszmarna obserwacja uczestnicząca. I ja w tym katalogu piszę o tym, w zasadzie wszystko, co wiem. Natomiast nie wszystko, tak mi się wydaje, jest konieczne do uwzględnienia w sylwetce, którą daję w książce. W katalogu wyjaśniam

motywy tego chichotu, kontekst, który natomiast w książce zająłby niepotrzebnie zbyt wiele miejsca, zakłócił proporcje opisu tego wielkiego, natchnionego malarza.

Z.B. *Niektóre biogramy zawierają całą barwę, nie są tak wyidealizowane. Dlatego o to pytałem, że podkreślając zalety tej literackiej formy, miałem na myśli to odkrycie wśród etnografów, że mówią prozą, że etnografia to przede wszystkim pisanie, akcent położony na 'graphos' – to o czym amerykańscy antropologowie i inni autorzy ostatnio często piszą. To podchwytywane jest także tutaj nad Wisłą i wielu przekonuje, że powinniśmy być pisarzami. I teraz, żeby nie było już nieporozumień: bardzo ważną rzeczą jest dla mnie ta oszczędność i ta selekcja, o której mówisz. Twoja wiedza jest większa, ale Ty selekcjonujesz. Tymczasem niektórzy zwolennicy tej tezy o pisarskim charakterze etnografii uważają, i taki z niej wniosek wyciągają, że trzeba zmusić nasze pisanie o kulturze, o jej zjawiskach, o artystach, o twórczości do maksymalnej prawdy: wszystko! Jak pisać to wszystko, i ten koszmar obserwacji uczestniczącej podać, bo inaczej to będzie mityzacja, idealizacja; szlachetne, oszczędzające kłamstwo, jak z tym przemilczanym Dziennikiem Malinowskiego z badań terenowych. Myśl, czy obsesja, że pewne rzeczy jakoś się cenzurują...*

A.J. No to ci chyba na to odpowiedziałem, i podkreślam, że świadomie niczego nie cenzurowałem. Jest to problem, kiedy dotyczy ludzi żyjących. Wtedy trudno mówić o pewnych rzeczach. Tak samo jest w tej drugiej mojej książce *Na skróty*, gdzie w znacznym stopniu pominięty został cały wątek męsko-damski. Jest to wątek w jakiś tylko sposób zasygnalizowany, zaznaczony. Ale z punktu widzenia pełnej autobiografii to jest okaleczenie. Przy tej konstrukcji, którą przyjąłem w tej książce, zależało mi maksymalnie na tym, abym szczerze opisał przemiany moich zapamiętań, kształtowanie się człowieka, jego osobowości. To jest książka o traceniu wiary. Tracenie wiary i próba działalności pozytywnej mimo to. Mówię tu o książce autobiograficznej, co jest związane prawdopodobnie z genami, jako, że trudno by mi było być apatycznym, pracować na poczie i przybijać stemple, chociaż prawdopodobnie zarabiałbym więcej, niż zarabiałem w Instytucie. Jednym z motywów jaki skłonił mnie do pisania tej książki, to był Adam Ważyk, jego odpowiedź. Kiedy zapytano się: dlaczego był on tak zaciętrzewiony w okresie socrealistycznym, powiedział: zwariowałem! I mnie to wściekło. Bo wiesz, intelektualista nie ma prawa jednym słowem całej rzeczy w ten sposób załatwiać. Jak to zwariowałem? Kiedy zwariowałem? A dlaczego przejrzałem, kiedy? W jakim momencie? Jak to następowało? I próbowałem zrozumieć sam siebie. Moim zdaniem, ta analiza nie jest zrobiona dobrze i precyzyjnie, ale – pisać – nie umiałem tego zrobić lepiej, głębiej. Ale to jest próba przeanalizowania swojego działania, i tego, jak to powoli następowało. Z tym, że ciągle nie mogę sobie uświadomić dzisiaj, co ja wtedy wiedziałem. Skoro ja to wiedziałem, to dlaczego zachowywałem się jeszcze w ten sposób, dlaczego jeszcze w coś wierzyłem. Tam jest kilka zdań, w których piszę o strachu po urodzeniu się dziecka. Ja przedtem byłem raczej odważny, jak sądzę – z głupoty. Nie zdawałem sobie sprawy z tego, że to się może tragicznie skończyć. Natomiast jak się urodziła Oleńka, nastąpiło momentalnie przesiąknięcie strachem, że ja nie mogę sobie pozwolić na nic, bo ja muszę być tym związany. Starałem się te rzeczy analizować, i co uważam za plus tej książki, starałem się niczego nie zafałszowywać. Nie udawać, nie mówić: „panie, ja tych komuchów to przejrzałem od początku,

od dawna, na wylot”. Przeciwnie, ja już nie wiem, do którego roku wierzyłem, że coś można zrobić – od środka – w partii. Później już tylko wyłącznie zostałem w partii ze względu na pewne sytuacje w Instytucie i po części, ze względu na to, że bałem się, czego nie piszę, że jeżeli wyjdę z partii, to mnie wyrzucą z Instytutu, z pisma. I tego mi było żal. A miałem jednocześnie jakieś jakby usprawiedliwienie moralne w tym, że tu mnie dyrektor prosił abym został w partii dla dobra Instytutu. Jak mieliśmy egzekutywę, starałem się jak najbardziej pomóc Instytutowi. Kiedyś mnie wezwano do Komitetu partyjnego PAN-u, że my mamy za dużo ludzi z dwiema takimi samymi literami w nazwisku (!). Już była Kossakowska, a tu – powiedziano – chcecie jeszcze przyjąć Mossakowskiego. Bardzo mocno broniłem tego Mossakowskiego, którego zresztą nie znałem. Wtedy mi powiedzieli: no dobrze, ale jak tylko coś będziecie wiedzieli, to natychmiast dzwońcie towarzyszu i my go od was zabierzemy.

Żadnych świństw w Instytucie, jak wiesz, nie zrobiłem. Tu chodzi mi o to, że opisanie takich rzeczy w książce jest dosyć trudne, żenujące. Przy tym stwierdzenie, że się nie robiło świństw, nie wystarczy. W tym pozostawaniu w partii był przecież także jakiś oportunizm, maskowany przed sobą samym sugestią, że to „dla dobra Instytutu, pisma”. Dodam, że do końca nie wierzyłem, że ten ustrój może upaść. Byłem głęboko przekonany, że przynajmniej za mojego życia nic się w naszej sytuacji geo-politycznej nie zmieni, i że w tych istniejących warunkach trzeba sobie wyrąbywać jakąś przestrzeń swobody, wolności. Tą przestrzenią było dla mnie samego pismo. Praca z ludźmi to była moja ucieczka, zajmowanie się sztuką, teatrem. Starałem się znaleźć w tej rzeczywistości, próbując poszerzyć obszar działań, np. pisałem o Czapskim, o Marku Żuławskim jeszcze w latach 60., kiedy już można było to zrobić w oficjalnej strukturze. Chciałem też wtedy publikować *Dzienniki Czapskiego*, nawet u nas w piśmie, ale wtedy jeszcze nie dało się tego zrobić. Jeżeli chodzi o cenzurę, oczywiście ta sytuacja upadła! Najgorsze, że świadomość wpływała mimo woli na zachowania, na zaistnienie cenzury, z której sobie człowiek nie zdawał sprawy. Na szczęście w „Polskiej Sztuce Ludowej” cenzura miała zupełnie marginalne znaczenie. Ale co mogę powiedzieć na swoje usprawiedliwienie przed Wysokim Sądem to, że np. wtedy, kiedy o srebrnych wotach lwowskich pisał Jacek Olędzki, i dodał: „Lwów, odwieczny bastion polskości”, byłem pewny, że to mu cenzura wyrzuci, ale nie skreśliłem tego, uważając, że nie moją rzeczą jest cenzurowanie autorskiego tekstu. Cenzura wyrzuciła, ale coś innego, bez znaczenia, zdanie zaś, które wydawało się skazane na niebyt – zostawiła! Parokrotnie miałem takie historie. Tu tylko anegdota – był taki artykuł Ludwika Stommy, najeżony przypisami. Tam było chyba 120 przypisów i w tym ręcznym składzie drukarskim wtedy było tak, że jeżeli usuniesz jeden przypis to trzeba było przelewać wszystko, składać przypisy od nowa. Tekst już był gotowy do druku, maszyny czekały, a wyrzucono mi trzy, czy cztery przypisy ze środka, przeszkadzał „im” Pomian, Kołakowski, Miłosz. Po kłótni zgodzono się tylko na to, by dać cytaty, ale bez trefnego nazwiska. A ja dałem w przypisach odniesienie do autora, utworu. Wyrzucić przypis? W miejsce zakwestionowanego, by zachować ciągłość a zarazem zwrócić uwagę czytelnika zaproponowałem wręcz absurdalne wyjście, podałem więc, że maszynę parową wynalazł Wat, a pierwsza lokomotywa pojawiła się wtedy to a wtedy, podobnie maszyna do szycia. To były trzy przypisy ni w pięć, ni w dziewięć, przy czym cenzura na to się zgodziła!

Z.B. Wracając do tych „biograficznych” książek, to w obu, „pisanych biografiami”, szczególnie zaś w przypadku Sztuki zwanej naiwną, o której mówi się, że jest pionierską próbą w takim kształcie, przedstawienia i uporządkowania tego obszaru, jest to zarazem taki pierwszy wysoki stopień przybliżenia i pokazania tego zjawiska.

A.J. Chciałem przekazać istotną prawdę o człowieku, choć na pewno można mi zarzucić, iż czegoś nie wiem, coś zapomniałem, sfalszowałem nieświadomie jakieś szczegóły biograficzne czy inne. A już wiem, że tak, że jakieś pomyłki mogą się tu zawsze zdarzyć (np. list do W. Chajca, którego zdjęcie załączam, pisany był do pana Bieli), ale to są drobiazgi, natomiast istota zjawiska zostaje jakoś pokazana i uchwycona.

Z.B. Tak, oddając pewną istotę zjawiska, w ten sposób jest to jakby oczyszczone od kontekstu kulturowego, społecznego czy politycznego. Czy nie myślisz, po takiej książce, która najbardziej chce zbliżyć się do istoty tego zjawiska, o następnej, innej, która by ów kontekst także pokazała. Innymi słowy czy byłbyś w stanie, i czy miałbyś chęć napisać o tym? (W autobiografii Na skróty jest rozdział o Instytucie, o Twojej pracy, ale na tle całej książki, co rozumiałe, to jest rzeczywiście bardzo na skróty pisany rozdział). Czy miałbyś chęć na opisanie tego zjawiska niejako od wewnątrz, widzianego oczami jurora, który uczestniczył w kreowaniu tego. Byłeś obserwatorem i uczestnikiem całego ruchu, który się toczył wokół tych ludzi i ta książka jest wynikiem pewnej twojej tutaj walki, by wydobyć taki właśnie obraz tego zjawiska, do jakiego doszedłeś i jaki się znalazł w tej książce.

A.J. Walki? żadnej walki. Ja jestem w gruncie rzeczy człowiekiem wyjątkowo szczęśliwym w życiu, rzadko kiedy miałem do czynienia z ludźmi, których bym nie cenił i nie lubił. Byłem, zwłaszcza w ostatnim półwieczu, otoczony ludźmi, których lubię i to jest moje szczęście, a w Instytucie miałem zawsze święty spokój. Wyrobiłem sobie dosyć szybko pozycję instytucji w instytucji i trudno byłoby mówić o tym, że istniały jakieś utrudnienia, naciski. Nie, nikt mi nie przeszkadzał.

Z.B. Nie to miałem na myśli. Nie o Instytut pytam, mnie chodzi o coś innego, o to że ta sztuka, bardzo indywidualna, twórczość osobnych artystów – jak się o nich mówi, została tu jakby wyjęta z całego kontekstu w jakim istniała, rozwijała się etc. Mam na myśli działalność państwową, czy Ministerstwa Kultury, czy tych wszystkich struktur, które się tą twórczością, nazwijmy to tak: opiekowały.

A.J. O tym bardzo chętnie bym napisał. Dlaczego ja w tamtej autobiograficznej książce musiałem pisać na skróty? Ponieważ rzeczywiście musiałem to pisać szalenie syntetycznie i w gruncie rzeczy to jest doprowadzone do roku pięćdziesiątego któregoś. Mam wersję, w której rozpisywałem się o redakcji, ale wtedy rodzi się pytanie, dlaczego jeżeli piszę o kimś, o Tobie, to dlaczego nie piszę o Staszku Hiżu, czy o kimś innym. A jeżeli piszę o Tobie, i o Hiżu, dlaczego mam nie pisać o Ewie Korulskiej? Zaczyna się wtedy opowieść, która dotyczy ludzi żyjących, a wtedy i uzasadniony żal, dlaczego on pisze o wszystkich a pomija mnie. Próbowałem, ale od razu zaczęła mi się łamać cała struktura pisania o tym. Przekonałem się, ile racji mają historycy, kiedy mówią, że musi istnieć dystans co najmniej 50-letni. Ale były i inne sytuacje np. przy prof. Frankowskim, kusiło mnie żeby napisać te historie o nim, a jednocześnie obawiałem się, jak na to zareaguje jego żona, bliscy. Dla mnie są ciekawe, w niczym nie umniejszające wielkości tego uczonego, ale czy tak mogą je odebrać bliscy mu ludzie? Czy nie sprawiam im przykrości?

Z.B. Ale mi chodziło bardziej o to, że Ty koncentrując się na tych ludziach, na ich życiorysach, na ich losach, walce z losem i dochodzeniu do twórczości wyjąłeś to zjawisko jakby z tego krajobrazu, w którym było chcąc nie chcąc uwikłane. Tomasz Jastrun w recenzji, mówi, że to jest „kawał historii naszego kraju, jak kawał surowego mięsa.” Tak, ale czy historii kraju? Dzięki tym biografom i dzięki twojemu spojrzeniu, i takiemu opisaniu tego, jest to, na pewno, kawał autentycznej historii w tym kraju, często nieznanej, kawał autentycznej Polski. Natomiast nie ma tutaj tego świata koszmarnych czasami konkursów, tej całej działalności, która miała swoją ideologię, jakby to było wyjęte z tej politycznej, historycznej otoczki, która temu zjawisku towarzyszyła.

A.J. Niezupełnie. To nie tak, że wtedy wszystko było czarne, a teraz jest białe. Istotnie, miałem wokół tego zjawiska i wokół siebie też ludzi, których nie znosiłem, i z których działalnością się nie zgadzałem, którzy robili te konkursy i inne rzeczy, i tutaj sprawa była dla mnie wyraźna. Akcentowałem zawsze swoje zdanie, i nie jeden raz z dobrym skutkiem, choć absurdalnym, głupim konkursom nie mogłem zapobiec. Ale istniała też dobra, mądra działalność, i o niej nie wolno zapominać. Tak więc w Ministerstwie Kultury i Sztuki opiekowała się sztuką ludową, i to świetnie, pani Barbara Zagórna. Współpracowałem z nią, miałem też świadomość tego, że podobnie jak my – myśli dyrektor muzeum etnograficznego w Warszawie, Krzysztof Makulski, prezes Cepelii pani Barbara Golcz i wielu innych ludzi. Choćby Bronek Cukier – ze stowarzyszenia Twórców Ludowych. Nie wyobrażam sobie, żeby w innym ustroju można było tę działalność prowadzić lepiej. Teraz jest trudniej. A bzdurne konkursy urządzali (mniejsza tu o nazwiska) jacyś prowincjonalni działacze, gdzieś tam. No i wojsko. Starałem się z tym walczyć. Jeżeli byłem przewodniczącym jury, to nagradzałem to, co wydawało mi się dobre. Później z panią Zofią Bisiakową robiliśmy trzy edycje Triennale Sztuki Nieprofesjonalnej i pamiętam, jak na pierwsze przyjechali do Szczecina Niemcy z NRD. Był tam taki obkuty w marksizmie kierownik Domu Twórczości Ludowej w Lipsku. Bardzo ważny. Przyjechał z ogromną kobietą o twarzy myszki Miki, żeby obejrzeć tę naszą wystawę. A wystawa była bardzo piękna, w dwóch czy trzech salach daliśmy rzeczy naprawdę najlepsze. Żadna wystawa sztuki współczesnej nie mogła się z tym równać. Oni przyjechali i powiedzieli, że są nastawieni na to, że musimy przeprowadzić ostrą dyskusję ideologiczną. Zosie od razu rozbolała głowa. Ja powiedziałem, że dobrze, więc oni najpierw oglądali wystawę, po czym poszliśmy do restauracyjki. On się rozgląda, nikogo poza mną nie ma i mówi tak: towarzyszu Jackowski, myśmy byli nastawieni na ostrą dyskusję ideologiczną, ale gdyby to wszystko zniszczyć, to szkoda by było. To jest takie piękne... I tak zostało, po czym oni pojechali. Później zaprosili mnie do siebie do Neue Brandenburg na ich wystawę. Ja przyjechałem i zrobiłem z nimi rozmowę ideologiczną, partyjną i powiedziałem: towarzyszu, wy uważacie, że to jest socrealizm? Przepraszam bardzo, zaraz na samym wstępie umieściliście ten wielki obraz, już nie mówię, że niedobry, ale wręcz kiczowaty. Co wy chcecie tym pokazać, że to jest zła sztuka? I tak zacząłem z nimi ideologicznie mówić. Skończyło się na tym, że wieczorem ja im mówiłem o „Solidarności”, o Wałęsie. Po czym on po dwóch, trzech latach przyjechał do Warszawy i w hotelu Europejskim znów mówiliśmy – ja mu o tym, co u nas, on nieśmiało o swoich problemach. Zaprosił mnie na wielką wystawę, którą robili, to znaczy zaprosili ze

wszystkich krajów „obozu” oficjalnego delegata Ministerstwa, a mnie dodatkowo, jako specjalistę. No i nasi nie zgodzili się, ponieważ kiedy wydelegowano mnie do Budapesztu, na posiedzenie Okrągłego Stołu, pod auspicjami UNESCO, wygłosiłem tam przemówienie w którym twierdziłem, iż w Polsce wpływ telewizji ograniczony jest przez kłamliwość informacji. Czechosłowak zamarł z wrażenia, Amerykanie zaproponowali mi pomoc, przekonani, że po tym, co mówiłem nie wrócę do Polski. Jasne, że wróciłem. W Ministerstwie usłyszałem – bezpieka się nie zgadza. No to ja do bezpieki. Pan od paszportów mówi – to nie nasza decyzja. Dzwoni. Tak, resortu. Proszę – mówi – jedźcie dokąd chcecie na Zachód, ale nie do NRD i naszych socjalistycznych sąsiadów, bo ich zdemoralizujecie. Uśmiechnął się do mnie, a ja poczułem się przez chwilę ważny – zdemoralizować NRD. Piękne!

Z.B. *Wspomniałeś o Zimmererze. Wydaje mi się, że on, tak i Ty mieliście do sztuki specjalne podejście. Chociaż Ty byłeś instytucjonalnie związany z tymi strukturami, które jak sam powiedziałeś miały swoje wady i zalety w sprawowaniu opieki. To jednak Ciebie bardziej wiązało. Zimmerer był swobodny, niezależny i pomagał finansowo, miał większe możliwości otaczania pomocą, sprowadzał niedostępne leki etc. Twoje możliwości pod tym względem były mniejsze.*

A.J. Oczywiście, ale kiedy uważałem, że trzeba komuś pomóc, dać pieniądze, to mi się niemal zawsze udawało. Właśnie dzięki temu, że w Ministerstwie była pani Zagórna.

Z.B. *Ja rozumiem, ale na tle tego działania oficjalnego postać Zimmerera świeciła szczególnym blaskiem, i tak, jak Jego, tak i Twoje działanie znacznie poza to oficjalne wykraczało. To był właśnie stosunek prawdziwego mecenasa, partnera, tego, który zamawiał, zabiegał o prace artystów, czy wreszcie tego, który to widział bardziej personalnie, bardziej indywidualnie i rozumiał szczególną wartość tej sztuki, niezwykłych losów tych twórców, widząc w każdym z nich osobną indywidualność. To był jednak trochę inny wymiar, głęboko ludzko-artystyczny. A nie akcje, rocznice, okazje konkursowe. Akcje i okazje, przy których czasem tych artystów i ludzi trochę się naginało...*

A.J. Nie, ich nic nie było w stanie nagiąć, oni nie brali w tym udziału, w zasadzie. A co do Zimmerera, to się nasza przyjaźń i współpraca zaczęły po wystawie „Inni” w warszawskiej Zachęcie. Była to wystawa świetna, znakomicie przyjęta (entuzjastyczne recenzje). Ale nikt nie chciał kupić prac. Dopiero Zimmerer to uczynił, od tego zaczął swą kolekcję, a później gdy muzea etnograficzne mówiły – to nas nie interesuje – zwracałem się do Niego. Taki układ świetnie funkcjonował, on dużo jeździł po kraju, informował mnie o ciekawych ludziach, pokazywał ich prace.

Z.B. *Formuła podejścia Twoja czy Zimmerera była osobista.*

A.J. Osobista i podchodziłem do tego, jak do zjawiska artystycznego.

Z.B. *Natomiast siłą rzeczy tamten oficjalny nurt, akcje, konkursy, chcąc nie chcąc, nawet wzięwszy pod uwagę wszystkie plusy opiekowania się tą twórczością (wystarczy przecież zajrzeć w poszczególne programy tych różnych akcji i konkursów) – to miało swoje negatywne, niszczące strony, którym nas zresztą ta sztuka się nie poddała.*

A.J. Miało. Ale, moim zdaniem, to o wiele mniej niszczyło, niż dzisiaj komercja. Poza tym tu trzeba być w ocenie ostrożnym. Teraz jest taka tendencja, żeby pisać i mówić, jak to było źle z tym wszystkim za czasów komuny. Ale ja znam mnóstwo rozmaitych pozytywnych przykładów. W 50. latach,

zanim ja się zacząłem w to bawić, oczywiście, były jakieś idiotyczne wystawy tematyczne, później wiele tego nie było. Myśmy się wśród innych krajów wyróżniali zdecydowanie. Przecież żadna wystawa amatorów nie mogła pojechać do Czech, bo u nich jak był drzeworyt czy linoryt, na którym widniał w pejzażu kościół, choćby gdzieś w tle, z tyłu, to już cenzura to zdejmowała. Różnica pomiędzy nami a Czechami była kolosalna. Ja pamiętam ilekroć przyjeżdżali ludzie z Bułgarii, czy Czechosłowacji i rozmawialiśmy, to oni byli zaszokowani i mówili: doigracie się! Zwłaszcza Czesi, którzy swoje przeżyli. A u nas to wszystko się rozmywało i było takie nijakie, nie tak groźne. Trochę piszę o tym w *Na Skróty*, na zasadzie ilustracji tych pseudo-działań, o takich dwóch nonsensach, dwie nowelki na końcu o Kwidzynie i Żarach. Sytuacja jak z Gogola, kiedy oni byli przekonani, że ja specjalista z PAN-u, z Warszawy skoro krytykuję ich władzę, to znaczy, że dużo mogę, nawet chcieli mi dać grunt, żebym mógł sobie willę postawić.

Oczywiście były też takie rzeczy, o których należy pisać, jak to działacze związkowi robili w Katowicach wystawę i ja domagałem się, żeby pewne rzeczy wisiały, a oni zdejmowali ciągle te obrazy – a później, kiedy już się wystawa skończyła – zwalili to wszystko, dosłownie deptali obrazy. Oczywiście, że można pisać o tych wszystkich chamstwach i innych rzeczach. Ale przede wszystkim trzeba pamiętać, że to cały czas była walka dużej grupy ludzi o sensowne działania. Mam tu na myśli cały zespół współpracowników i „podopiecznych” pani Zofii Bisiakowej, w terenie instruktorów plastycznych a także zajmujących się folklorem instruktorów, którym matkowała pani Ewa Bączyńska. Świetna była ówczesna szefowa COMUK-u, pani Rosława Dowgird. Pomagała i pozwalała naprawdę sensownie działać. Cały ten aparat pracował z dużym oddaniem w terenie, to była ciągła walka o sensowną robotę, ale walka w konkretach. Generalnie akurat na tym odcinku nic strasznego się nie działo, nie było ani jednego człowieka, który byłby prześladowany, sekowany za coś.

Z.B. *Tak, ale były pewne oczekiwania, jak ze wszystkimi zjawiskami artystycznymi, kulturą, jak np. z zespołami artystycznymi itd. Że to była pewna wizytówka propagandowa, i na tym tle Twoja działalność czy poszczególnych tych osób odznaczała się pewną pozainstytucjonalną aktywnością, jakby poza tą oficjalną formułą.*

A.J. Nie tylko ja. Wielu z nas robiło rzeczy, które uważało za sensowne, nie w ramach propagandy. Byli i rozsądni ministrowie kultury, Teichma, Krawczuk, wyżsi urzędnicy dbający rzeczywiście o powierzony im zakres działań. A wiesz, co roku spotykałem się na imieninach wspólnego znajomego z b. ministrem kultury Galińskim i on za każdym razem mówił, że jak był ministrem, to czegoś nie zniszczył, był dumny, że nie zniszczył Jesieni Warszawskiej, a były takie naciski, nie zniszczył tego, tamtego. On to przechowywał w pamięci, chwalił się jak dziecko, że czegoś nie zniszczył, mimo że mu kazano. W Ministerstwie osobą, która robiła dużo złego, i którego nie znosiłem to był Żygulski. No i Wilhelmi. Nie cierpię w tej chwili takiego plucia *un bloc* na to wszystko co było. Kluczem dla mnie do zrozumienia ostatniego 50-lecia jest walka o poszerzanie pola swobód, i tutaj widoczna jest także działalność wielu osób do lat sześćdziesiątych – partyjnych, poczynając od Brusa, Kotakowskiego, Baumana, a później innych. W Ministerstwie Kultury i Sztuki nie było zbyt wielu ludzi inteligentnych i pomagających. Ale były trzy, cztery

osoby, dzięki którym mnie się na przykład udawało robić to, co robiłem. Przede wszystkim wspomniana pani Barbara Teżycka-Zagórna.

To o czym tu mówię to wątek polityczny, istotny jeśli chodzi o książkę *Na skróty*, ponieważ moja opcja, to jest opcja człowieka, który przychodzi (po Syberii) ze Wschodu. To jest ważne. Jeżeli dziś chciałby Michnik z Cimoszewiczem zrobić wspólną ocenę PRL-u to jest absurd, ponieważ nie ma jednej prawdy, nie ma jednego spojrzenia i jest za wcześnie na to, aby tworzyć takie wspólne syntezы. To co ja piszę, jest pisane wyraźnie z pozycji człowieka, który przychodzi po wojnie ze wschodu, a nie z pozycji człowieka, który przyjeżdża z Londynu, albo który był tu, zaangażowany w Powstanie Warszawskie i AK. Tego absolutnie nie ukrywam, i uważam że to jest rzecz, która musi być uwzględniona.

Z.B. No tak, zgoda, wszędzie byli ci rozmaici ludzie i to dzięki tym ludziom, jak w przypadku tej sztuki i tego zjawiska, – że był Zimmerer, Ty, inni, których wspominałeś – nie wszystko udało się zniszczyć. To, że byli ci ludzie, nie uchyla możliwości generalnej oceny tego systemu. To zasługa przede wszystkim tych ludzi, a nie systemu. Oni działali często obok, wbrew, na przekór temu.

A.J. Ależ oczywiście!

Z.B. Życie ma swoje prawa i toczy się pośród najgorszych przeciwności. Są przecież takie opracowania, które pokazują pewne założenia programowe, koszmarnie, tej całej oficjalnej działalności.

A.J. Ale to nasze działanie przegryzło tamto.

Z. B. Tak, przegryzło, i chwała Bogu, ale to nie wyrosło na bezludnej wyspie, to miałem na myśli, kiedy tak uparcie pytałem o ten kontekst (który otwiera się trochę w twojej autobiografii), że to było poddawane różnym naciskom. I teraz, może pora, by powiedzieć otwarcie, żeby nie było nieporozumień: to, że ten kontekst tego zjawiska, tu w tej pięknej książce, nie dochodzi do głosu, to uważam, że bardzo dobrze, że tak się dzieje. Bo Twoja Sztuka zwana naiwną, to jest pierwszy stopień i zarazem najwyższy stopień pokazania tego zjawiska, wprowadzenia w ten obszar. A inną rzeczą jest zdanie relacji (i dlatego pytałem o inną, następną książkę) z istnienia tego otoczenia, w którym ta sztuka się rozwijała. Bo to też pokazuje wtedy, jak szczególny jest to fenomen, który się nie poddał manipulacjom. Ta sztuka się ostała, mimo warunków zewnętrznych.

Myślę, że to dlatego było tak frapujące zjawisko dla Zimmerera, który patrzył na to oczami obserwatora z zewnątrz, bo to był ten dziwny stop: sztuka na pograniczu sztuki ludowej, w kraju katolickim; sztuka szalona, fantastyczna, należąca jakby do międzynarodówki indywidualnych artystów wolnej wyobraźni. – Ty podkreślasz sprawę manifestacji talentu – a jest to też manifestacja niezwyklej, nieograniczonej erupcji i mocy niemal surrealistycznej, wolnej wyobraźni.

A.J. Oczywiście! Pięknie o tym mówisz.

Z.B. A skoro jesteś przy warunkach zewnętrznych, którym ta sztuka się oparła i nie poddawała, to pora by zapytać Ciebie o tę jedyną rzecz, która jest przedmiotem kontrowersji w recenzjach, zgodnych i pełnych zachwytu w innych sprawach. Mianowicie chciałbym zapytać o tę tezę i diagnozę, którą stawiasz w Sztuce zwanej naiwną, że ta formacja się kończy, bo wchodzi rynek, bo psychotropy, bo zmiany cywilizacyjne...

A.J. I Telewizja. Dodaj Telewizję. Niestety mam to przeświadczenie, że to zjawisko w jego „osobnym”, artystycznym wymiarze się kończy. I to samo mówi Zosia Bisiakowa, bo

pytałem się, jak ona to widzi. Tych ludzi dzisiaj prawie że nie ma. Jest wielu amatorów, tych, którzy wieszają swe prace na Starym Mieście. Niektórzy bardzo sprawni i dobrzy. Ale tych ludzi, którzy mają tę swoją własną wizję, niezależnych od wszystkiego, prawie nie ma. Naprawdę na palcach jednej ręki można ich policzyć. Jeden wybitny doszedł w ostatnich latach, Kosek w Toruniu. Ale to jest schizofrenik. A właśnie w tym środowisku, u niektórych wspaniałych schizofreników ta sztuka, potrzeba jej realizacji, na pewno będzie istniała, i w ogóle ten nurt: art brut. Z pewnością Legnica, ośrodek w Legnicy, z którym jestem w kontakcie. Tam to będzie istniało. Natomiast ci ludzie tutaj znajdują sobie jakiś inny sposób wypowiadania siebie, załatwiania swoich tragicznych spraw.

Z.B. Ogłaszasz koniec zjawiska, wygasanie pewnej formacji, zamykasz pewien rozdział. Czy nie jest to wynikiem braku rozpoznania, czy poszukiwań jakie były, dzięki Tobie i dzięki tym ludziom opiekującym się. Czy nadal jest taka sieć która wyłapuje te zjawiska. Czy macie to rozpoznanie?

A.J. Mamy, jest rozpoznanie, mniej więcej wiarygodne. Ale to już nie ta sieć, którą dysponowaliśmy w poprzednim okresie. Być może uda się przywrócić Triennale, wtedy byłoby istotne rozpoznanie. Jednak nie wierzę, żeby więcej niż jedna, dwie osoby mogły gdzieś zostać nie zauważone przy tej całej sieci osób śledzących to zjawisko, kolekcjonerach, dziennikarzach, którzy też w tym rozpoznaniu uczestniczą. Jest tu „Nowa Wieś”, do której dałem wywiad i oni deklarują, iż ogłoszą konkurs, prosząc swoich czytelników wiejskich, aby podawali ciekawsze przykłady twórczości. Ale kto to będzie śledził? Ja? Jak długo? A w Instytucie sprawa ta nikogo nie obchodzi, to jest piąte koło u wozu. Podobnie jak wielki dorobek krakowskiej pracowni dokumentacji sztuki ludowej. W tej chwili zastanawiam się, co z tym dalej robić. W memoriałach do ministra pisałem właśnie, że konieczne są pieniądze, żeby tę dokumentację przepisywać, ładować w komputer, jako, że jest to ołówkami pisane, ginące, a już w tej chwili bezcenne. Miałem pretensje do profesora Reinfussa, że nie uwzględniał w czasie badań wielu parametrów tych zjawisk, ale po upływie 50 lat, to trzeba w rękę całować, że coś takiego, i to w tak ogromnym rozmiarze, w ogóle istnieje – ta dokumentacja. Taka jaka jest. Nie można pozwolić, żeby ona niszczała. A jeśli chodzi o współczesną dokumentację, to widzę pewną szansę, że zjawiska, raz już dostrzeżone i docenione, będą dokumentowane przez muzea, a także ludzi, którym są bliskie i drogie. Widzę parę takich osób. W Radomiu Adam Zieleziński, na Śląsku Seweryn Wisłocki i Maria Fiderkiewicz. Oni, ku mej radości, przejęli tytuł wystawy, którą z p. Bisiakową zrobiliśmy w 1985 r. w Radomiu pt. *Talent Pasma Intuicja*. Myślę, że teraz jeśli ktoś coś robi w tym kierunku, to taka książka daje mu odwagę. Sądzę, że nic ważnego nie powinno umknąć naszej uwadze. Jednak podejrzewam, że era wielkości sztuki naiwnej w krajach wysoko rozwiniętych już przeszła, co widać np. we Francji i Jugosławii. To nie ja zamykam ten rozdział. Chciałbym, aby zjawisko istniało. Ale dawniej, przed kilkunastu laty równocześnie działało co najmniej kilkunastu wybitnych twórców, teraz widzę ich trzech, czterech. Oczywiście potrzeba twórczej wypowiedzi będzie chyba zawsze drażyła ludzi. Ale coraz trudniej o wypowiedź samodzielną, nie skażoną natłokiem doznań wizualnych. Prawdziwa sztuka rodzi się w ciszy. A gdzież ta cisza? Dzisiaj otrzymałem list, bardzo smutny, Bronisław Krawczuk umarł. To się stało 2 października. A 22 lipca odszedł i został pochowany na cmentarzu prawosławnym w Dąbrowicy Bazyli Albiczuk.

Malarz jak mało kto potrzebujący ciszy, kontemplacji. Umarł, o czym nie wiedziałem pisząc książkę, Władysław Rząd. Odchodzą ludzie mi bliscy, drodzy. Jak trudno dojrzeć nowych twórców o randze Lurki, Kudły, Albiczuka, Heródka. Pisuje do mnie często Władysław Luciński, i jestem mu za to bardzo wdzięczny. Wiem, że jestem mu potrzebny. A to takie ważne!

W swej mądrości, nad wyraz dla mnie pochlebnej, serdecznej recenzji Joanna Tokarska-Bakir napisała, że ja jestem naiwny. Oczywiście, że tak. Z wielu rzeczy, o których w recenzjach czytam nie bardzo sobie zdawałem sprawę i gdybyś powiedział, że przyjąłem świadomie jakąś taktykę literacką, byłoby to pochlebą, ale nieprawdą.

Z.B. *Mnie chodziło o to doświadczenie i o tę zmianę, że kiedy przyszedłeś do etnografii, do pisma, to był pewien model nauki, pisanie artykułów, kiedy nie mogłeś przemówić swoją intuicją, tak jak chcesz. Że trzeba się było dostosować do pewnych reguł, konwencji.*

Teraz jesteś swobodny i piszesz inaczej.

A.J. Tak, ale to był inny problem. Dziś też chciałbym pisać uczenie, z tabelkami, systematyką. Też chwilami mnie to korci. Rzecz w tym, że zrobić sensownie syntezę nie jest łatwo, a jak robisz wyparowuje z niej to, co tak ważne – życie. Coraz mniej sensu widzę w robieniu takich uogólnień, które coś spłaszczają a niewiele wyjaśniają. To coś ty powiedział o nowym paradygmacie etnologii, jest dla mnie ważne. Potwierdza moje pogłębiające się przekonanie, że nie jest się w stanie całkowicie obiektywnie zjawiska opisać.

Z.B. *My w tym numerze zamieszczamy fragment pracy Cailloisa o fantastyce, gdzie on polemizuje z pewnymi opisami, konwencjami widzenia tej fantastyki i je odrzuca. Powiada – ja idę własną drogą i robi własną selekcję. Daje całe uzasadnienie dlaczego pewne rzeczy odrzuca, które we wszystkich monografiach występują jako przykład sztuki fantastycznej. A on jej szuka tam, gdzie ona pozornie nie występuje, nie jest taka eksponowana. Odrzuca wiele dzieł Boshy, wybiera tylko niektóre, bierze takie rzeczy, które w ogóle nie występowały w tych monografiach i dziwi się, dlaczego nie występowały. Robi więc osobistą selekcję i ma osobisty stosunek do tego. Wydaje mi się, że jest bardzo podobnie z Twoją książką, że ta selekcja się też na tej zasadzie odbywa, i że ta formuła przez Ciebie tutaj przyjęta i mimo tych zastrzeżeń, o których mówiłeś, że nie ma w tym żadnej taktyki literackiej, jest bardzo świadoma.*

A.J. To jest innego typu świadomość, to jest świadomość postrzegania, że w tym zjawisku kryje się tajemnica tworzenia, tajemnica różnie uwarunkowanego talentu.

Z.B. *I wyobraźni. Dlatego chyba Małgorzata Baranowska, Mariusz Chwedeć, i inni nie bardzo godzą się z tą tezą, że to jest formacja zamierzająca, w imię choćby tej idei, że wyobraźnia ludzka jest od tych zewnętrznych uwarunkowań niezależna.*

A.J. Tak, oni się z tym nie godzą, ale to jest teoria. A ja jestem związany z praktyką. Chociaż chętnie bym widział ich rację. Rzecz tylko w tym, że wyobraźnia fantastyczna kształtuje się na bazie doświadczeń nie tylko mentalnych, ale i wizualnych. Chyba coraz trudniej przebić się przez cały ten zgłęb telewizyjnych stacji, nadmiar bodźców.

Z.B. *Być może zmieniają się warunki kulturowe, cywilizacyjne ale ten fenomen choćby, który został ukazany przez Ciebie w tej książce – dochodzenia do twórczości w późnym wieku, czy poprzez cierpienie, te warunki się nie zmieniają.*

A.J. Tylko pytanie, co kto będzie robił. Dawniej ludzie sadzili kwiatki. W momencie, kiedy w mieście jest niemożliwością

mieć swoje działki, to te potrzeby ludzkie zaczyna się w inny sposób realizować, w innych formach, postaciach. Do tego dochodzi wiele rozmaitych czynników. Weźmy malowanie na przykład. Malowanie jest w tej chwili trudne. Farby są bardzo drogie, ludzie mają mało pieniędzy, a ci, o których ja mówię, nie są bogaci. W tej chwili malowanie jest drogie, a nikt nie da im tego, co miało miejsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wtedy można było przyjść do Domu Kultury i dostawało się za grosze papier, farby, pędzle. Robiono różne rzeczy, naprawdę niewiele w tym zostało z propagandy – teraz tego nie ma.

Z.B. *Ale są wspaniali prywatni mecenas sztuki, kolekcjonerzy, nie pamiętam tych wszystkich nazwisk, znasz je z pewnością dobrze.*

A.J. Wielu nie ma. Jest tylko jeden wybitny – Leszek Macak. Mądrze zbierający kilku twórców – Bolesław Nawrocki. A ponadto kilkunastu miłośników sztuki, którzy mają niewielkie kolekcje. Oby było ich więcej. Coraz mniej osób maluje. Nie mam serca do tego, by im wmawiać – chwycicie za pędzle. Ponieważ jest też i problem – dla kogo się maluje. Czy to, co ma być radością ostatnich lat nie jest podszyte troską – a co z moim dorobkiem? To pytanie zadaje sobie wielu malujących. Niedawno napisał do mnie pewien malarz, już niedołężny, stary. Pytał – co ma zrobić, trzyma w domu około trzystu obrazów, no i umiera. Czuje, że już niedługo koniec. Rodzina się tym nie interesuje, nikt z sąsiadów tych obrazów nie chce. To są prace nagradzane na różnych konkursach. Było przecież wiele konkursów, mniej lub bardziej sensownych. Nagradzali często prace słabe, ale amatorzy wielce sobie nagrody cenią. Uważają, że ci, co je przyznają, znają się na rzeczy. Otóż mój staruszek prosi bym mu powiedział, co ma z tymi obrazami zrobić. Mówi, gdy do niego przyjechałem – panie, to jak moje dzieci, a żadne muzeum tego nie chce przyjąć, żaden Dom Kultury. Czy ja to mam spalić? Przecież to jest dzieło mojego życia, tu dostałem nagrodę za to, ta praca była na konkursie takim, a tamte wyróżniono nawet na konkursie we Włoszech. I co on ma z tym zrobić?

Z.B. *Tu można by przypomnieć Zimmerera, który kupował to, czym wzgardziły muzea.*

A.J. Jeśli chodzi o muzea, mechanizm jest zrozumiały. W muzeach pracują (raczej dożywotnio) ludzie na ogół już zastraszeni, dyrektorzy często nie fachowi. Kupić coś? Za co? A jeśli są pieniądze, to państwowe, lepiej więc kupić coś, co jest uznane, rozpoznane, wiadome, niż to, co jest niewiadome. Zimmerer miał odwagę i wrażliwość, ale na swój rachunek. Nie państwa.

Z.B. *A Centrum Sztuki Współczesnej czy nie mogłoby stworzyć takiej kolekcji?*

A.J. Nie umiem ci odpowiedzieć, to mogłoby być przy Centrum Sztuki, mogło być przy Muzeum Etnograficznym, przy jakimś Domu Kultury. Ale do tego powinien być odpowiedni człowiek. W tej chwili jest takich dwóch, trzech w Polsce. Jeden to jest Adam Zieleziński w Radomiu, który ma w Muzeum Okręgowym piękną kolekcję i pracuje bardzo sensownie. Drugi to Tadeusz Chlewiński w Płocku. Także w Legnicy zajmują się dobrze art brut i chorymi psychicznie. Andrzej Kowal dyrektor szpitala w Kobierzynie tworzy u siebie ważną kolekcję. Myślę, że troszkę tych ludzi zainspirowałem i te sytuacje, które są, też pomagają temu, że w tej chwili niektórzy gdzieś zaczynają to robić. Ale np. Muzeum Etnograficzne w Krakowie jest nie-

Jest jeszcze jedna sprawa, gdy idzie o moje pisanie. Niedawno pewna pani w telewizji poprosiła mnie, żebym jej powiedział kim jestem. A ja nie umiałem i nie chciałem. Nie chcę być złapany w siatkę zobowiązań, które narzuca w tej chwili jakaś dyscyplina. Odczuwam to jako potrzebę szerszą, nas wszystkich. To jest to szukanie szerokie, a nie ograniczenie, żeby się tam kimś nazwać. Owszem, gdybym ja tylko badał ornament na przyrządkach koszul, to bym się nazwał etnografem. Ale to co robię, robiłem, chcę robić – nie mieści się w jednej formułce. Dlatego nie umiem podać w jednym zdaniu – kim jestem. Piszę

A.J. Na pewno margines wolnej wyobraźni będzie istniał zawsze. Tylko nie wiem, czy będą istniały zjawiska tak fascynujące w swojej odrębności, jak te, które opisałem. Ja – kto? etnograf, jak tego chcesz? Krytyk sztuki? Być może raczej mają ci, którzy widzą we mnie bardziej artystę niż naukowca. Mówię Ci, jestem przykładem dyletanta niezłe zorientowanego w różnych rzeczach. To wydaje mi się bardzo charakterystyczne. A to, co mnie pociągało w pisaniu, to sprawa reżyserii, konstrukcji jednej i drugiej książki. Niezależnie od tego, że mi bardzo zależało, żeby być uczciwym w opisywaniu swoich zmian itd. itd. Ale wszędzie istnieje sprawa literackiej konstrukcji, wrażliwego ucha i oka. Bo to tak – gdy spojrzę na to co napisałem, widzę – ładna historyjka, ale gdy spojrzę na konstrukcję, rytm narracji, dramaturgię całości – wiem, że muszę to wykreślić. Nawet smakowity, śliczny epizod. Ponieważ najważniejsza jest dla mnie reżyseria nastroju, jednej i drugiej książki.

opracowała *Danuta Benedyktowicz*