

POGRANICZE SZTUKI NAIWNEJ I LUDOWEJ

Przez sztukę naiwną rozumie się zazwyczaj twórczość nieuczoną, spontaniczną, szczerą i osobistą. Dostrzega się w niej indywidualne cechy twórcy, ograniczony stopień jego możliwości technicznych, szczególną wyobraźnię, dyspozycje, przekonania, obsesje. Podkreśla się to wszystko, co go wyróżnia od otoczenia, co go oddziela od takiej czy innej konwencji artystycznej.

Ale nikt nie żyje u nas w świecie całkowitej izolacji i nie może być — poza zupełnie sporadycznymi wyjątkami — twórczości niezależnej od kultury, tradycji. Nawet najbardziej prymitywne sądy i myśli formułuje człowiek w języku, który jest już sam w sobie kwintesencją tradycji i dorobku kultury. Buntując się przeciw konwencjom — tkwimy w ich zasięgu, odkrywając — odkrywamy to tylko, co leży w strefie pogranicznej ziem już odkrytych. Warstwy kulturowe da się prześledzić nawet w sztuce psychopatów, schizofreników, gdzie zdawałoby się występuje tylko natrętna rzeczywistość lęku, halucynacji, własnego obłędu. Tak więc i sztuka naiwnych nie rozgrywa się w hermetycznej przestrzeni, gdyż zarówno wyobraźnia, jak i sposoby jej eksplikacji są uformowane w określonym kręgu kulturowym. Tyle tylko, że między widzeniem twórcy naiwnego a rzeczywistością lub konwencją, która jest mu bliska, istnieje jakaś szczelina, przesunięcie. I właśnie ten moment rozmiłowania się widzenia (oraz możliwości jego realizacji) z konwencją, którą twórca zna, a nierzadko chce naśladować, sprawia, że twórczości takiej przydajemy rys „naiwności”.

„Naiwni” pojawiają się w różnych środowiskach, w

różnych kręgach kulturowych, można więc w twórczości naiwnej znaleźć parantele ze sztuką dziecka, sztuką ludową, światem drobnomieszczańskich upodobań, sztuką oficjalną pokoleń minionych, a nawet ze sztuką współczesną. Tu, w tym miejscu, mówić będziemy o pograniczu ze sztuką ludową¹. Czym jest jednak sztuka ludowa?

Odpowiedź na to pytanie zależy od przyjęcia określonego punktu widzenia. To, co nazywamy potocznie „sztuką ludową”, jest zjawiskiem złożonym, w dużej mierze niejednorodnym i płynnym, a wyodrębnienie, określenie granic i wyróżników jest umowne, zależnie od postawy badacza, wyboru określonej koncepcji kultury, zainteresowań wiodących (etnologa, etnografa, socjologa, historyka sztuki itd.), od przyjęcia takich czy innych kryteriów badawczych².

Nie zamierzam tu analizować istniejących definicji sztuki ludowej ani proponować własnej³. Dla dalszych rozważań wystarczy uświadomić sobie tylko charakter samego zjawiska. Otóż pojęciem nadrzędnym, w obrębie którego można mówić o sztuce ludowej, jest kultura ludowa. Sztuka ludowa, czyli działalność artystyczna ludu (przejawiająca się w konkretnym materiale jako tkanina, ornament w metalu, drewnie czy papierze, rzeźba, obraz itp.), jest więc jedną ze sfer kultury ludowej.

Przez kulturę rozumiem przy tym „to wszystko, co nie wyrasta samo przez się z przyrody, lecz powstaje dzięki pracy człowieka, co jest wytworem celowej refleksji i działalności ludzkiej”⁴.

Il. 1. O. Czajka, Zabawa w karczmie.



Przez lud pojmuję te warstwy, które w procesie klasowego rozbicia społeczeństwa pozbawione były dostępu do władzy, oświaty, które różniły się od warstw uprzywilejowanych sytuacją ekonomiczną, miejscem w hierarchii społecznej, odmiennymi wzorami zachowań. Było to, oczywiście w różnych okresach historycznych, chłopstwo, mieszkańcy peryferii miast i miasteczek — rzemieślnicy, wyrodnicy, robotnicy.

Specyfika ludowej kultury wynikała przede wszystkim z odmiennej sytuacji społecznej i ekonomicznej ludu. Brak dostępu do oświaty (zwłaszcza analfabetyzm) powodował konieczność oparcia się o tradycję przekazywaną na drodze pamięciowej. Siła autorytetów, szacunek dla tradycji i jej przemożny wpływ na życie, dominująca rola opinii ogółu (a więc wąski margines dla poczynań niekolektywnych) — prowadziły do wytworzenia się modelu kultury zwartej, raczej zamkniętej, o powolnym tempie przemian i dużej zdolności adaptowania przejmowanych wzorów.

Określało to oczywiście i charakter wszelkiego rodzaju twórczości, a więc i interesującej nas tutaj sztuki ludowej.

Nasuwa się jednak pytanie, czy wszelką twórczość artystyczną ludu⁵ nazywać będziemy sztuką ludową, czy tylko tę jej część, która zgodna jest z pewnym schematem stylistycznym. Inaczej mówiąc — czy zaliczać do sztuki ludowej zjawiska indywidualne, wykraczające poza kolektywny, a przez to i anonimowy, model sztuki.

Niektórzy badacze stoją na stanowisku, że za sztukę ludową należy uważać twórczość odznaczającą się wspólnymi cechami stylistycznymi, twórczość zgodną z modelem ukształtowanym w danej społeczności. Reprezentanci innej postawy skłonni są natomiast uważać za ludowe to wszystko, co zostało wytworzone w społeczności wiejskiej (czy peryferiach miejskich) na potrzeby własne. Niektórzy dodają tu jeszcze postulat szczerości, spontaniczności powstania dzieła.

W pierwszym przypadku kryterium decydującym staje się zgodność dzieła z estetyczną świadomością zbiorową, co preferuje ujęcie statyczne ludowej kultury, podkreślanie tego, co jest w niej trwałe i powszechne. W ujęciu takim mamy więc do czynienia ze świadomym wyborem, z akceptacją tylko tych wytwó-

rów, które odpowiadają pewnemu racjonalnemu modelowi kultury artystycznej, istniejącej w danym czasie. Czy jednak rzeczywiście w łonie kultury ludowej powstawały jedynie te stylistycznie jednoznacznie określone wytwory? Liczne dowody wskazują, że kultura artystyczna ludu nigdy nie była statyczna, a powolność zachodzących w niej przemian (zwłaszcza jeśli obserwujemy je z zewnątrz) nie może nas wprowadzać w błąd. Obok bowiem cech typowych ciągle powstawały zjawiska nowe, dyktowane bądź czynnikami ekonomicznymi, bądź też modą czy fantazją jednostek. Mówi się, że osąd zbiorowy społeczności i czas oczyszczają tę zbiorową twórczość z elementów przypadkowych i nietrwałych. Na pewno tak, ale już taki pogląd potwierdza istnienie elementów obcych świadomości grupowej, że pełniły one pewną funkcję w kulturze, chociażby przez to, iż bywały zaczynem nowych rozwiązań i odpowiadały potrzebom jednostek.

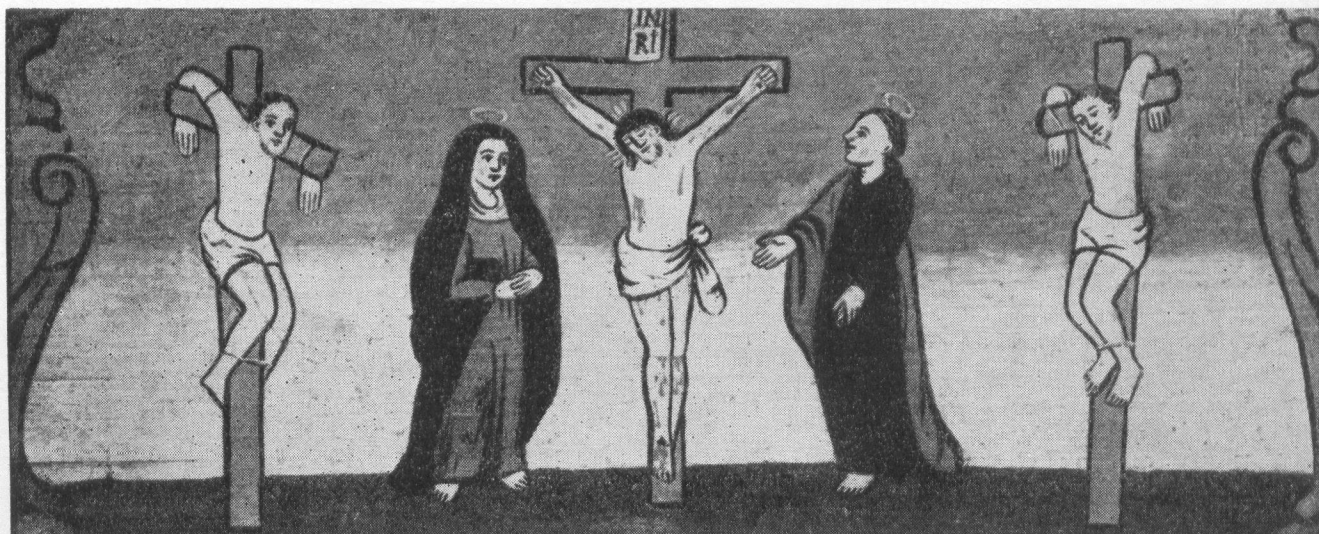
Przyjmując więc takie stanowisko, uzasadnione w odniesieniu do przeszłości kultury ludowej, a zwłaszcza jej najbardziej samodzielnych grup, eliminujemy poza nawias twórczość spontaniczną, nietypową, dyktowaną inwencją własną, fantazją. Eliminujemy fakty, które w dzisiejszej nomenklaturze uznalibyśmy za przynależne twórczości amatorskiej, a w pewnych przypadkach — naiwnej.

Stanowisko drugie, uznające za ludowe wszystko, co powstało w ramach kultury ludowej, a więc przede wszystkim w ramach społeczności wiejskiej, bazuje na kryterium genetycznym lub na kryterium mieszanym: genetyczno-treściowym. W ujęciu genetycznym o ludowości dzieła przesądza fakt pochodzenia twórcy, w ujęciu genetyczno-treściowym dodatkowo sprawdza się, czy twórczość ta zgodna jest ze światopoglądem społeczności wiejskiej, czy wyraża treści uznane za właściwe dla tej społeczności.

Oczywiście pogląd taki najłatwiej zastosować do twórczości semantycznej, toteż w praktyce spotykamy się z nim w odniesieniu do piśmiennictwa ludzi pochodzenia wiejskiego. W takim rozumieniu stosują określenia literatura ludowa, poezja ludowa — Pigoń, Szczawiej, Bednorz, Kapuściński i inni⁶.

Dla badających zjawiska plastyki pogląd ten jest mało użyteczny, zaciera bowiem istotne granice dzie-

Il. 2. Anonim, malarz śląski, *Męka Pańska*, ol., deska, XVIII w.





Il. 3. Adam i Ewa w raju, obraz na szkło, Borkowice pow. Przysucha.

łącze twórczość znajdującą się w zasięgu oddziaływania różnych kultur (czy subkultur). Pozorna łatwość stosowania kryterium genetycznego w praktyce nie wystarcza, i gdy zaczynamy analizować fakt kulturowy, konieczne się staje wprowadzenie dodatkowych obwarowań, a zwłaszcza rozróżnienia twórczości o cechach zespołowych, kondensującej wspólne doświadczenia i upodobania, oraz twórczości wykraczającej poza tę zespołową granicę, stajemy więc znowu wobec podziału na twórczość o cechach kanonicznych (stylowych) i twórczość o przewadze inwencji własnej (bądź też o przewadze zapożyczeń z innych kręgów kulturowych).

Oczywiście, szukając prekursorów twórczości naiwnej w dawnej kulturze ludowej, zwracamy uwagę przede wszystkim na twórczość figuratywną, wyrażającą. Na twórczość mówiącą o człowieku i świecie, a więc — grafikę, malarstwo, rzeźbę i formy pochodne (malowane kafle, szyldy, ekrany ulicznych fotografów, formy pierśnikarskie), ponieważ w tych dziedzinach najpełniej mogła się przejawiać inwencja jednostki.

Wiemy bowiem, że najmniejszą rolę odgrywała inwencja w rzemiośle w rozwiązaniach ornamentacyjnych, zdobniczych. W sztuce uprawianej powszechnie na użytek własny, w zdobnictwie domostw i izb, w plastyce obrzędowej, stroju, tkactwie — największą rolę spełniała tradycja miejscowa. Bo też tak strój jak i wygląd domu świadczył nie tylko o gustach właściciela, ale i o jego przynależności do grupy, o miejscu, jakie zajmował czy chciał zajmować w hierarchii tej grupy. Były więc jakby cechą wspólną grupy, określającą tę grupę wobec innych. Mocne więzy z tradycją wykazywało też rze-

miosło, obliczone na zbyt, a więc nastawione na zaspokajanie istniejących upodobań i nawyków. Surowiec, warsztat, technika produkcji ograniczały możliwości rozwiązań, formy szlifowane z pokolenia w pokolenie stawały się doskonałe, w pewnym sensie optymalne. Rzemiosło i zdobnictwo opierało się przy tym na ustalonym i nieznacznie modyfikowanym wzorcu — myślę tu zarówno o kształcie przedmiotu (budownictwo, ceramika), jak też i ornamentach, motywach zdobniczych. Trwałość i identyczność zasadniczego modelu rozwiązań powodowała, że przenikały one do świadomości estetycznej społeczności. Wysokość i kąt nachylenia dachu, proporcje budynku, krzyża, kapliczki czy dzbanka oglądane od kolebki kształtowały nawyki odbiorcze, przyzwyczajały do uważania za piękne właśnie te rozwiązania typowe. Dotyczy to również i wrażliwości na kolor, preferowania pewnych zestawień barwnych⁷.

Natomiast w malarstwie, mimo iż w dużym stopniu skrzepowanym schematami ikonograficznymi i sposobami produkcji (nieraz o charakterze wręcz taśmowym), istniały pewne marginesy pozwalające jednostce określić się w sposób bardziej samodzielny. Sytuacje takie występowały oczywiście w twórczości zindywidualizowanej, gdy malarz miał własne ambicje lub też gdy nie krępował go odbiorca. Jako regułę można to określić tak, że im bardziej temat wykraczał poza znany artyście schemat interpretacyjny, tym większą rolę odgrywały jego inwencja, wyobraźnia, umiejętność obserwacji natury.

Jeszcze wyraźniej zagadnienie to występuje w rzeźbie⁸. Świątkarz nie dziedziczył warsztatu — jak malarz



4



5

Il. 4. Sąd Ostateczny, Niżni Orlik, Czechosłowacja. Il. 5. Zofia Barańska-Dzięciołowska, Św. Anna z Matką Boską, farba klej., pap. Il. 6. Matka Boska Gromniczna, ol., Otfinów pow. Dąbrowa Tarnowska. Il. 7. Dorota Lampart, Sąd Ostateczny.

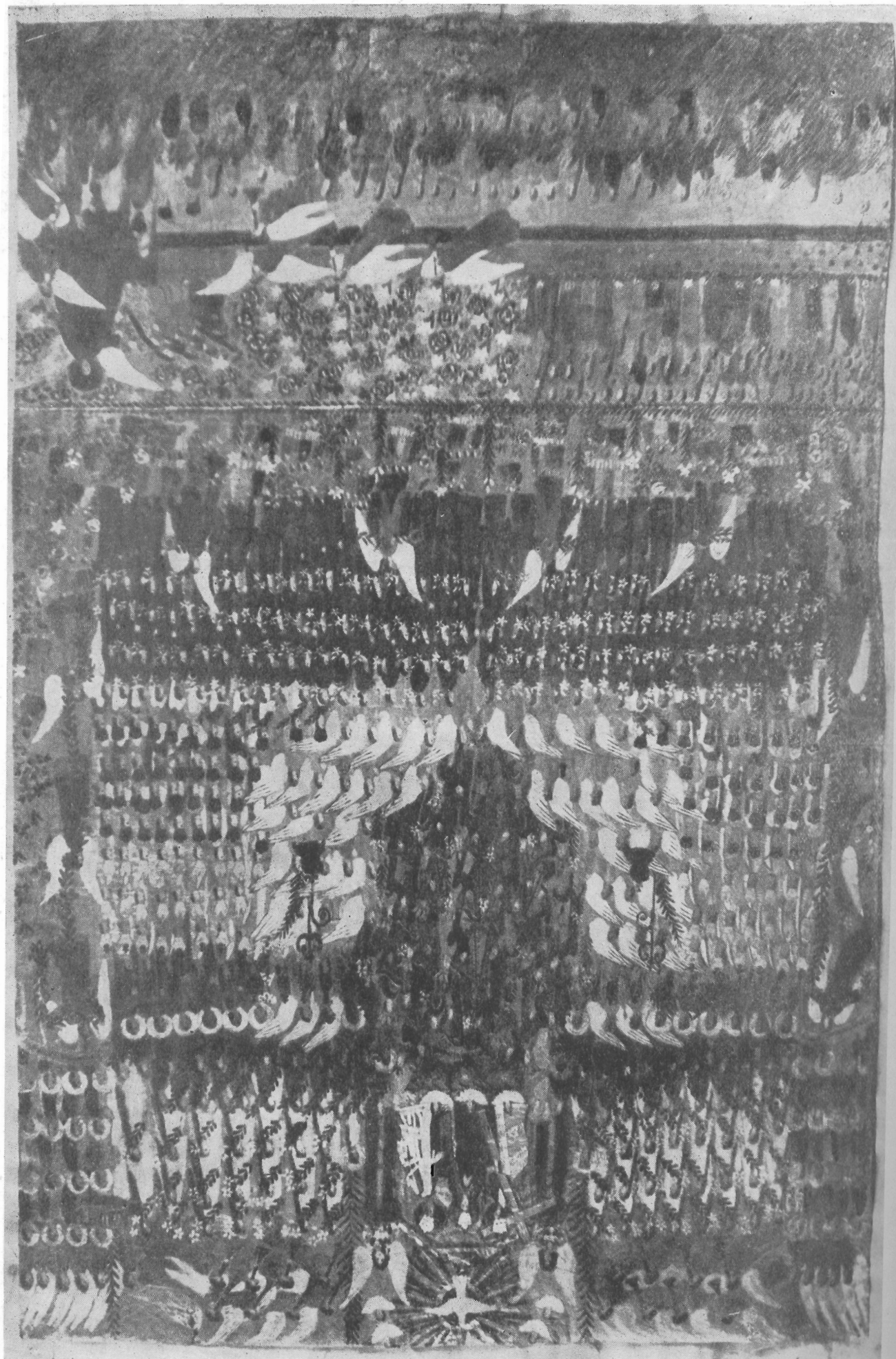


6

czy rzemieślnik. Nikt mu na ogół nie przekazywał techników rzeźbiarskiej dyscypliny. Sam musiał nauczyć się wszystkiego, ufając tylko własnemu zmysłowi obserwacji, własnej wyobraźni. Rzeźbiarz nie był w tej mierze ograniczony tradycją jak inni ludowi twórcy. Jego sztuka stawała się więc dialogiem z odbiorcą, dialogiem, w którym jedna strona przedkładała propozycje mniej lub bardziej akceptowane przez stronę drugą. Zarówno twórce, jak odbiorcę łączył jednak zbliżony typ psychiki, uformowany na gruncie tej samej kultury.

Właśnie w sztuce wyrażającej — w rzeźbie, malarstwie, grafice — angażowana jest wyobraźnia odbiorcy, a więc możliwe jest świadome oddziaływanie na nią. Należy przypuszczać, że i ten motyw nie był obojętny dla wielu twórców ludowych, którzy wybierali zawód rzeźbiarza czy malarza. Zwłaszcza że były to dziedziny, w których twórca mógł mimo wszystkich ograniczeń wypowiedzieć się najpełniej, przekazać swoje widzenie świata, dać upust wyobraźni, fantazji. Motorem nowych poszukiwań była dla jednych po prostu konieczność poradenia sobie z nowym zadaniem (tematem), dla innych natomiast mogła to być przemożna potrzeba wyrażenia świata własnych doznań, krzywd, naiwnych nadziei i sądów.

Oczywiście w obrazach takich (a nawet rzeźbach) dostrzec możemy z naszej perspektywy pewną naiwność. Nie tyle nawet nieporadność czy prymitywizm, ile właśnie naiwność. Ten naiwny obraz świata wzrusza nas





Stacja I
Jezus na śmierć skazany

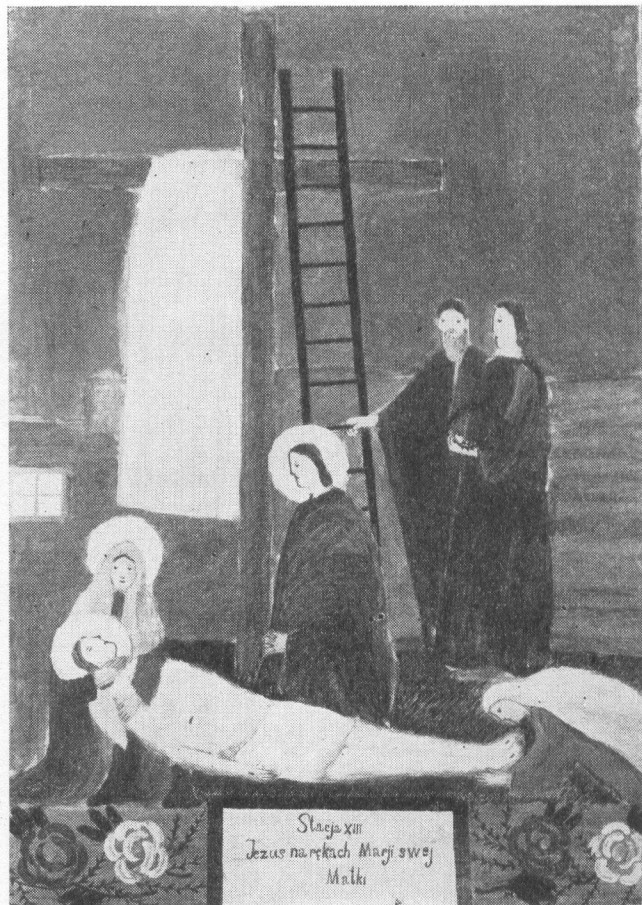
8

i raduje, gdy oglądamy kafle obrazkowe, figuralne sceny malowane na skrzyniach czy szafach, niektóre obrazy, rzeźby, drzeworyty, a nawet formy piernikarskie. Jaka jest jednak granica między naiwnym wizerunkiem świata w sztuce ludowej a twórczością „naiwnych”? „Gdzie kończy się sztuka ludowa a gdzie zaczyna naiwna?” — powtórzmy pytanie, którym zaczyna swój esej na ten temat Anatol Jakovsky⁹.

Granice są tu oczywiście nie zawsze uchwytne. To też słuszniej byłoby mówić o pasie granicznym, o pograniczu, a nie o linii demarkacyjnej precyzyjnie oddzielającej oba pojęcia.

W dawnej sztuce ludowej najchętniej mówiłbym tylko o elementach naiwnego widzenia, mieszczących się jednak w ramach cech typowych dla danej dziedziny twórczości ludowej (w określonym czasie i środowisku). W pełni naiwną nazwałbym twórczość, w której cechy widzenia jednostkowego okazałyby się silniejsze niż cechy wspólne dla środowiska czy przyjętej konwencji.

W zdecydowanej większości przypadków mamy jednak do czynienia tylko z przenikaniem elementów „naiwnych” do sztuki ludowej. Najlepiej to widać na przykładzie malarstwa. Zaczniemy od scen malowanych na kaflach. Obok schematów powtarzanych w danym ośrodku czy nawet na większym obszarze, w twórczości kaflarzy mazurskich: Jana Oksitowicza (il. 46, 47), Wojciecha Krystanieckiego czy Aleksandra Bachmińskiego, występują pewne, im tylko właściwe tematy i ujęcia. Twórczość Bachmińskiego wydaje się tu najdojrzalsza i tak wewnętrznie spójna, tak jednorodna stylistycznie zarówno w traktowaniu ornamentu roślinnego, jak i postaci ludzkiej czy zwierzęcej, że bez wahania zaliczam ją do klasycznych przykładów sztuki ludowej



Stacja XIII
Jezus na rękach Marii swojej
Matki

9

Pokucia. „Naiwność” scen figuralnych, traktowanie ludzkiej postaci nie jest tu cechą niezależną od otoczki ludowego stylu, a została całkowicie zasymilowana w ramach jedności ludowej stylizacji, właściwej tak kaflom ośrodka pokuckiego jak i stylowi indywidualnemu Bachmińskiego. Już jednak u Krystanieckiego sceny przedstawiające bitwy, wojsko cesarza Maksymiliana czy egzotyczny pejzaż Afryki bardziej są różnicowane. Stylistyka ludowa wyraża się tu w rytmizacji elementów roślinnych, w umownym traktowaniu drzew, krzewów, elementów zdobniczych, w symetrycznej na ogół kompozycji kafla. Natomiast figury żołnierzy czy jeźdźców interpretowane są różnie i niejednolicie w ramach jednego pieca. Pochodzi to zapewne stąd, że jak stwierdza Roman Reinfuss „...mamy tu do czynienia jedynie z dość przypadkowym zbiorem kopii wykonanych z różnych wzorców, wśród których obok obrazków przedstawiających kraje egzotyczne (Afryka?) znalazły się prawdopodobnie kartony z drukowanymi dla dzieci żołnierzami do wycinania”¹⁰. Wyraźniej więc, niż to miało miejsce u Bachmińskiego, wydziela się tu pierwiastek „naiwności”, zapewne właśnie dlatego, że temat nie został jeszcze w pełni poddany rygorom stylu. Narracja wyprzedziła proces stylizacji.

Zarówno jednak w tym przypadku, jak i Oksitowicza można mówić o elementach naiwnego widzenia świata. Oksitowicz w swych kaflach dał ilustrowaną kronikę podwawelskiego grodu z połowy ubiegłego wieku¹¹, wykazując ten rodzaj ciekawości świata zewnętrznego i poczucia humoru, jaki spotykamy również w malaturach orawskiej szafy, nazwanej przez Tadeusza Seweryna „Orbis pictus”¹².

W malarstwie na szkłe, z uwagi na rzemieślniczy i masowy charakter produkcji, mamy do czynienia z wy-



10

bitnie dekoracyjnym i stylistycznie jednolitym traktowaniem niewielkiej wiązki tematów. Powtarza się w nich na ogół ten sam, właściwy dla danego ośrodka, schemat rozwiązań kompozycyjnych i kolorystycznych, opanowany nie tylko pamięciowo, ale i manualnie. To też do wyjątków należą obrazy o cechach osobistych, prymitywnych jak np. „Adam i Ewa” z Muz. Diecezjalnego w Sandomierzu¹³.

W malarstwie religijnym kręgu cechowego spotykamy w obrazach przeznaczonych dla odbiorcy wiejskiego zazwyczaj daleko posuniętą typizację, wynikłą zarówno z techniki produkcji masowej, jak też i z ograniczonej ilości stale powielanych przedstawień. Już jednak przy realizacjach bardziej ambitnych, przeznaczonych dla kaplicy czy kościoła, przy tematach nowych lub bardziej rozbudowanych zauważyć można całe partie niestypizowane, malowane bardziej prymitywnie, naiwnie. Np. pasące się krowy i wołki o ludzkich twarzach w obrazie MB Gidelskiej¹⁴, wizerunek ryby i Jonasza w „Oku Opatrzności”¹⁵. Bywa, że obraz mniej wprawnego malarza grzeszy nieporadnością i prymitywizmem, które każą nam odbierać go właśnie w kategoriach sztuki naiwnej (jak np. wizerunek św. Pawła¹⁶). Naiwność poszczególnych elementów czy całości wynika nie tylko z nikłych umiejętności obraznika, ale i ze stopnia jego rozwoju kulturowego.

Widać to szczególnie wyraźnie na przykładzie obrazków wotywnych. Dawały one malarzowi szansę dość indywidualnej interpretacji wydarzenia, które miał upamiętnić. Sam temat pozwalał na próby bardziej realistycznego, wręcz reportarzewego ujęcia. Ale sprawność wystarczająca, gdy chodziło o typizację hieratycznie traktowanej postaci Matki Boskiej Karmiącej czy innego, często powtarzanego tematu, zawodziła, gdy przyszło

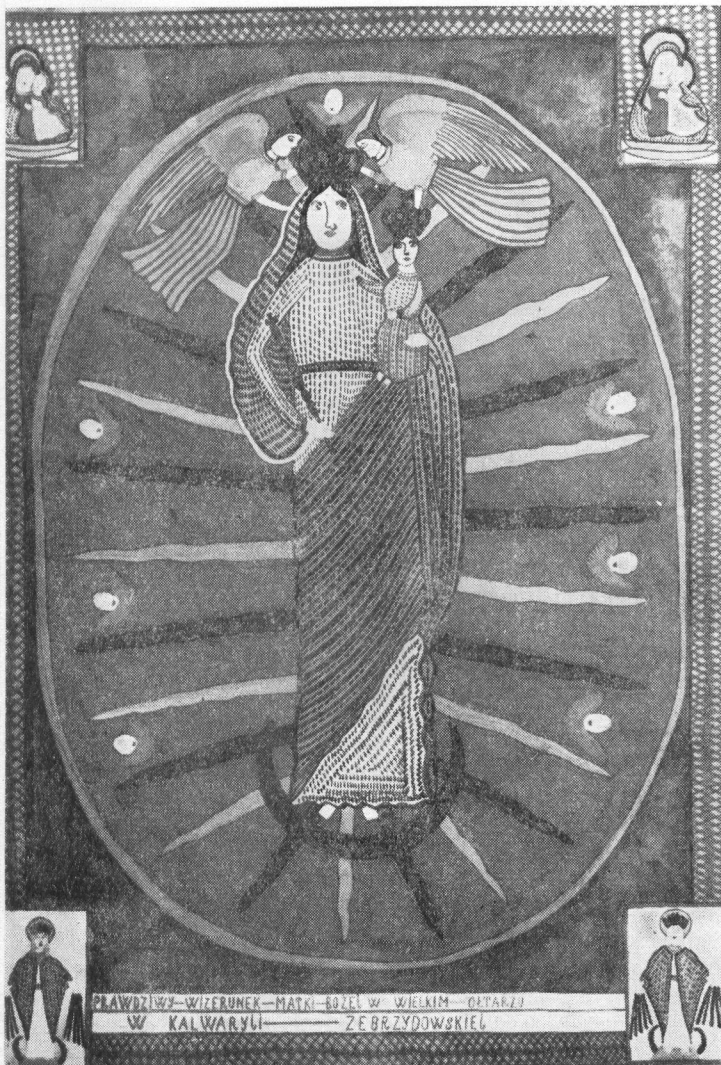
Dorota Lampart: Il. 8. Stacja. I, temp., pap. Il. 9. Stacja XIII, temp. Il. 10. Śmierć matki, temp., pap.

budować sytuacje dramatyczne, pokazywać postacie ludzkie w ruchu itp. Tu już wyraźnie dawała się we znaki nieznajomość anatomii, wąty zasób umiejętności. W obrazach wotywnych, zwłaszcza malowanych przez obrazników wiejskich, uderza często naiwny realizm malarzkiej opowieści, wynikający zarówno z nieporadności warsztatowej, jak i z gatunku wyobraźni i pamięci malarzkiej prymitywnego twórcy. Jest to doskonały przykład dziedziny, którą nazwać można za Bihalji-Merinem — naiwną sztuką ludową. „Bogate zbiory naiwnej sztuki ludowej — pisze znakomity znawca sztuki naiwnej — znajdują się w kościołach pątniczych, klasztorach i na cmentarzach. Ex-vota, kapliczki przydrożne. Małe, malowane, rzeźbione, wyklepywane czy wyszywane ofiary — poświęcone mocom opiekuńczym — są ślubowaniem i wyrazem podzięków za ratunek z ciężkiej opresji. Dramatyczne wydarzenie, którego tragiczny finał został powstrzymany, straszny wypadek, który się dobrze skończył, zostaje przedstawiony z dokładnością jarmarcznego fotografa i naiwną wiarą w cuda”¹⁷.

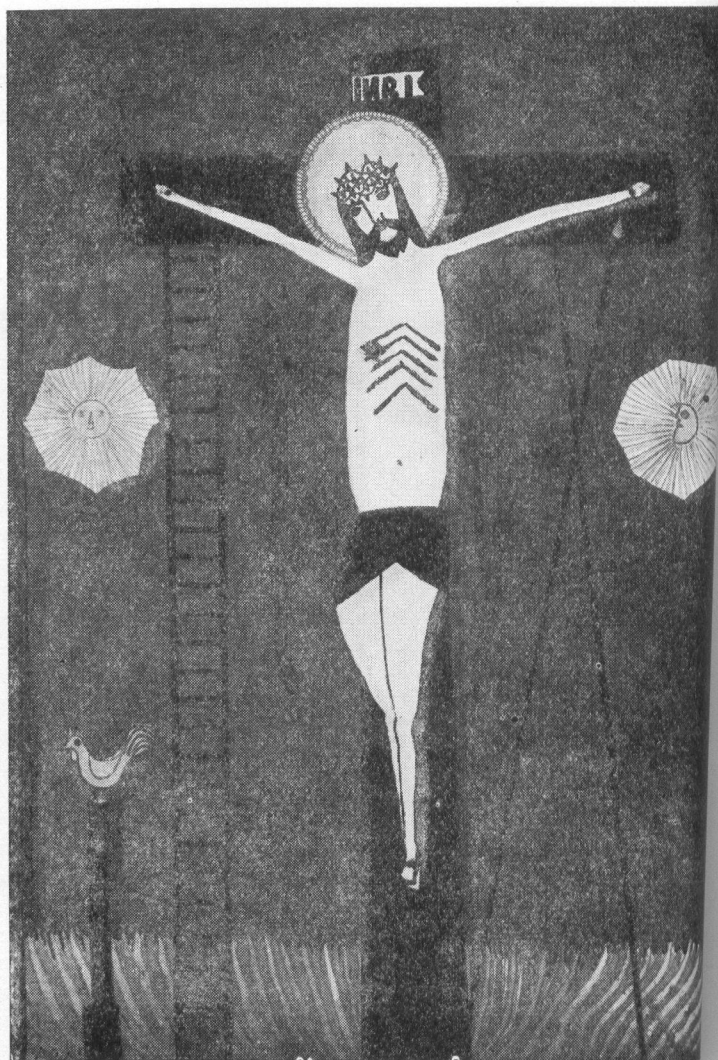
Każda grupa społeczna miała swoje nieco odrębne tradycje, możliwości i środki wyrazu. Inne było (i jest) malarstwo obrazników z miejscowości pątniczych i ośrodków odpustowych, inne — malarzy z miasteczek, zaspokajających zarówno potrzeby wsi, jak i miejskiego odbiorcy. O tych ostatnich garść cennych informacji przyniosły badania w rzeszowskim prowadzone przez Franciszka Kotulę¹⁸.

Malarze prowincjonalni byli spadkobiercami dawnych tradycji cechowego rzemiosła. Podejmowali niejednokrotnie tematy świeckie, malowali portrety rodzinne, podobizny osób żywych czy zmarłych, starając się zbliżyć do wzorców kulturowych dworu i zamożnego mieszczaństwa. Ale stopień umiejętności nie pozwalał na to, powstawały więc obrazy o większych ambicjach niż umiejętnościach, obrazy, w których dostrzegamy pewne cechy naiwności, a nawet prymitywizmu. Nie znajdziemy tu jednak odwołania do sztuki ludowej. Naiwność czy nie zamierzony prymitywizm nie nakładają się bowiem ani na schemat formalny obrazów ludowych, ani nie wynikają z dyspozycji psychicznych właściwych twórcom ludowym.

Dyspozycje takie znaleźć można u ludzi, którzy zrywając z kulturą wiejską czy z ograniczeniami sztuki ludowej, zostali jednak w głębi swej psychiki przez tę kulturę i sztukę uformowani. Przykładem jest tu O. Czajka, malarz z Małopolski, żyjący w połowie ub. stulecia. Zachowały się trzy jego obrazy o tematyce wykraczającej poza kultowy czy zdobniczy charakter malarstwa ludowego. „Wesele”, „Zrękowiny”, „Zabawa w karczmie” (il. 1). I już sam wybór tematów świadczy o odejściu od ludowej tradycji, o fascynacji innym kręgiem kultury, tematyką, sposobem wypowiedzi plastycznej. Zgadzam się tu z Robertem Wildhaberem, który przy ocenie przynależności dzieła do sztuki ludowej wysuwa postulat jego analizy nie tylko z punktu widzenia wartości estetycznych, ale i funkcji, którą ona pełni w społeczności. A przecież, jak powiada dalej „dla społeczności



11



12

Franciszek Janeczko: Il. 11. Matka Boska, farba klej, pap. Il. 12. Ukrzyżowanie, farba klej, pap.

ludowej ważne jest nie kryterium estetyczne, ale przede wszystkim funkcja danego przedmiotu..."¹⁹. Oczywiście obrazy Czajki nie spełniały ani roli kultowej, ani dekoracyjnej, od tej strony nie można więc wiązać ich z kulturą ludu. Łączył je z obraznictwem ludowym tylko pewien prymitywizm wypowiedzi. Są więc obrazy Czajki dziełem twórcy ludowego, choć nie można ich zaliczyć do sztuki ludowej. Jest to doskonały przykład dawnego malarstwa z pogranicza sztuki ludowej i naiwnej. I ten właśnie moment podkreślił Tadeusz Seweryn pisząc o Czajce: "...poznał niektóre praktyki malarzy miejskich, niemniej jako zupełny samouk, wyraża się formą prymitywną, ludową. Malując z przypomnienia dobrze znane sceny, nie uwzględnia żadnych skrótów perspektywicznych, żadnego kierunku oświetlenia, nie biedzi się nawet nad dekoracyjnym zespołem barw. Chodzi mu głównie o prawdę. W »Zrękowinach« rozmieszcza pod powalą szereg obrazów z błękitnymi tłami, przy stole zaś sadza ojców, czyniących zapis, i matkę obrachowującą się ze swatką... — ...Notuje te przypomnienia skrupulatnie, bez formalnego związku ze sobą, unikając metody częściowego krycia jednej postaci przez drugą, uwypuklić chce kształty cieniem jednostronnym, dając w sumie wyraz kompozycji ludowej, tkwiącej psychologicznymi założeniami w sztuce dziecka."²⁰ Dodajmy, że ten typ schematyzacji postaci ludzkiej i kompozycji spotyka się również np. w figuralnych kodrach (wyci-nankach) łowickich.

Przykłady takiego pogranicza mnożą się, gdy zaczynamy analizować okres schyłku tradycyjnej ludowej kultury. Nowe treści, nowe potrzeby oraz nowe wzorce z zewnątrz przenikają do kultury ludowej. Zapewne w okresie pełni integracji i rozkwitu tej kultury treści te zostały wchłonięte, zasymilowane, przełożone na język stylu ludowego. Ale w latach industrializacji wsi, rozwoju oświaty, w latach szybko postępującej dekompozycji kultury ludowej nie było ku temu ani czasu, ani możliwości. Ekrany ulicznych fotografów, szyldy i wywieszki nawiązują niekiedy do dawnych nawyków kompozycyjnych czy kolorystycznych, ale nie jest to już ani regułą, ani celem. Raczej reliktem. I jeśli czasem odnajdujemy w nich ślady ludowego zdobnictwa, nie wystarczy to, aby mówić o kontynuacji sztuki ludowej, a nawet o pomoście wiążącym tradycyjną sztukę ludową z naiwną. Na pewno rację ma Seweryn, gdy twierdzi, że „w przedmiotach tych wykazują wytwórcy nieudolność swoją nie dlatego, że brak im talentu, ale dlatego, że te przedmioty są dla nich zbyt młode. Jeszcze się z nimi nie żyli, nie przetrwali ich i nie urobili w formie określonej własnym i zbiorowym postanowieniem.”²¹ Od chwili napisania tych zdań minęło 20 lat. Widzimy już, jak lud nasz zasymilował w międzyczasie ozdoby „dywany” papierowe i makatki na ścianę, które niezależnie od tego, czy nam się to podoba, czy nie, są sztuką ludu okresu obecnego, konglomeratem cech jeszcze tkwiących w dawnej sztuce wiejskiej i nowych — prze-

jętych od warstw drobnomieszczańskich z odpustów, jarmarków²². Konglomeratem zdrowych reguł ludowej ornamentyki, ludowych zamięłowań do strojności i barwności, opacznie rozumianej „nowoczesności”, banału, a nawet kiczu, niekiedy zresztą nie pozbawionego naiwnego wdzięku.

Okres rozpadu kultury ludowej wyzwolił jednak nowe siły i możliwości. Zmieniła się sztuka i jej rola w społeczności wiejskiej. Załamały się podstawy, na których opierało się istnienie zespołowej sztuki ludowej. Przystała ona pełnić integrującą rolę w społeczności wiejskiej, przestała być zewnętrznym wyrazem odrębności grupy, łącznikiem teraźniejszości z przeszłością.

„W cywilizacji współczesnej stare społeczne wzorce zanikają — zauważa Bihalji-Merin. — Sztuka ludowa, chłopska gubi swą treść wewnętrzną, staje się pustą dekoracyjną otoczką zagubionej wypowiedzi. Anonimowe siły, które się ujawniały w sztuce ludowej, żyją nadal, ale jakby w podziemiu, a ponieważ kolektywność została zdruzgotana, dążą do indywidualnego odradzania się. W ten sposób ginąca sztuka ludowa może przerodzić się w sztukę amatorską, w której pospołu łączą się ze sobą ostatnie promienie ducha kolektywnego i przeszłości z bezczasową grą i wiecznie żywą dziecięcą wolą tworzenia.”²³

Zmienił się odbiór, jego potrzeby i gusty. Tradycyjne formy okazały się mało przydatne, gdy twórca chciał wyrazić w nich nowe treści. Konwencja ludowego malarstwa nie mogła służyć nowym celom, nowym ideałom, utrudniała obserwację natury, wiodła ku stylizacji, podczas gdy inspiracje płynące z kultury miejskiej i przenoszone przez fotografię, film i telewizję wiodły ku sztuce ilustrującej, opowiadającej lub (rzadziej) wyrażającej treści bardziej osobiste.

Rozbicie tradycyjnej ludowej kultury stało się szansą dla jednostek uzdolnionych plastycznie, pozwalając im na pełniejsze wyżycie się w sztuce. Gdy jednak za-

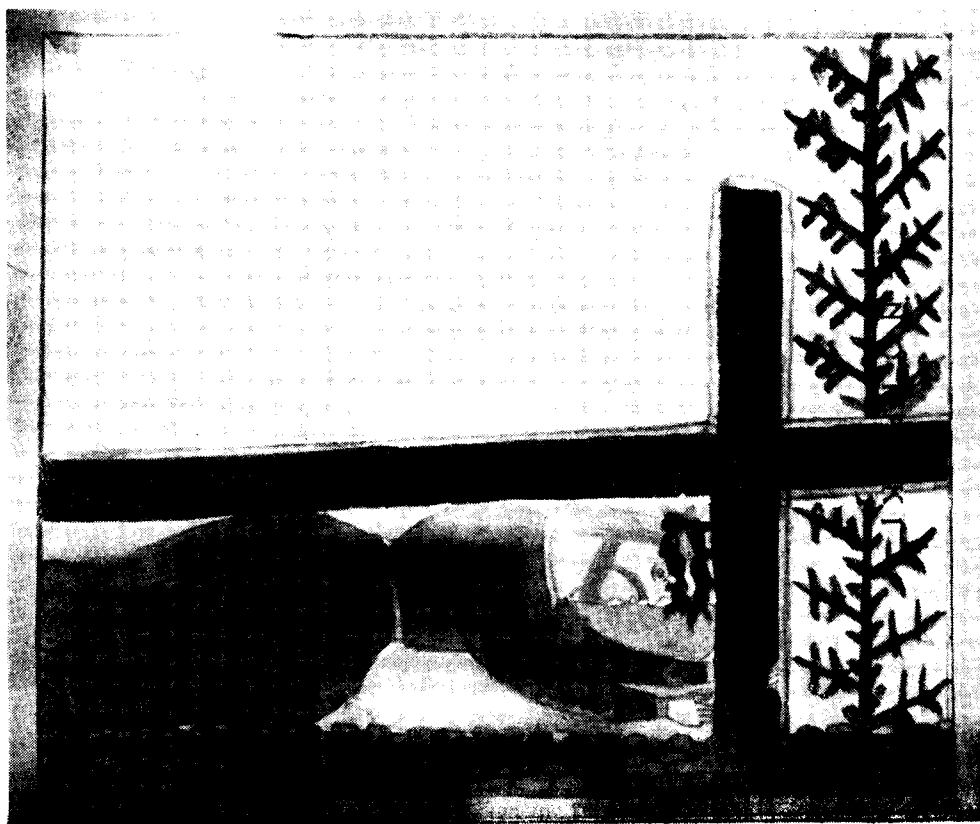
brakło podpórki kolektywnego stylu i tradycyjnych form, twórca pozostał zdany tylko na siebie, na swój zmysł obserwacji, na bodźce płynące od wewnątrz czy też inspiracje zewnętrzne, pojmowane przeważnie nader powierzchownie.

Wielu malarzy w środowisku, które jeszcze dziś moglibyśmy uważać za ludowe (czy też wywodzące się z kultury ludowej), stało się po prostu amatorami, z mniejszym czy większym skutkiem starając się podążać śladem różnych kierunków profesjonalnej plastyki, przejmując te wpływy przeważnie z trzeciej ręki i ze znacznym, kilkudziesięcioletnim opóźnieniem²⁴.

Nieliczni tylko umieli pozostać wierni sobie, nie szukając żadnych gotowych formuł. Oni to właśnie — twórcy spontaniczni, naiwni, prymitywni, „inni” (nazywa się ich różnie) przekroczyli barierę przeciętności i dyletanizmu, wnosząc do swej sztuki pierwiastek wypowiedzi osobistej i szczerej²⁵.

Oni to właśnie wychodząc z żywych jeszcze tradycji sztuki ludowej, która ukształtowała ich osobowość artystyczną, w swej indywidualnej twórczej wypowiedzi stanęli już na granicy sztuki ludowej i naiwnej. Niektórzy po prostu kontynuują w swym przeświadczeniu sztukę ludową, podejmując tylko szerszy wachlarz tematów, pozwalając sobie na bardziej osobistą ich interpretację. „Typ ten powstaje dlatego — zauważa Piwocki — że tradycyjna kultura wsi wygasa, a własne środowisko chłopskie przestaje się interesować wytworami sztuki o tradycyjnej formie. W miejsce odbiorcy ludowego podstawiamy obecnie odbiorcę i miłośnika miejskiego, który wprawdzie pożąda «czystej» sztuki ludowej, lecz nie jest w stanie stworzyć artysty ludowemu na wsi odpowiedniego środowiska. Nacisk otoczenia, które «wyrósł» już ze sztuki ludowej i zabkuję najczęściej w kultywowaniu zamięłowań do sztuki miejskiej, znanej z drugiej i trzeciej ręki, i to w przestarzałych wydaniach, oraz żądania nowego odbiorcy miej-

Il. 13. Franciszek Janeczko, Upadek pod krzyżem, akw., pap.



skiego »muzealnego« — stwarzają podatny grunt dla powstawania tego rodzaju sztuki mieszanej ludowo-prymitywnej.²⁶

W tej właśnie grupie widzę figuralne malunki z Zalipia. Zalipianki, zdobiąc motywami roślinnymi ściany swoich domostw, należą całkowicie do świata tradycyjnej sztuki ludowej. Pozostają w jej kręgu nawet wówczas, gdy pod wpływem inspiracji z zewnątrz projektują chusty na głowę, spódnice czy obrusy, dekoracje plafonów w miejskich wnętrzach. Te same kobiety jednak, tak mistrzowsko posługujące się pędzlem, gdy chodzi o znane im problemy dekoracji kwiatowej, stają się prymitywne i wręcz nieudolne, gdy próbują przedstawić scenę figuralną, wykraczającą poza zakres ich doświadczenia. Tradycyjny warsztat artystyczny nie wystarcza, aby przełożyć wielowymiarową rzeczywistość na dwuwymiarowy rysunek.

Na pograniczu ludowo-naiwnym stoi też twórczość Zofii Barańskiej-Dzięciołowskiej²⁷. Wszystko w jej obrazach jest właściwie zgodne ze stylem ludowym, zamiłowanie do dekoracji, wypełniającej całą przestrzeń wokół wizerunku świętej postaci, rytmiczny układ kwiatowych i roślinnych elementów, płaskie potraktowanie postaci (il. 5). Tym, co pozwala mówić tu o punktach stykowych ze sztuką naiwną, jest sposób interpretacji scen biblijnych, Madonny czy świętych, zwłaszcza twarzy. Barańska, sama rodem z Zalipia, w pracach swych, powstałych jeszcze w latach trzydziestych, pokazała możliwość linii rozwoju malarstwa, bazującego na doświadczeniach zdobnictwa ludowego. Oczywiście charakter przemian w kulturze wiejskiej uczynił tę propozycję nieaktualną,

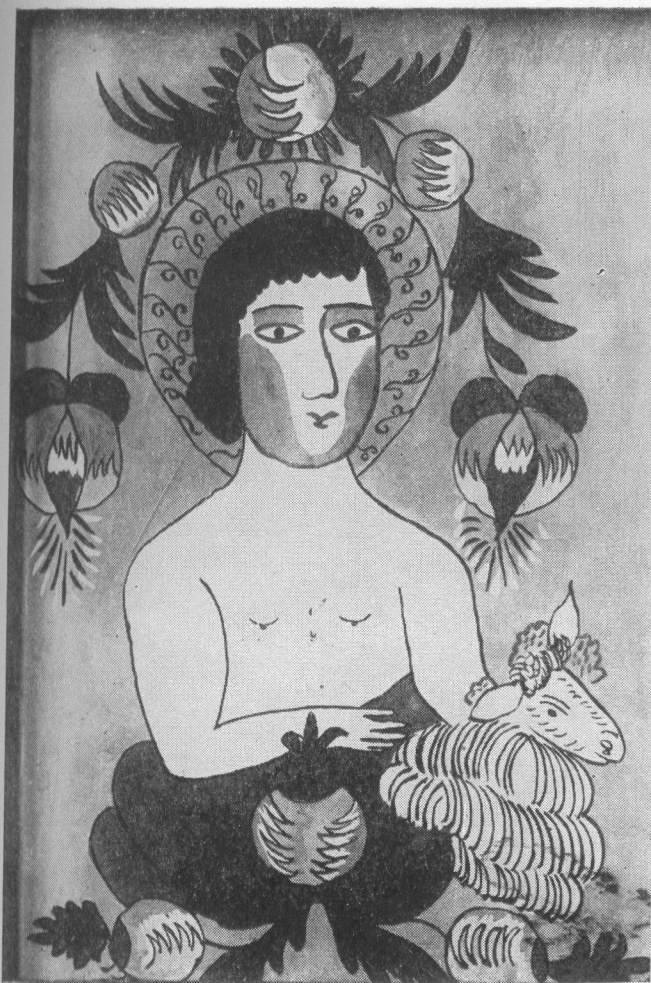
wieś nie mogła jej w zmienionych warunkach podtrzymać. Nawet w Zalipiu, gdzie istnienie żywego ośrodka malarstwa dekoracyjnego wiąże się przecież od wielu lat tylko z pomocą i zachętą opiekunów kultury ludowej oraz zapalem Rozalii Curyłowej i, dosłownie, paru jeszcze gospodyń.

Barańska nie była jednak mimo niewątpliwego talentu malarką z silną potrzebą twórczej wypowiedzi, toteż po wyjściu za mąż zrezygnowała z zainteresowań plastycznych.

Inny był casus Franciszka Janeczki. Dla niego malowanie było formą wypowiedzi koniecznej, rekompensatą za krzywdy i bolesne doświadczenia doznawane w życiu. Wychodząc z formuły dekoracyjno-ludowej, bliski malunkom dziecięcym w scenach pejzażowych, Janeczko wypowiadał się bardziej osobiście, tworząc przejmujące w swej naiwnej prostocie sceny Ukrzyżowania (il. 11—13). Pastuch, umęczony pracą ponad wątłe siły i coraz silniejszymi nawrotami epilepsji — uciekał, gdy tylko mógł, do szopy, by malować z dala od ludzi taniutkimi farbami obrazki pełne barwy i dostojęstwa²⁸. Malował w osamotnieniu, pogardzany i wyszydzany przez środowisko. „Obrazek robiem dzień abo dłuży. Jak malujem od rania, przy malowaniu to mi się nic nie kce, jadło mie odyńdzie. Od tych nóg tom cały biedny, nie jezdem zdolny do nijakiej pracy i nima za co żyć ani za co się okryć” — pisał w liście do Tadeusza Seweryna²⁹.

Epilepsja, lunatyzm, nędza, poniżenie — to momenty bardzo istotne dla zrozumienia potrzeby artystycznej wypowiedzi Janeczki. Nawet w środowisku wiejskim prowadziły do izolacji, pogłębianej niechętnym stosun-





15



16

Helena Roj-Kozłowska; obrazki na szkle: Il. 14. Wesele, Il. 15. Jezusek, Il. 16. Henryk Seniuk, Matka Boska, ol.

kiem otoczenia, a co za tym idzie sprzyjały wypowiedzi osobistej, niezależnej od mody i gustów otoczenia. „Naiwność” Janeczki wiąże się z jego „innością” od grupy, a jak można zauważyć, ten właśnie moment często leży u źródeł naiwnej twórczości. Każda zresztą współcześnie obserwowana „naiwność” wynika z jakiegoś rozdźwięku człowieka ze światem, z jakiegoś efektu obcości, z niedorozwoju umysłowego, infantylności, nadmiernej wrażliwości, przerosu wyobraźni, stanów lękowo-maniakalnych, poczucia osamotnienia i obcości, izolacji od środowiska i czasu, w którym żyją, albo też — co jest drugim biegunem tego samego zjawiska — z potrzeby przekazania innym własnych przekonań, doświadczeń, wierzeń, obsesji.

Dorota Lampart z Zawoi od dzieciństwa wielką wagę przywiązywała do scen widzianych we śnie, przydając im prorocze znaczenie, rozpamiętując je i odtwarzając w obrazach. Gdy skończyła 16 lat, miała „widzenie”. „Spałam na łóżku, nagle rozwarło się niebo, przyszedł święty, strasznie piękny. Myślałam, że to Bóg, a to był Michał Archanioł i anioły. Pokazał mi zegar, który trzymał w ręce, poniżej wystawała z pniaka ręka.”³⁰ Temat ten wielokrotnie malowała. Ze snów malowała wiele obrazów, w innych wzorem jej były dzieła widziane w kościołach (il. 8). „Niebo, czyli Sąd Ostateczny” (il. 7), jak twierdzi, „wyrozumiała sobie” oglądając księży i dziewczyny z liliami podczas procesji, a ponieważ w niebie zawsze jest wszystkiego więcej niż na ziemi, obraz musiał być wielki i pełen postaci.

Sądzę, że można jej wierzyć, gdy tak wyjaśnia powstanie obrazu, ale właśnie dla tradycji tkwiącej w podświadomości charakterystyczne jest to, że ingeruje w twórczość, tworząc ramy powstającego dzieła. Aby myśl tę wyjaśnić, odwołuję się do obrazów ludowych ze Słowacji, przedstawiających podobny temat ikonograficzny (il. 4).

Szczególnie ciekawy jako wyraz własnych przeżyć i pięknej naiwno-poetyckiej wyobraźni jest obraz „Śmierć matki” (il. 10).

Człowiekiem chorym, włóczęgą, o częstych zapaściach jest Henryk Seniuk, urodzony na Wileńszczyźnie, ale mieszkający po wojnie w Krakowie. Seniuk malował przez czas krótki, ale wszystkie jego obrazy są dojrzałe, konsekwentne i o własnym wyrazie, bliskim bizantyjskim mozaikom, malowane techniką niemal pointylistyczną (il. 16). Zachodzi w nich zjawisko, o którym Georg Schmidt pisze: „Wszyscy oni (naiwni — A.J.) mają wyraźne inklinacje tematyczne, fiksują pewne tematy, treści i zasób środków wyrazu, w których twórczość ich nie ulega zmianom, rozwojowi.”³¹

To twierdzenie ostatnie jest na ogół słuszne, ale tylko w odniesieniu do ludzi, których ogranicza ich psychika, ich wyraźna osobowość twórcza. I tu na przykładzie Nikifora można dowieść, że pewien rozwój istnieje, wczesne obrazki krynickiego mistrza mają bowiem cechy naiwno-dziecięcej wyobraźni, podczas gdy z biegiem lat następuje wyraźna krystalizacja stylu Nikiforowego, rozszerzenie wachlarza tematycznego, doskonalenie spe-



17

cyficznego zresztą warsztatu malarskiego (odkrycie i zafiksowanie całego szeregu „sposobów” np. na malowanie poboczny górskich pokrytych lasami, drzew, pejzażu widzianego z jadącego pociągu itd.).

Już jednak na przykładzie Heleny Roj-Kozłowskiej widać, że istnieje pewien typ twórczości naiwno-ludowej, bazującej na ograniczeniach zewnętrznych, kulturowych, nie utrwalonych w psychice, a więc podlegających zmianom. Urocze, naiwne obrazki na szkle Roj-Kozłowskiej — te z wczesnego okresu — mają świeżość i wdzięk nieomal sztuki dziecka, a zarazem dojrzałość, którą osiąga się tylko dzięki więzi wewnętrznej z tradycją miejscową. W postaciach świętych zachwiane są proporcje, zwracając uwagę zwłaszcza małe dłonie. Po kilku latach jednak, w miarę zdobywania świadomości artystycznej, Roj-Kozłowska zaczęła rysować postacie anatomicznie bardziej poprawne i wstydziła się tych małych — jak mówiła — „mysich” rączek; dziwiła się, dlaczego znawcy wolą jej wczesne prymitywne prace od tych z lat ostatnich, dojrzałych i o wiele sprawniejszych (il. 14, 15)³². Niestety prymitywny wdzięk pierwszego okresu ustąpił miejsca malarstwu bardziej świadomemu i technicznie dojrzałemu, bez większych jednak wartości artystycznych, a Roj-Kozłowska w odróżnieniu od wielu innych „naiwnych”, którzy wyrosli ze swej naiwności, nie chciała utrzymywać jej sztucznie, jako konwencję świadomie przyjętą i uprawianą³³. Odwoływała się natomiast do bliskiej i dobrze jej znanej z wzorów muzealnych tradycji podtatrzańskiego malarstwa na szkle. Odchodząc zresztą i od niej w pracach z ostatniego okresu życia.

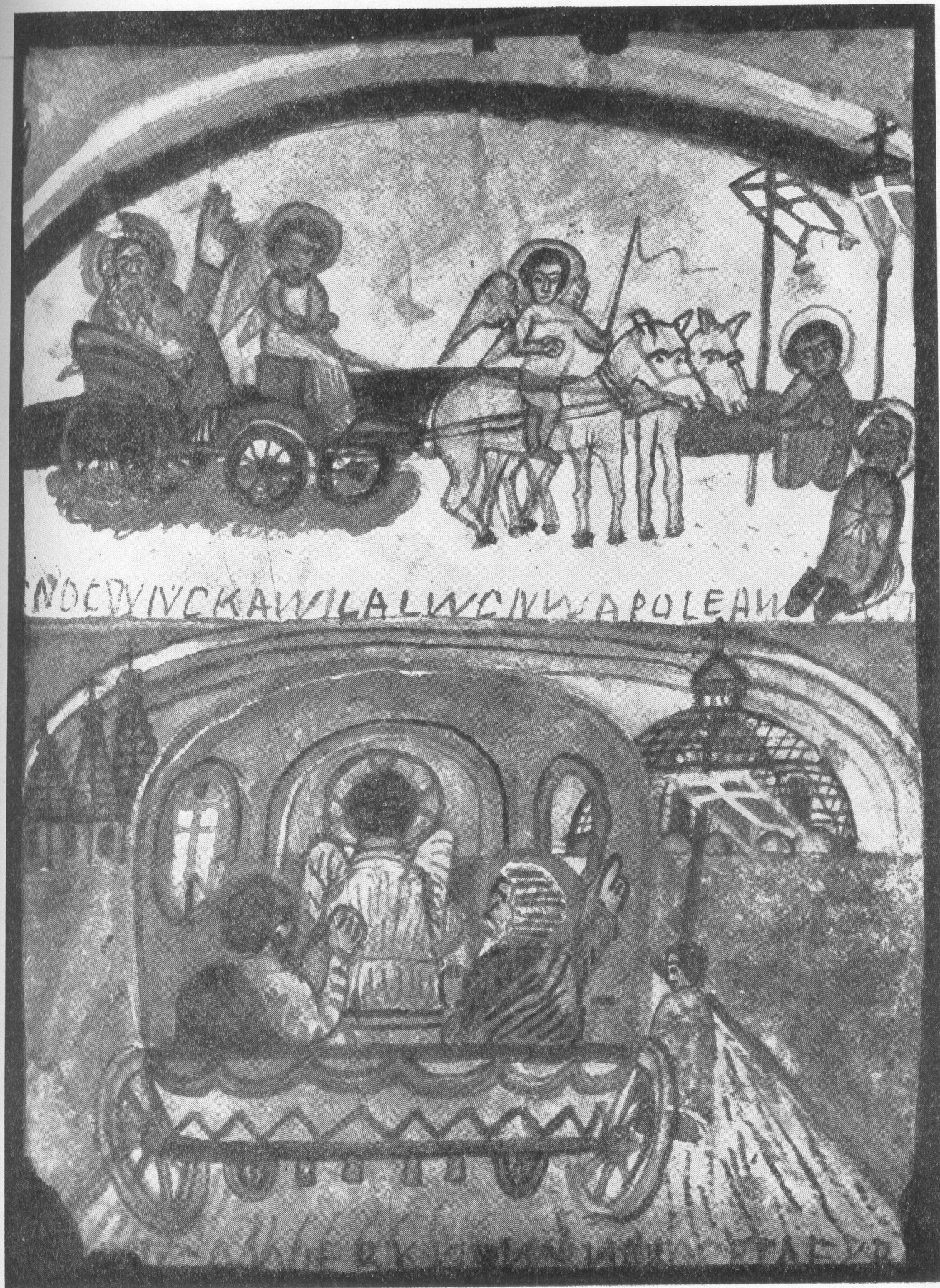
Nikifor, o którym już wspomniałem, jest na pewno najwybitniejszą postacią wśród naszych „naiwnych”. Jego twórczość jest zjawiskiem artystycznym. Nasuwa

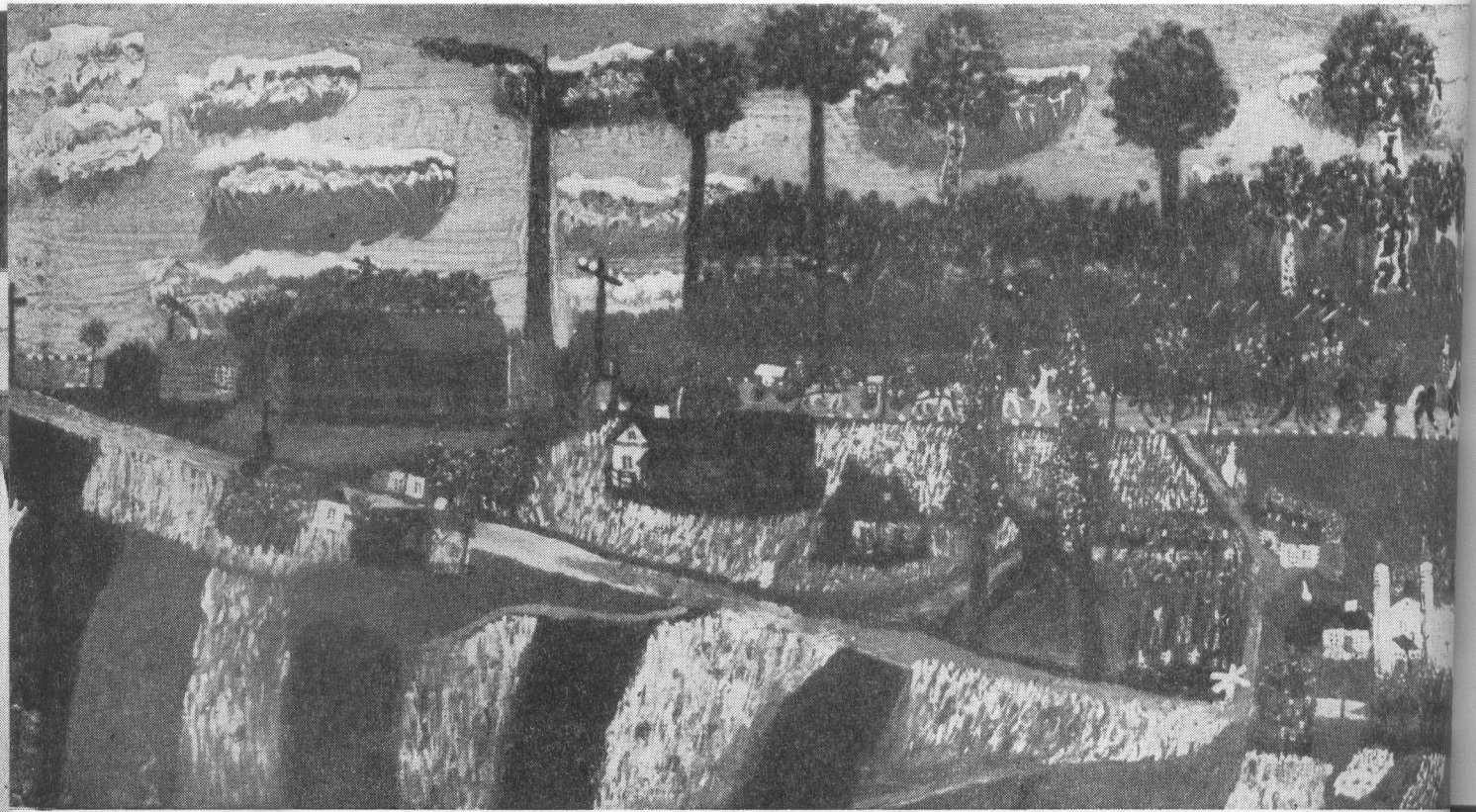


18

się tu jednak pytanie — w jakiej mierze jest on związany z tradycją i czy jest to tradycja ludowa? Reinfuss w swym *Malarstwie ludowym* twierdzi: „Obrazy Janeczki, Nikifora i całej plejady współczesnych malarzy wiejskich czy robotniczych nie wykazują związku ani z ludowym malarstwem tradycyjnym, ani w ogóle z tradycyjną twórczością ludu. Spośród wymienionych wyżej artystów jedynie Barańska w twórczości swej nawiązuje do tradycji plastycznych swego środowiska. Inni zaś, zarówno Janeczko jak i Nikifor czy Dorota Lampart, nie mówiąc już o Wróblu czy Adamczyku, to jednostki, których sztuka jest zjawiskiem ściśle indywidualnym, niepowiązanym z ludowym tłem tradycyjnym i nie stanowiącym dalszego ogniwa w jego historycznym rozwoju. Twórczość ich, podobnie jak twórczość wszystkich niemal dzisiejszych malarzy-samouków, to sztuka amatorska czy dyletancka, sztuka bądź w ogóle oderwana od jakichkolwiek wpływów zewnętrznych (Janeczko, Nikifor), bądź — przeciwnie — podlegająca wszelkim możliwym wpływom, chłoniętym bez najmniejszego wyboru, z wyłączeniem jedynie tradycyjnego malarstwa ludowego.”³⁴ Reprezentując taki pogląd, zamieszcza Reinfuss w swej książce o malarstwie ludowym ... aż 8 reprodukcji Nikifora, 4 Janeczki, 2' Ociepki, 3 Roj-Kozłowskiej. Autor nie jest tu chyba konsekwentny, niesłusznie odmawia wszelkich cech ludowych obrazom Janeczki, Lampart czy nawet Nikifora, a z drugiej strony nie pokazuje w reprodukcjach Nikifora czy Ociepki tego, co ich wiąże z ludowym podglebiem.

Źródłem upodobań ornamentalnych Nikifora jest sztuka ludowa, a zwłaszcza jej zdobnictwo. Wystarczy spojrzeć na fotografię z 1955 r. pokoju (il. 17) Nikifora. Pierwszą rzeczą, która zwraca uwagę, był ciągnący się





20

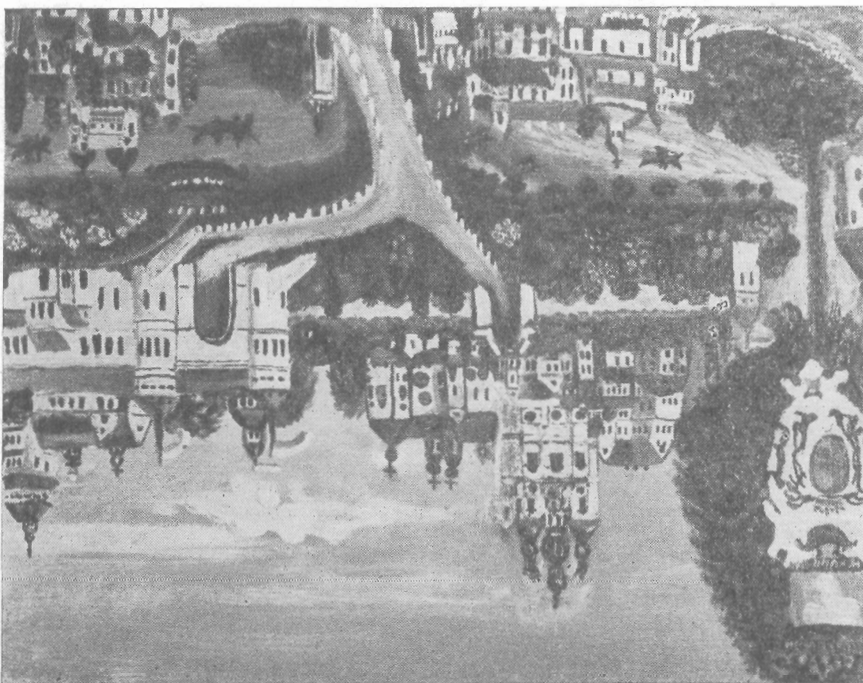
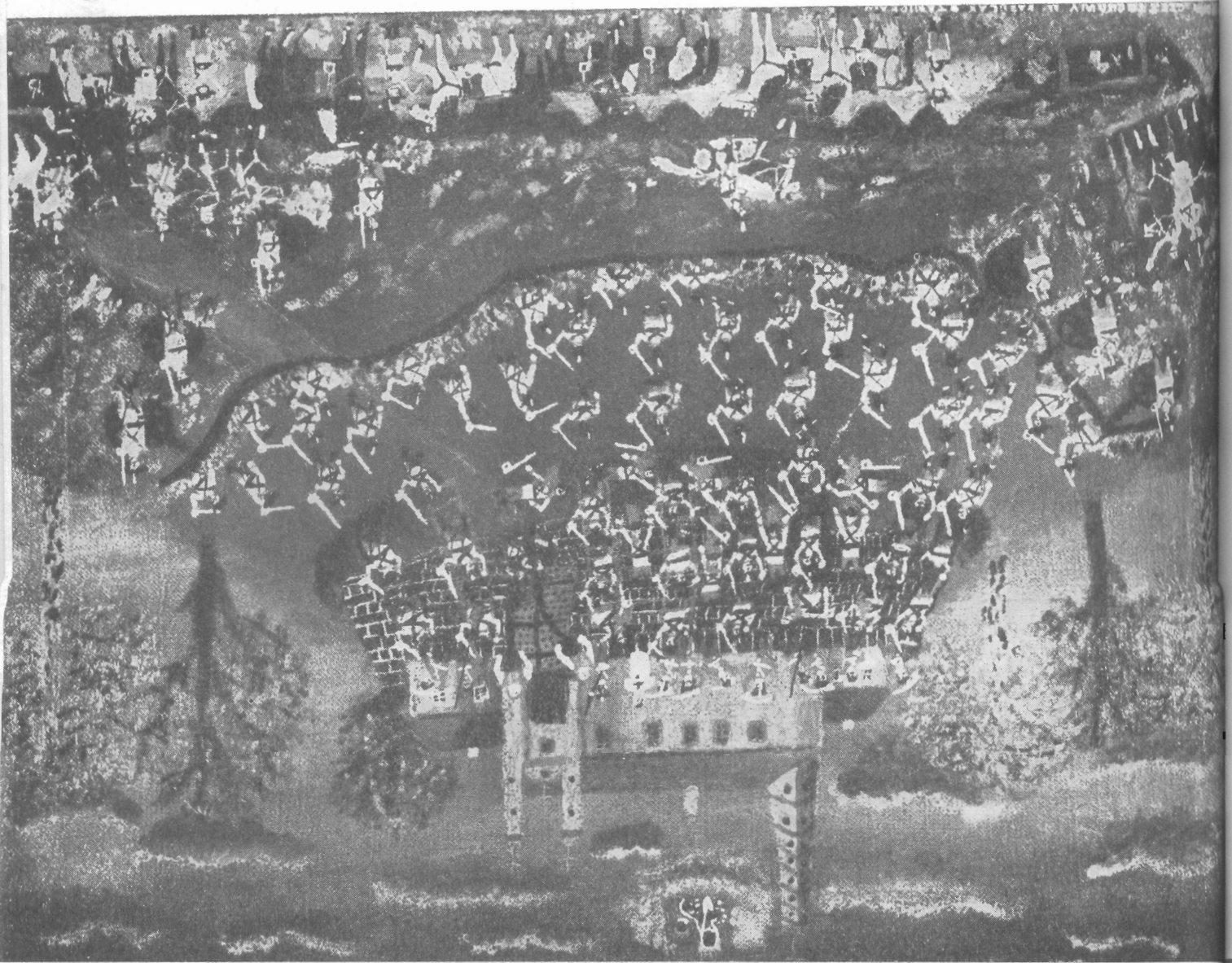
Stanisław Karulak: Il. 20. Pejzaż, ol. Il. 21. Tadeusz Kościuszko, drewno polichr. Il. 22. Bartosz Głowacki, drewno polichr. Il. 23. Seweryn Odrzywolski, Krasnystaw, ol., płyta pilśniowa. Il. 24. St. Karulak, Obrona Częstochowy, ol.

21



22







25

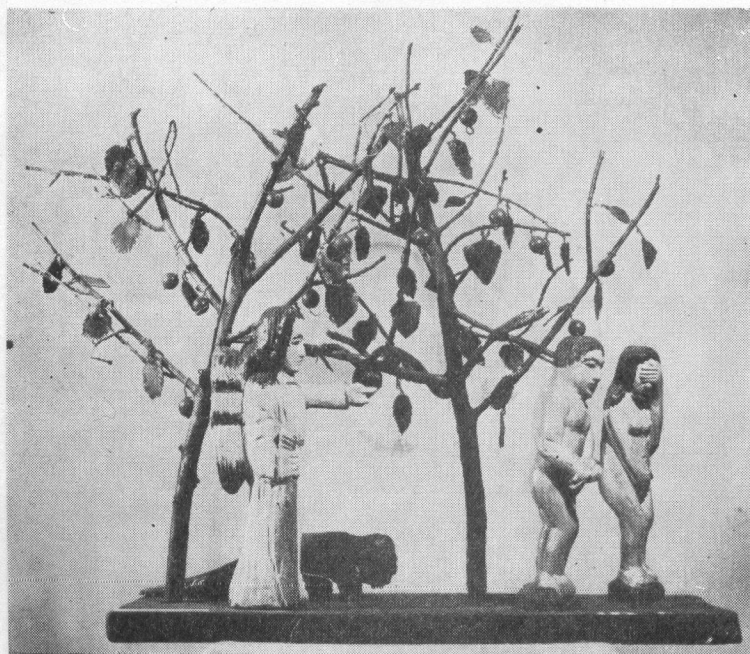
przez długość wszystkich ścian rząd kolorowych reprodukcji, przeważnie wyciętych z pism ilustrowanych. Wisieli obok siebie Mościcki, Rydz Śmigły, Stalin, Piłsudski, papież, cesarz Franciszek Józef, Lenin, Bierut i Rokossowski. Nikifor wieszał swoje postacie historyczne, jak lud święte obrazy, rzędem, pod powalą. Druga rzecz — bielony piec, na którym krynicki Matejko pracowicie wyrysował kafelki i ozdobił prymitywnym krzyżowym ornamentem. Podobnie czynił lud, tnąc z papieru firanki imitujące zasłony widziane w mieszczańskim czy dworskim wnętrzu. Trzecia rzecz, która rzucała się w oczy, to stara, ciemnozielona skrzynia, w której były pospół obrazki i pocięty czysty bristol. Zarówno skrzynia, jak i kilka mniejszych drewnianych walizeczek-kasetek ozdobił Nikifor na wzór ludowy ornamentem, który choć nie powtarzał dekoracji skrzyń łemkowskich, jest przecież w swym charakterze bezsprzecznie ludowy. Podobne motywy zdobnicze spotyka się też niekiedy w akwarelach, zwłaszcza gdy Nikifor maluje ramkę na arkuszu lub szeroką bordiurę. I wreszcie krąg wpływów na poły już tylko ludowych — inspiracje malowidłami z drewnianych cerkiewek. Świat wyobrażeń religijnych Nikifora jest oczywiście inny niż współczesnej mu wsi, bardziej prymitywny, a zarazem żarliwy i wizjonerski, wydaje się jednak, że analogie dla Nikiforowej wyobraźni i naiwnej wiary można znaleźć właśnie w ludowej starej tradycji, w umiłowaniu żywotów świętych, apokryfów, kanticzek. Trzeba tu też wspomnieć o hieratyzacji gestu postaci świętych, co wiąże się i z charakterem cerkiewnych pierwowzorów, i z ludowym myśleniem artystycznym. Ludowość Nikifora widzę więc przede wszystkim w typie mentalności, a dopiero później — w reminiscencjach ludowego zdobnictwa wnętrza i sprzętów, w ornamentyce.

W tej kategorii widzę też malarstwo Seweryna Odrzywolskiego, woźnego magistratu w Krasnymstawie (il. 23).

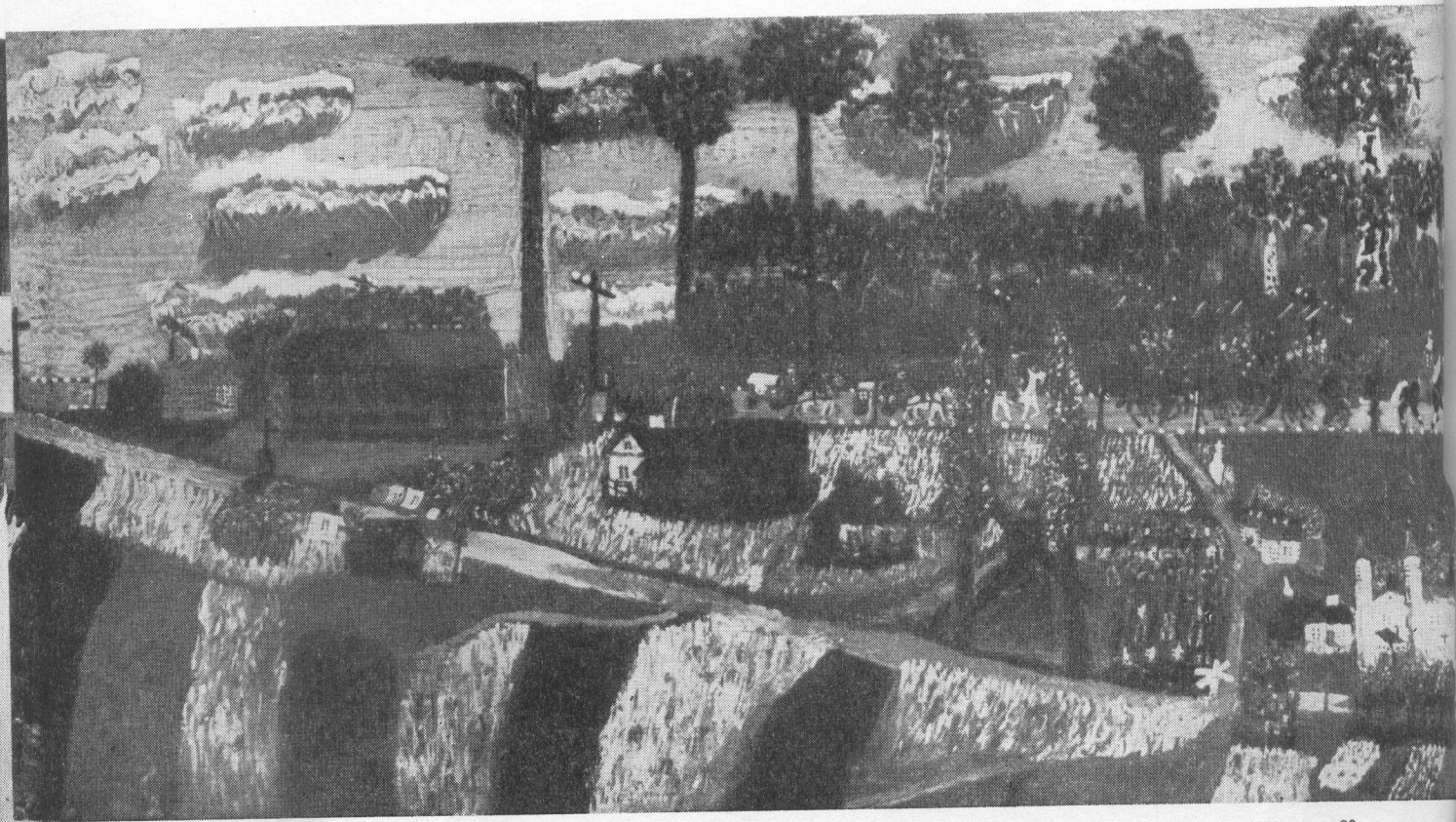
Trochę inny jest przykład Stanisława Karulaka, kamieniarza, później pracownika kolei. Dyscyplina rzeźby zbliża go do tradycji ludowej, w malarstwie natomiast postępuje on śladem rozwijającej się opowieści. Rzeźba łączy go więc z kręgiem ludowej twórczości, podczas gdy w malarstwie jest bardziej niezależny od ludowego wzoru, tradycji (zresztą już niemal doszczętnie zanikłej).

Z kolei szukając proveniencji dla malarskiego świata Ociepki nie pomijałbym jego związków z kulturą górników, ich wierzeniami, fantazją. Nie jest to co prawda kultura ludowa w potocznym odczuciu tego pojęcia, ale chyba winno nas tu interesować zjawisko w całej jego rozpiętości, a nie tylko zawężone do ram wsi i wpływów tradycyjnej sztuki. W przypadku Ociepki źródłem inspiracji jest nie tyle sztuka, ile kultura środowiska. Nie typ obrazów, a tradycja kalendarzy obrazkowych, literatury jarmarcznej, górniczych podań i wierzeń. Banach pisząc o Ociepcie zwraca również uwagę na wpływ odpustowej litografii, o „przejmującym” kolorystyce. „Są tam fiolety fiołkowe, róże jak z róży, żółtości jajka wielkanocnego i zjadliwe zielenie. To jest źródło wpływu na Ociepkę — może nie bezpośrednie, ale ważne dlatego, że dla ostatnich lat, a nie tylko dla dawnej przeszłości, stawia sprawę sztuki ludowej miejskiej — niekoniecznie chłopskiej. To są ryciny ludowe trochę z »Epinalu«. Także obok nich — bez przyczynowego związku — można postawić Ociepkę.”³⁵ A w innym miejscu Banach notuje: „Ociepka pochodzi z rodziny górniczej naprawdę... Jest związany z kulturą ludową Śląska, z niej wyrósł. Niewątpliwie wychował się na górniczych legendach. Jeżeli tak bliska mu jest pro-

26



50



20

Stanisław Karulak: Il. 20. Pejzaż, ol. Il. 21. Tadeusz Kościuszko, drewno polichr. Il. 22. Bartosz Głowacki, drewno polichr. Il. 23. Seweryn Odrzywolski, Krasnystaw, ol., płyta pilśniowa. Il. 24. St. Karulak, Obrona Częstochowy, ol.

21



22





30



31

blematyka przypadku, demonizmu przyrody, przepowiedni — to są w tym motywy górnicze. Bez takich myśli górnik istnieć nie może. Sama niedzielnosc jego malowania jest też jakoś uzasadniona zawodem.”³⁶

Grupa malarzy-prymitywistów ze środowiska górniczego łączy w swej twórczości świeżość i pewną naiwność (ludową? dziecięcą?) widzenia świata z zainteresowaniem dla pejzażu przemysłowego (Rejdych, Stolorz), miejskiego. Wróbla pociągają jarmarki, karuzele, cyrki, widowiska ludowe, widziane w miasteczku górniczym. Inną cechą wszystkich jest zamiłowanie do żywych barw. Wiąże się to zapewne z charakterem pracy górniczej pod ziemią i związaną z tym potrzebą rekompensaty w sztuce.

Wyczerpaliśmy więc wszelkie formy powiązań malarstwa naiwnego z ludowym. Sprawy te wyglądają jednak nieco inaczej w innych krajach. Analogii pełnych nie ma i być nie może. Nie mamy np. w Polsce ludowo-naiwnego malarstwa uprawianego przez całe wsie, jak to ma miejsce w Jugosławii (Kovačice) ani ośrodków powstałych w wyniku inspiracji malarzy zawodowych (Hlebine), nie mamy też w kulturze pasterskiej malarstwa takiego jak w szwajcarskim regionie Appenzelle. Słusznie zwraca uwagę Georg Schmidt na konieczność wyraźnego rozróżniania malarstwa kultur pasterskich od kultur kopieniackich, kultur rolniczych. Różnią się one bowiem nie tylko w swych treściach, ale i w środkach wyrazu³⁷.

Zajmijmy się z kolei problemem rzeźby. René d'Harnoncourt powiada, że „łatwo odróżnić naiwne malarstwo Rousseau, Kanego czy Obina od opartych o tradycję prymitywów czy sztuki ludowej, ale jakże trudno jest



32

nie raz odróżnić naiwnych od tych współczesnych twórców ludowych, którzy nie wypowiadają się w tradycyjnym stylu.”³⁸ Sprawa komplikuje się jeszcze, gdy chodzi o rzeźbę, opartą na tradycji ludowej czy ściślej mówiąc na systemie myślenia wynikłym ze stosunku do tworzywa i możliwości, którymi dysponował ludowy twórca.

Niemal cała współczesna rzeźba ludowa znajduje się na pograniczu sztuki naiwnej, prymitywnej. Inspiracje płynące z ludowej tradycji i jej zasady tak są wciąż jeszcze znaczne, że poddają się im nawet twórcy ze środowiska miejskiego (jak np. Feliks Czajkowski). Wynika to z tego, że jedynie zasady ludowej rzeźby pozwalają twórcom nie dysponującym wiedzą ani sprawnością warsztatową osiągnąć dobre rezultaty. Inne ambicje, wiodące ku wypowiedzi realistycznej czy poszukiwaniom nowoczesnej sztuki — bez odpowiedniej świadomości i wiedzy, zarówno w zakresie anatomii, jak i technik rzeźbiarskich, prowadzą w większości przypadków na manowce dyletantyzmu, jałowej amatorszczyzny.

Cecha naiwności, spotykana we współczesnej twórczości rzeźbiarzy ludowych, daje się zauważyć przede wszystkim w warstwie tematycznej, w naiwnej poetyce scen historycznych, dysproporcjach między naszą wiedzą o postaci (czy sytuacji) a sposobem zinterpretowania tej postaci czy sceny przez rzeźbiarza. Naiwność cechuje więc przede wszystkim poetykę, wyobraźnię, świadomość twórcy zwłaszcza w zestawieniu z środkami wyrazu, którymi dysponuje.

Naiwność, tak jak ją odczuwamy, wiąże się z przekroczeniem tradycyjnych formuł tematycznych i formalnych, wyjściem poza obręb zbiorowych doświadczeń. Naiwną wyda się więc nam „franciszkańska” poetyka rzeźb Wawry z nieodłącznymi drzewkami i ptaszkami, zwłaszcza w tematach, pozbawionych w rzeźbie tradycji ikonograficznej jak np. Chrystus w Ogrójcu czy Wniebowstąpienie Matki Boskiej. Beskidzki powsinoga nie zawsze też rozumiał wzór, z którego czerpał natchnienie do rzeźby. Tak np. znając jedynie z książkowych ilustracji postać św. Krzysztofa stojącego po kolana w rzece, zpozumiał rycinę w ten sposób, że „święty Krzysztopon nimo nóg, ino do tela.”³⁹ Wawro jednak, mimo naiwności dostrzeganych zwłaszcza w pracach nie opartych o wzór ikonograficzny, pozostaje przede wszystkim rzeźbiarzem ludowym.

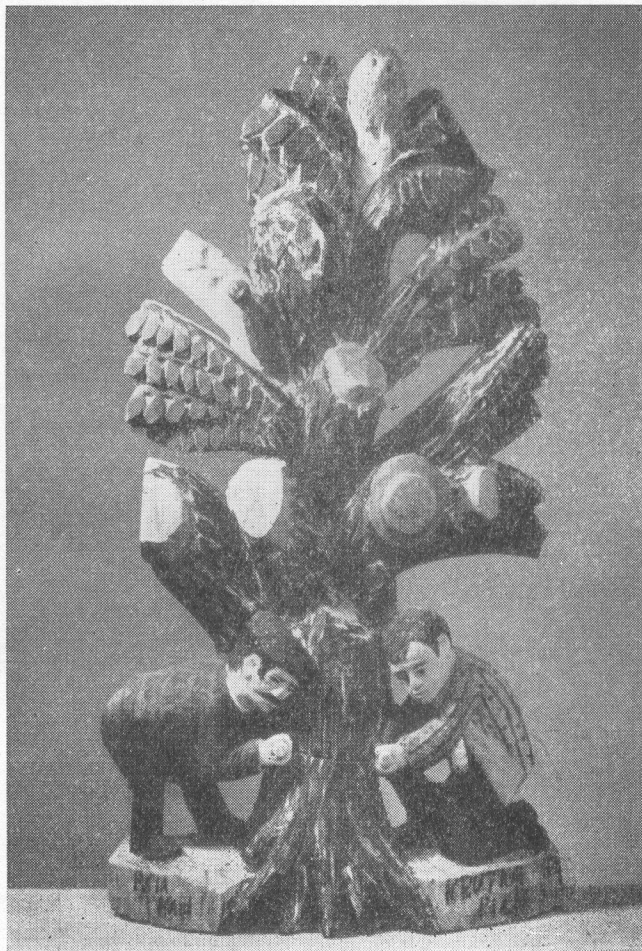
„Naiwność” w rzeźbie jest więc przekroczeniem programu wspólnych zasad myślenia i formułowania, cechujących rzeźbę ludową. Gdybyśmy chcieli myśl tę wyrazić graficznie, należałoby zrobić podziałkę jak w termometrze. Mimo indywidualnych różnic rzeźba ludowa wypełni jakieś środkowe pasmo skali. Pozostanie dół i góra. Prymityw spontaniczny, nieomal infantylny, jeszcze przed progiem wpływu jakiejkolwiek tradycji — i rzeźba, która już próg tradycji przekroczyła, rzeźba o cechach indywidualnego stylu wyraźnie zarysowanej osobowości. Przykładem takiego prymitywu absolutnego jest twórczość górala Heródka i rzeźbiarki z Gujska — Heleny Szczypawki-Ptaszyńskiej. Na przeciwległym bie-

Leon Kudła: Il. 30. *Syn Antoś, drewno polichr.* Il. 31. *Chrystus z krzyżem, drewno polichr.* Il. 32. *Wrona, drewno polichr.* Il. 33. *Jędrzej Wawro, Św. Magdalena, drewno polichr.* Il. 34. *Zygmunt Skrętowicz, Krótka piła, drewno polichr.*

33



34



gunie znajdzie się wówczas twórczość Leona Kudły, jego osobny świat. Janusz Michałowski słusznie podkreśla, że u Kudły naiwne jest spojrzenie na świat, ale nie forma artystycznej wypowiedzi⁴⁰. Wyobraźnia Kudły inna jest od przeciętnej wyobraźni ludowego świątkarza, widać to już w tematyce, wręcz franciszkańskim umiłowaniu natury, ptactwa. Dla Kudły zwierzątko jest przyjacielem, współtowarzyszem człowieka. Jest stworzeniem czystym, godnym podziwu, szacunku. Wieziorka na dłoni czy ramieniu, wierny sokół, pies siedzący u stóp syna Antosia, sarenka z dziewczyną, nawet kot czy ptak, traktowany z całą powagą — jakże odmienną od tego stosunku do zwierząt, który zazwyczaj spotykamy na wsi. U Kudły, podobnie jak u Nikifora, jest pełna równowaga i harmonia między formą artystyczną a podjętą tematyką. Michałowski twierdzi, że „Postawa psychiczna wiąże go z twórcami ludowymi. Nie jest to zresztą jedyny punkt wspólny. Rzeźba ludowa jest podłożem, na którym rozwinęła się jego twórczość...”⁴¹ Zastanawiam się, czy naprawdę postawa psychiczna Kudły jest „ludowa”. Chyba właśnie różnice w tej postawie psychicznej wobec świata, sztuki, funkcji rzeźby — sprawiają, iż Kudłę w większym nawet stopniu niż Wawrę możemy zaliczyć do sztuki pogranicza naiwnego⁴².

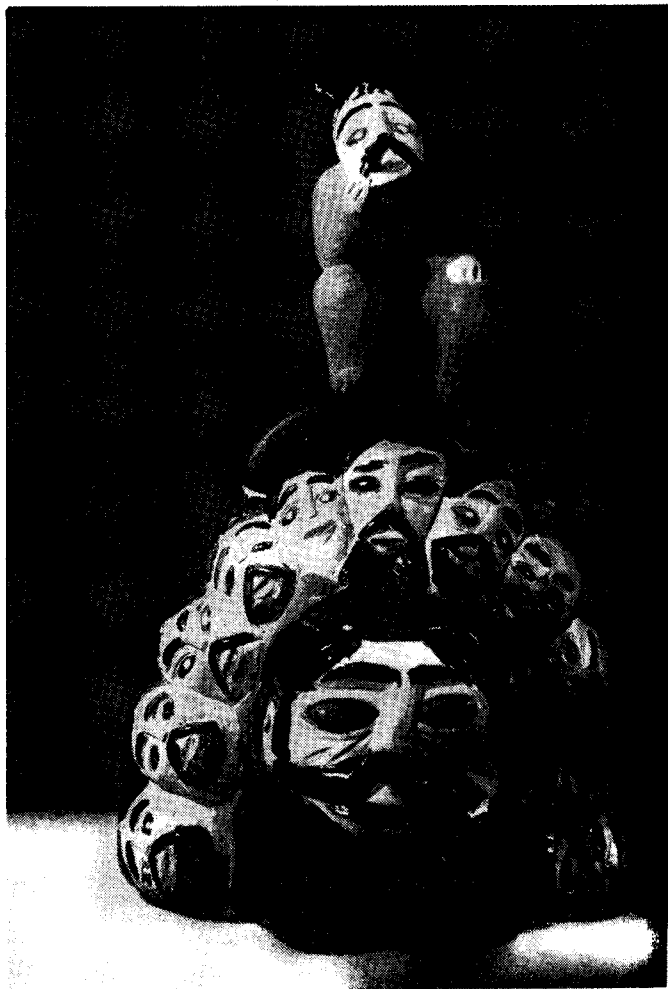
Z kolei Zygmunt Skrzętowicz. I znów odrębny świat wyobraźni. Zainteresowania tematyczne sięgające do spraw dramatycznych — wyraźnych wprost, bez pośrednictwa symboliki Frasnoliwego, Bolesnej czy Piety (Oświęcim, Bełżec, sceny z czasów okupacji) sąsiadują z żartobliwą obserwacją wiejskiego życia, zabaw, obyczajów. Groza i dowcip, np. w rzeźbie „Krótka piła” —

il. 34, wielofigurowe sceny z Biblii (Potop) i zwykłe opowieści o ludziach, katarzyniarzu z papugą, ślepym grajku, harmoniście. A przy tym są to rzeźby wynikające z ludowego ducha, z tradycji.

Naiwny w naszym odczuciu rzeźb jest więc przede wszystkim sposób interpretacji tematu, powiązany z osobistą formą wypowiedzi rzeźbiarskiej, o wyraźnym piętnie osobowości twórcy. Gdyby nie tematy, rzeźby Lamęckiego można by rozpatrywać w kategoriach sztuki ludowej. Naiwność rzeźbiarza polega jednak na tym, że nie dysponując środkami rzeźbiarskimi zdolnymi oddać prawidłowy i niepowtarzalny wizerunek faktu czy osoby (zwłaszcza postaci historycznej), z całkowitym spokojem i niefrasobliwością konstruuje scenę np. zabójstwa biskupa Stanisława Szczepanowskiego czy kąpieli króla Jana III Sobieskiego, proponuje wizerunki królów i wodzów polskich, Sukarna czy Indiry Ghandi, w podobny jednak sposób rzeźbiąc ich twarze, o charakterystycznym nosie, wypukłym polerowanym czole i kulistych oczach. Zmienia w tych twarzach niewiele, tylko szczegóły, atrybuty postaci, domalowuje więc wąsy, uczesanie.

Przykłady można mnożyć. Oto Piłat — prymitywny i wzruszający w swej nieporadnej często sztuce, z upodobaniem rzeźbiący wielkie figury Chrystusa stojącego przed ... Piłatem, pełne ekspresji Piety, syreny, sfinksy, krokodyle gdzieś zobaczone w książce szkolnej i nie bardzo chyba zapamiętane; Piotr Zelek zafascynowany biblijnym Egiptem, scenami świętymi, które po swojemu interpretuje, borykając się z oporem materiału (il. 37, 38, 39). Adam Zegadło, Wincenty Krajewski, Feliks Czajkowski — cała plejada rzeźbiarzy ludowo-prymitywnych, tak charakterystyczna dla panoramy sztuki

Adam Zegadło: Il. 35. Św. Piotr, drewno polichr. Il. 36. „Tajemnica zwycięstwa”, drewno polichr.



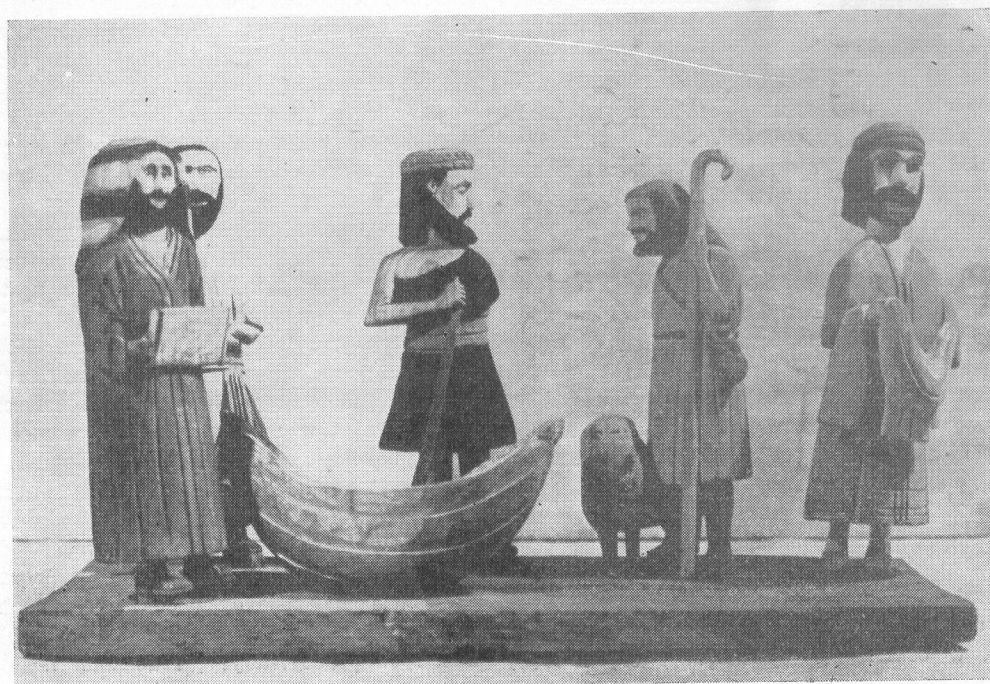


37



38

Piotr Zelek: Il. 37. Samson i lew, drewno. Il. 38. Chrystus w grobie, drewno polichr. Il. 39. Z dziejów Egiptu, drewno polichr.



39



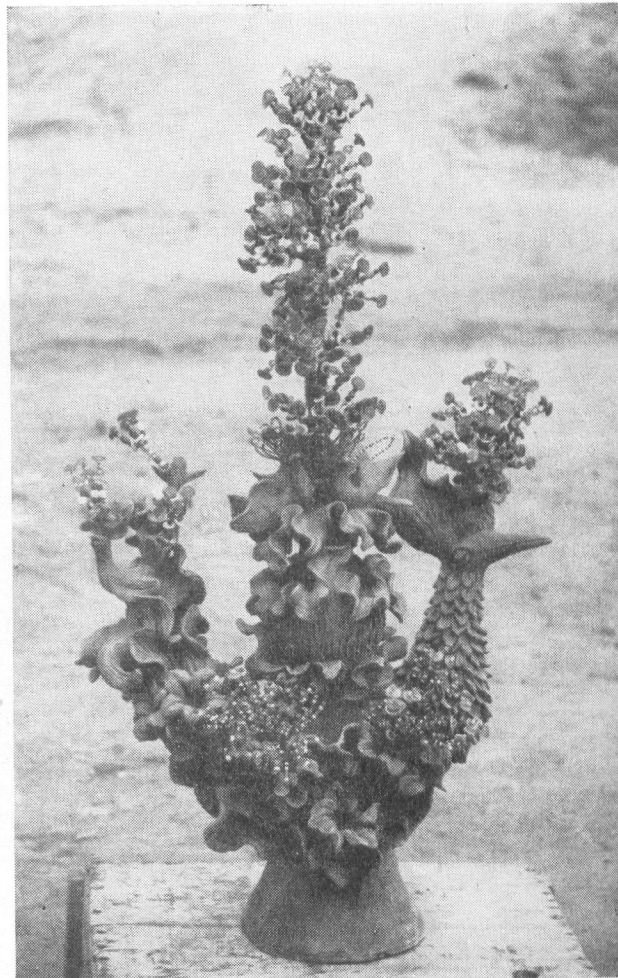
40

naiwnej w Polsce. I wreszcie Stanisław Zagajewski, zjawisko wyjątkowe, formuła już nie ludowa, ale z pogranicza ekspresyjno-surrealistycznej wyobraźni. Stwory i ptaki Zagajewskiego są nie tylko niesamowite, ale i dekoracyjne (il. 40, 41). Tyle że jest to dekoracyjność obsesyjna, natrętna, która w spiętrzeniu i powikłaniu form nabiera dramatycznej siły wyrazu. Czuje się w tych rzeźbach gorączkową potrzebę formowania gliny, potrzebę tak psychiczną jak i manualną. A przecież przy całej swej odrębności Zagajewski wyrasta z ludowego zdobnictwa (horror vacui), z tradycji ludowej rzeźby ceramicznej (il. 42). Spazmatycznie skręcone w ruchu ptaki i zwierzęta znajdują też i inne źródło inspiracji — gumowe i celulooidowe kiczowate zabawki, kotki, pieski nieudolnie wzorowane na postaciach Disneyowskich kreskówek (il. 43).

Panorama naszej rzeźby naiwno-ludowej, obejmująca zjawiska od Heródka po Kudłę, Lamęckiego i Zagajewskiego, nie ma analogii w innych krajach. Jest tym, co najmocniej nas wyróżnia na wszelkich zagranicznych konfrontacjach i wystawach. Dzieje się tak, ponieważ dyscyplina ludowej rzeźby wciąż jeszcze jest u nas w żywej pamięci, ponieważ właśnie rzeźba była u nas powszechna, a jej zasadnicze prawa do dziś zachowały swoją wartość i moc inspiracji.

*

Pogranicze sztuki ludowo-naiwnej jest zjawiskiem historycznym, uwarunkowanym żywą jeszcze tradycją sztuki ludowej, w orbicie której znajduje się twórca.



41

Tradycja ta jest przy tym nie wystarczająca, nie pozwala twórcy na pełną wypowiedź, wyrażenie treści nowych, przekraczających zasób dotychczasowych doświadczeń sztuki ludowej. Rozwój poszukiwań twórczych jednostki zdaje się ma więc prowadzić od tradycji do poszukiwania własnej formy wypowiedzi. Od kształtu sztuki zdefiniowanego wolą zbiorowości ku wyzwoleniu własnej wyobraźni. Od sztuki pełniącej określoną funkcję w swojej społeczności do twórczości bardziej niezależnej, warunkowanej przede wszystkim własną potrzebą wypowiedzi.

Sztuka pogranicza ludowo-naiwnego wykracza więc często poza tematy wspólne grupie, wyrażając przeżycia konkretnej jednostki, jej osobiste widzenie otaczającego świata, a nawet jej obsesje.

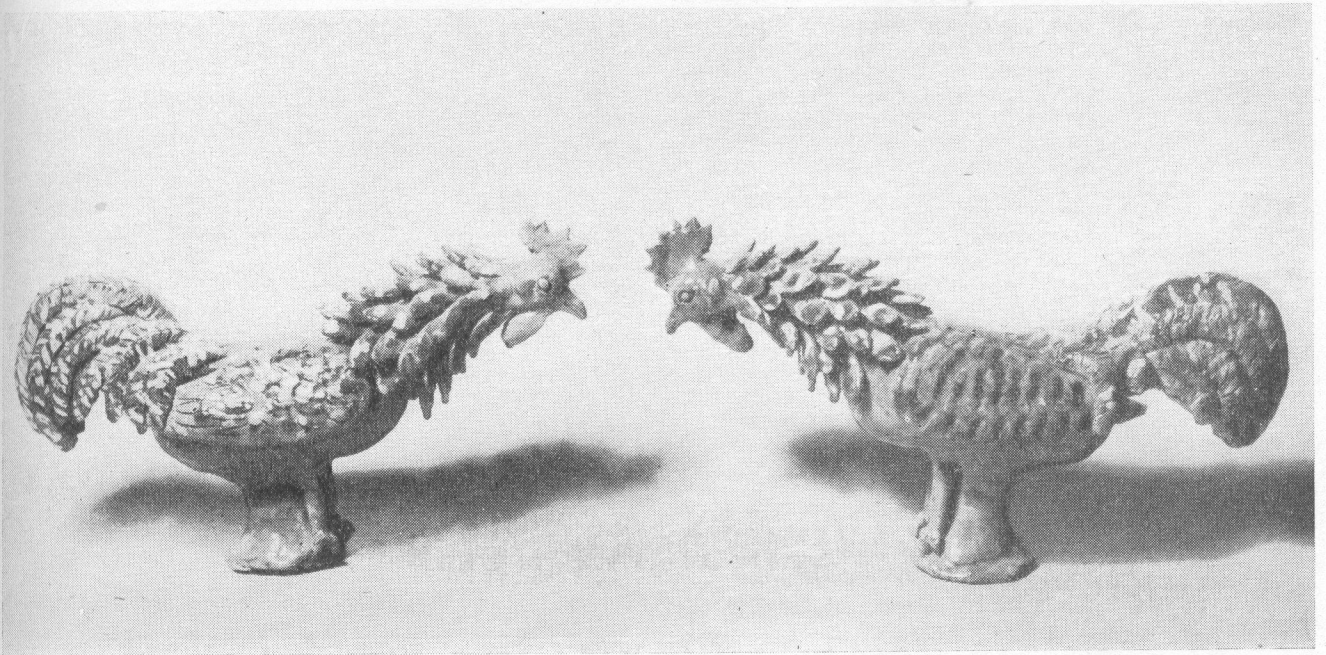
Cena swobody bywa nieraz wysoka, przychodzi za nią płacić lekceważeniem, a nawet osamotnieniem w środowisku. Sojusznikiem staje się w tej sytuacji odbiorca spoza własnej sfery, z miasta. Miłośnik sztuki.

Proces jest jednak nieuchronny. Sztuka ludowa ginie i miejsce jej zastępuje bądź sztuka z zewnątrz, odbierana przeważnie biernie, bądź twórczość własna — amatorska, a w nielicznych przypadkach — naiwna.

Zanikanie tradycji kultury ludowej, powodującej w pierwszej fazie rozwój twórczości pogranicza ludowo-naiwnego, w dalszej konsekwencji doprowadzi zapewne do zmniejszenia się roli tej ludowej tradycji. Być może pogranicze ludowo-naiwne będzie wówczas bazować raczej na dyspozycjach psychicznych, cechujących środowisko wiejskie, niż na wzorach sztuki ludowej, przekazanych przez tradycję i dokument.

Il. 40. Stanisław Zagajewski, Pies, glina wypalana, glazurowana. Il. 41. St. Zagajewski, Paw, glina wyp. Il. 42. Stefan Głowiak, Medynia Głogowska pow. Łańcut, Walczące koguty, glina wyp., glaz. Il. 43. Figurki gipsowe służące Zagajewskiemu za wzory.

42



43



57

PRZYPISY

1 Z ważniejszych prac na ten temat wymienię: Ksawery Piwocki, *A la limite de l'art populaire et non-populaire*. „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie”, t. 1, 1960; Hans-Friedrich Geist, Carl Christian, *Thegen aus Oldensloe*, „Kunst in Schleswig Holstein 1955” (Jahrbuch); Hans Friedrich Geist, *Volkskunst und Laienmalerei* (w katalogu): *Bauern Malerei, Kunstmuseum St. Gallen*, 1956; zbiór różnych wypowiedzi w katalogu: *Das naive Bild der Welt*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1961 (m.in. N. Michailow, G. Schmidt, R. d'Harnoncourt, O. Bihalji-Merin); Oto Bihalji-Merin, *Das naive Bild der Welt*, Köln 1959; Arsen Pohribný, Stefan Tkáč, *Die naive Kunst in der Tschechoslowakei*. Praha 1967, Stefan Tkáč, *Hranice lidového a insitneho umenia*, „Umění a řemesla” 1966 nr 1; Aleksander Jackowski, *Z problematyki współczesnej amatorskiej twórczości plastycznej*. „Pol. Szt. Lud.” r. IX, 1955 nr 5.

2 Zagadnienie to omawia szerzej m.in. Antonina Kłoskowska: *Rozumienie kultury w antropologii kulturowej i socjologii*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 16, 1962, z. 2, s. 7—14.

3 Zainteresowanych odsyłam przede wszystkim do prac: Ksawery Piwocki, *A la limite de l'art populaire et non-populaire*, wyd. cyt. tegoż: *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej*. „Studia Estetyczne”, t. 3, 1966; Józef Grabowski, *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*. Warszawa 1967, s. 17—25, a zwłaszcza do dyskusji o pojęciu sztuki ludowej, zamieszczonej w „Polskiej Sztuce Ludowej” r. XXI, 1967 nr 4.

4 Jan Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*. Warszawa 1963, rozdz. IV, „Kultura”, s. 40. Najpełniejszą systematykę różnych definicji kultury opracowali: Alfred L. Kroeber, Clyde Kluckhorn, *The concept of culture. A critical review of definitions*. „Papers of the Peabody Museum” 1950.



44

Il. 44. Andrzej Bachmiński, kafel z pieca. Il. 45. Powstaniec, kafel z pieca w Wierzawicach pow. Leżajsk. Il. 46, 47. Jan Oksitowicz, kafle z pieca w Rybnej pow. Kraków.



45



46



47

5 Przez twórczość artystyczną rozumiem tu wszelkie działania świadome i podświadome, zmierzające do nadania przedmiotowi cech pozautylnych, estetycznych.

6 Por Zbyszko Bednorz, *Ludowe żniwo literatury. Pisarstwo ludowe opolszczyzny*. Wrocław 1966. Autor m.in. referuje dotychczasowe poglądy na literaturę ludową w Polsce.

7 Nawiązuję tu do koncepcji barw pamięciowych Heringa. „Barwa, którą najczęściej widzimy na jakimś przedmiocie, utrwała się niezniszczalnie w naszej pamięci i staje się stałą cechą obrazu pamięciowego. To, co laik nazywa prawdziwą barwą rzeczy, stanowi tę barwę, która w jego pamięci mocno związała się z rzeczą, nazywałbym ją pamięciową barwą rzeczy. Wszystkie rzeczy znane nam z ubiegłego doświadczenia czy też te, których barwę uważamy za znaną sobie, widzimy przez okulary barw pamięciowych”. Cyt. wg R.S. Woodworth, H. Schlosberga, *Psychologia eksperymentalna* t. 1, Warszawa 1963, s. 604.

8 Aleksander Jackowski, *Współczesna rzeźba ludowa*, „Pol. Szt. Lud.”, r. XVIII, 1964 nr 1.

9 Anatol Jakovsky, *Peintres naïfs. Essai de définition. „Savoir et Beauté”* 1965 nr 4.

10 Roman Reinfuss, *Ludowe kafle malowane*. Kraków 1966, s. 88, 89.

11 R. Reinfuss, *Ludowe kafle malowane*, wyd. cyt., s. 75—80. Por. też Józef Grabowski, *Ludowa galeria obrazów. „Problemy”* 1951, s. 621; Juliusz Kostysz, *Jan Oksitowicz — garncarz krakowski i jego dzieło*. „Pol. Szt. Lud.” r. VI, 1952, nr 6.

12 Tadeusz Seweryn, *Orawski Orbis Pictus*. „Pol. Szt. Lud.”, r. XIV, 1960, nr 2.

13 Patrz A. Jackowski, J. Jarnuszkiewiczowa, *Sztuka ludu polskiego*. Warszawa 1967, il. 259. Por. też il. 261.

14 tamże, il. 265.

15 tamże, il. 282.

16 tamże, il. 280.

17 Oto Bihalji-Merin, op. cit., s. 31.

18 Franciszek Kotula, *Zbiorowy portret chłopski*. „Pol. Szt. Lud.”, r. XI, 1957, nr 1; tegoż, *Mieszczkańscy*

malarze i obrazy w domach mieszczańskich. „Pol. Szt. Lud.”, r. XV, 1961, nr 3.

19 Robert Wildhaber, *Laienmalerei von der Volkskunde hergesehen*. Wstęp do katalogu wystawy *Laienmalerei* Gewerbemuseum, Basel 1961.

20 Tadeusz Seweryn, *Polskie malarstwo ludowe*. Kraków 1937, s. 39, 40.

21 Tadeusz Seweryn, *Rozdroża sztuki ludowej*. Warszawa 1948, s. 62.

22 Franciszek Kotula, „Dywany” — *współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskiej*. „Pol. Szt. Lud.”, r. XVIII, 1963, nr 34.

23 O. Bihalji-Merin, op. cit., s. 31.

24 Przykładem jest tu stosunek do impresjonizmu, który dla wielu amatorów stał się po prostu techniką, sposobem wyrażania. Impresjonizm bazował na obserwacji natury, która była źródłem doznań malarza. Amator „robi” impresjonizm z obrazu, chwytając tylko jego zewnętrzną warstwę, naśladując rezultat, nie docierając do przeżycia i wiedzy, które ten rezultat wywołały.

25 Amatorów, o których tu mówimy, nazywa Geist „dyletantami”, przeciwstawiając im „laika” (od laicus — przynależący do ludu), która to kategoria bliska jest naszemu pojmowaniu sztuki naiwnej, spontanicznej. Zdaniem Geista wypowiedź laika nie podlega ustalonym regułom i prawom „...lecz jest rezultatem pierwotnego popędu kształtowania barwy i formy. Nie myśli on o formie i przedmiocie, lecz forma ta wypływa bezpośrednio z jego wnętrza, nie hamowana wiedzą. Jego czynność artystyczna jest ukrytym szczęściem. Nie obowiązują go żadne obowiązki artystycznego powołania czy zawodu, lecz jedynie jego namiętna miłość do światła.” Hans Friedrich Geist, *Carl Christian Thegen aus Oldensloe*. Op. cit., s. 6 — cytuję w przekładzie Ksawerego Piwockiego: referat *Sztuka ludowa i amatorska*, wygłoszony na Sympozjum CPARA w Krakowie w kwietniu 1963 r. ogłoszony w: Jacek Zieliński, *Przy sztalugach po pracy*, Warszawa 1967.

Przyznam, że wbrew Piwockiemu (któremu na tym miejscu chcę gorąco podziękować za udostępnienie mi

59

zarówno pracy Geista, jak też wielu innych traktujących o twórczości naiwnej) uważam te sformułowania za dość mętne i mało sprawdzalne. Kategoria „laika” nie obejmuje całego zjawiska współczesnych prymitywów czy jeśli kto woli — naiwnych. Dotyczy tylko jednej z możliwych w tych ramach postaw. Nie wiem też, co to jest „pierwotny popęd kształtowania barwy i formy” i czy naprawdę występuje w twórczości naiwnych niezależnie od wpływu kultury, rozwoju osobowości? Modne jest w literaturze miłośników sztuki naiwnej szermowanie mało sprawdzonymi sądami zapożyczonymi z poezji psychologii głębi, jak np. „chodzi tu o ostatnie pozostałości zaginionej już duszy zbiorowej, która we śnie powtarza wieczne prawdy ludzkiej duszy” (cytat Junga w książce Bihalji-Merina *Das naive Bild...*), posługiwanie się pojęciami-szczudłami, hipotezami pełnymi uroku, ale dalekimi od ścisłości jak np. teoria archetypów. Uważam też za mało precyzyjne dalsze zdania tekstu Geista, badania konkretne nad kilkudziesięciu twórcami nie pozwalają bowiem na pełną akceptację tezy o czynności artystycznej jako ukrytym szczęściu. Niejasna jest też sprawa obowiązków artystycznego powołania, do których się malarz poczuwa, a „miłość do świata” zastępowana bywa również przez lęk. Samo zresztą pojęcie „świata” wydaje się nieprecyzyjne, bywa bowiem miłość do innego świata, a nienawiść do tego naszego, codziennego, splamionego grzechem. Równie kontrowersyjna wydaje mi się dalsza część wyводу Geista o „dyletantach”, której nie mogę tu z braku miejsca analizować.

26 K. Piwocki, *Sztuka ludowa i amatorska...* wyd. cyt., s. 77.

27 O Barańskiej patrz: T. Seweryn, *Polskie malarstwo ludowe...* wyd. cyt., s. 32.

28 T. Seweryn, tamże, s. 33, 34.

29 Józef Grabowski, *Tragedia artysty ludowego*, „Arkady”, r. IV, 1938, nr 12.

30 Dane z wywiadu nagranych z Dorotą Lampart w 1966 r. przez autora artykułu. Taśmoteka pracowni badania sztuki nieprofesjonalnej Instytutu Sztuki PAN.

31 Georg Schmidt, *Was ist ein peintre naif?* w katalogu: *Das naive Bild der Welt*. Baden-Baden 1961, s. 16.

32 O Roj-Kozłowskiej patrz: Edyta Starek, *Twórczość Heleny Roj-Kozłowskiej*, „Pol. Szt. Lud.”, r. VI, 1952, nr 1; Wanda Gentil-Tippenhauer, *Helena Roj-Kozłowska — wspomnienie*, „Pol. Szt. Lud.”, r. IX, 1955, nr 4. Zanotowane podczas rozmowy z malarką w 1954 r.

33 Mam na myśli u nas zwłaszcza Marię Korsak i Jana Płaskocińskiego, a z wybitnych malarzy jugosłowiańskich Ivana Generalića.

34 Roman Reinfuss, *Malarstwo ludowe...*, s. 50.

35 Andrzej Banach, *Ociepka — malarz dnia siódmego*. Kraków, 1958, s. 109.

36 tamże, s. 116, 117.

37 Georg Schmidt, *Was ist ein peintre naif?* s. 16.

38 Rene d'Harnoncourt, *Naive Meister*, w katalogu wystawy: *Das naive Bild der Welt*. Kunsthalle Baden-Baden 1961, s. 18.

39 Tadeusz Seweryn, *Żywot i dzieło powsinogi beskidzkiego Jędrzeja Wawry*, „Pol. Szt. Lud.”, r. X, 1956, nr 3, s. 151.

40 Janusz Michałowski, *Leon Kudła*, „Projekt” 1959, nr 1 (15), s. 26.

41 Tamże.

42 K. Piwocki, *A la limite de l'art populaire et non-populaire*. Wyd. cyt., s. 40.

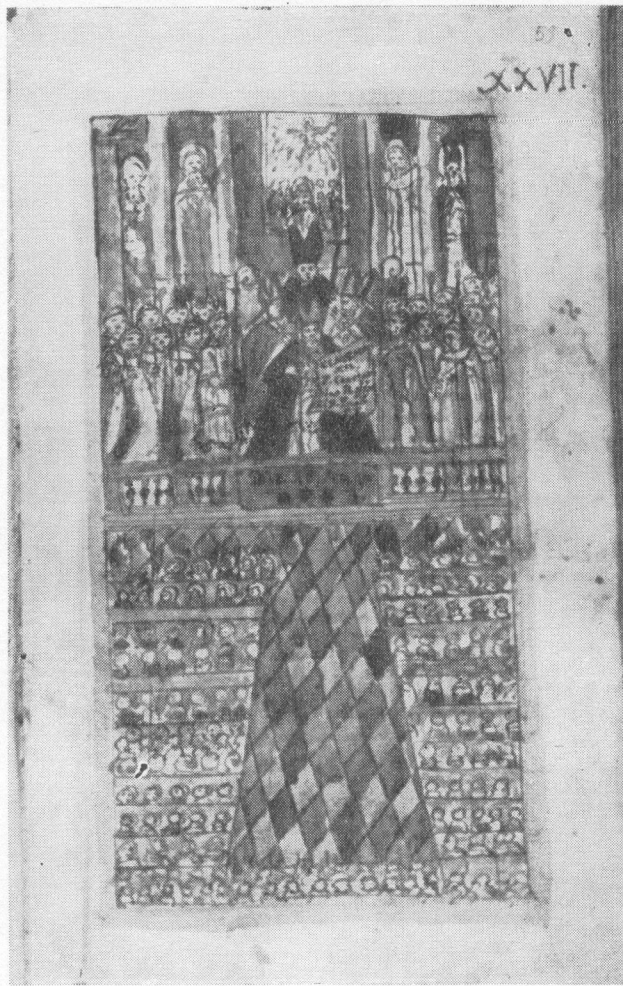
Fot.: Stefan Deptuszewski — il. 7, 15, 46, 47; Stefan Deptuszewski, Tadeusz Kaźmierski — il. 17; Józef Grabowski — il. 3; Aleksander Jackowski — il. 25; Leonard Sempoliński — il. 19; Jan Świdorski — il. 1, 2, 5, 6, 8—13, 15, 18, 20—24, 26—45, 48.

Il. 48. Nikifor, *Pieta*, akw., tektura.





1



2

Rysunki tuszem podkolorowane akwarelą: Il. 1. Uroczyste wystawienie zwłok Jana Warsickiego na Jasnej Górze. Il. 2. Konsekracja biskupa Moszyńskiego.

Anna Kunczyńska-Iracka

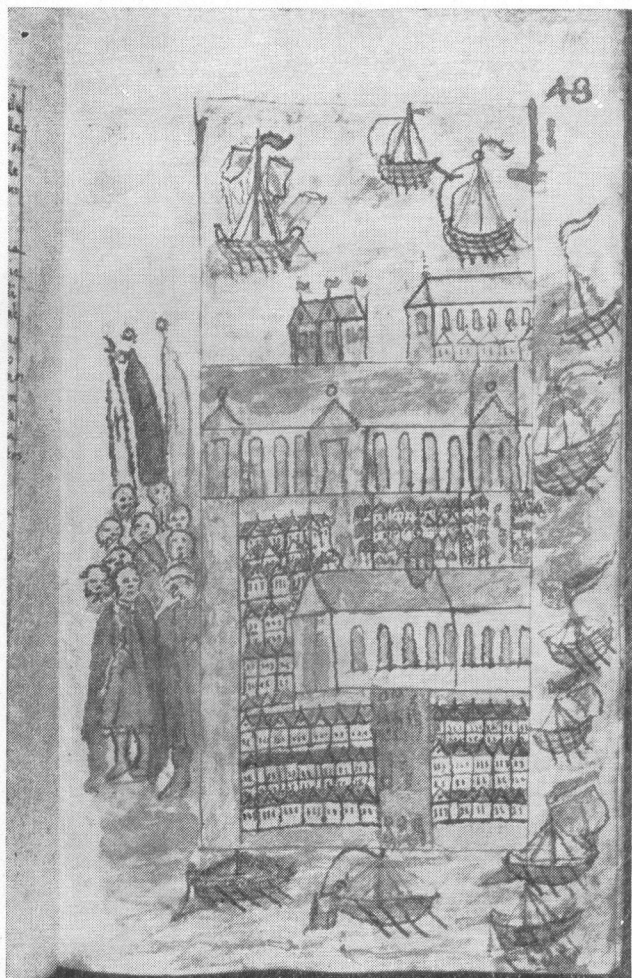
ILUSTRACJE KRONIKI OJCA POKORSKIEGO

Wśród rękopiśmiennych ksiąg paulińskich zachowanych w Bibliotece Jasnogórskiej w Częstochowie znajduje się interesujący i oryginalny zabytek ilustracji książkowej: tom II *Elenchi Graviorum et Miraculorum Thaumaturgae Imaginis Częstochowiensis a Sancto Luca depictae BV Mariae*, spisany przez ojca Innocentego Pokorskiego w latach 1732–1734.

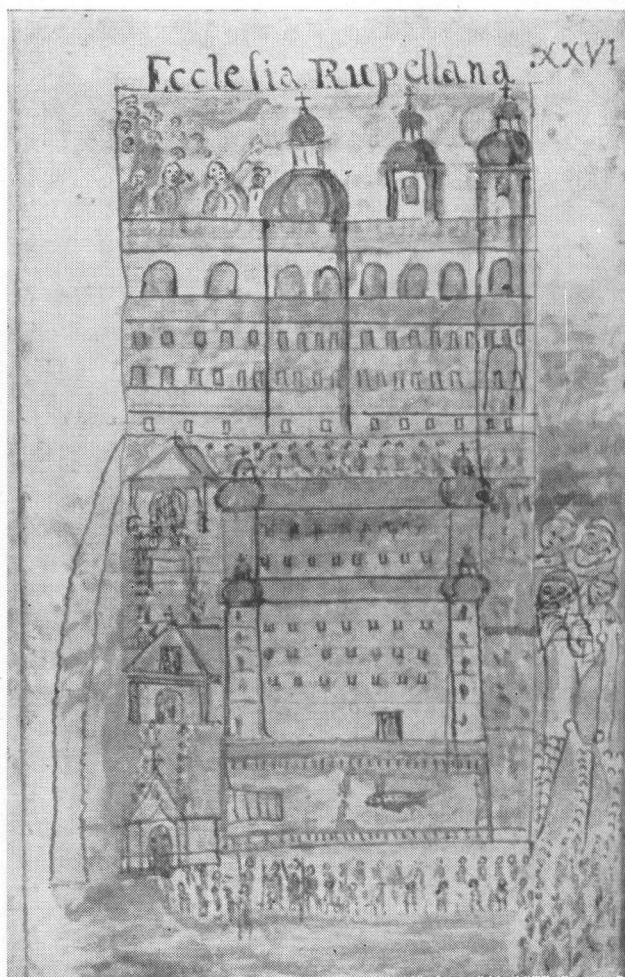
Książka zawiera 19 ilustracji oraz dwie ozdobne karty tytułowe. Na odwrocie pierwszej naklejona jest odbitka znanego miedziorytu Bartłomieja Strachowskiego¹ przedstawiająca adorację obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, unoszącego się nad klasztorem — przez papieża, króla i dostojników świeckich i duchownych. Wokół sztychu jest dość nieporadnie dorysowana ozdobna rama złożona z palm paulińskich i monogramów Chrystusa i Marii². Drugą kartę tytułową sygnował bliżej nieznany paulin, frater Antoni (być może A. Bartoszewicz)³. Jest to rycina wykonana piórkiem, czarnym tuszem i mocno podlawowana; przedstawia również scenę adoracji Matki Boskiej Częstochowskiej unoszącej się nad klasztorem. Tym razem adorację przez świętych Łukasza Ewangelistę i Pawła Eremitę, otoczonych gro-

nem zakonników. W środkowe pole ryciny wkomponowany jest napis tytułowy. Ten sam brat Antoni był, jak wskazują bardzo bliskie analogie formalne, autorem całostronicowej ryciny przedstawiającej przeora Walentyna Matuszkiewicza. Ilustracje wykonane przez niego i zapewne przez autora kroniki specjalnie dla jej uświetnienia zamówione, z naszego punktu widzenia nie zasługują na większą uwagę, zarówno ze względu na bardzo mierny poziom artystyczny, jak i redakcję ikonograficzną. Obie są wiernymi na miarę możliwości ich autora kopiami. Karta tytułowa naśladuje szeroko rozpropagowane po najeździe szwedzkim, a popularne jeszcze w XVIII w., wielokrotnie powtarzane kompozycje ilustracji książkowych i sztychów dewocyjnych⁴. Wizerunek Matuszkiewicza jest repliką portretu opackiego z sali rycerskiej klasztoru na Jasnej Górze. Frater Antoni wydaje się być dość wprawnym w rzemiośle rysowania amatorem, pozbawionym jednak większych zdolności i ambicji artystycznych.

Interesujące wydają się natomiast ilustracje tekstu kroniki naszkicowane ręką samego Pokorskiego. Jego autorstwo nie ulega wątpliwości, na co wskazuje za-



3



4

Rysunki tuszem, podkolorowane akwarelą: Il. 3. Widok Gdańska. Il. 4. Klasztor paulinów na Skalce w Krakowie.

równy sposób ich wplecenia w kolumny pisma, jak i drżąca nieco kreska konturów, taka sama i rysowana tym samym piórem, którym pisany był tekst.

Ilustracje stanowią uzupełnienie opisu, są też z reguły umieszczone obok tekstu, do którego się odnoszą. Od strony formalnej są przykładem samorodnej twórczości prymitywnej.

Innocenty Pokorski należał w początku XVIII w. do grona najwybitniejszych paulinów, rozwijających dość wszechstronną działalność. W latach 1710–1718 pełnił obowiązki przeora na Jasnej Górze, a następnie w Warszawie. Zasłynął jako wybitny kaznodzieja, trzy z jego kazań ukazały się drukiem oficyny jasnogórskiej⁵. Był też redaktorem pierwszego z jasnogórskich wydań *Odrobin stołu królewskiego* Nieszporkowica⁶. Był to więc człowiek na swe czasy nieprzeciętnie wykształcony i — jak można sądzić także z zapisków kroniki — bywał w każdym razie w granicach Polski. Ostatnie lata długiego życia (zmarł 19.VI.1734) spędził na Jasnej Górze, tworząc swą kronikę.

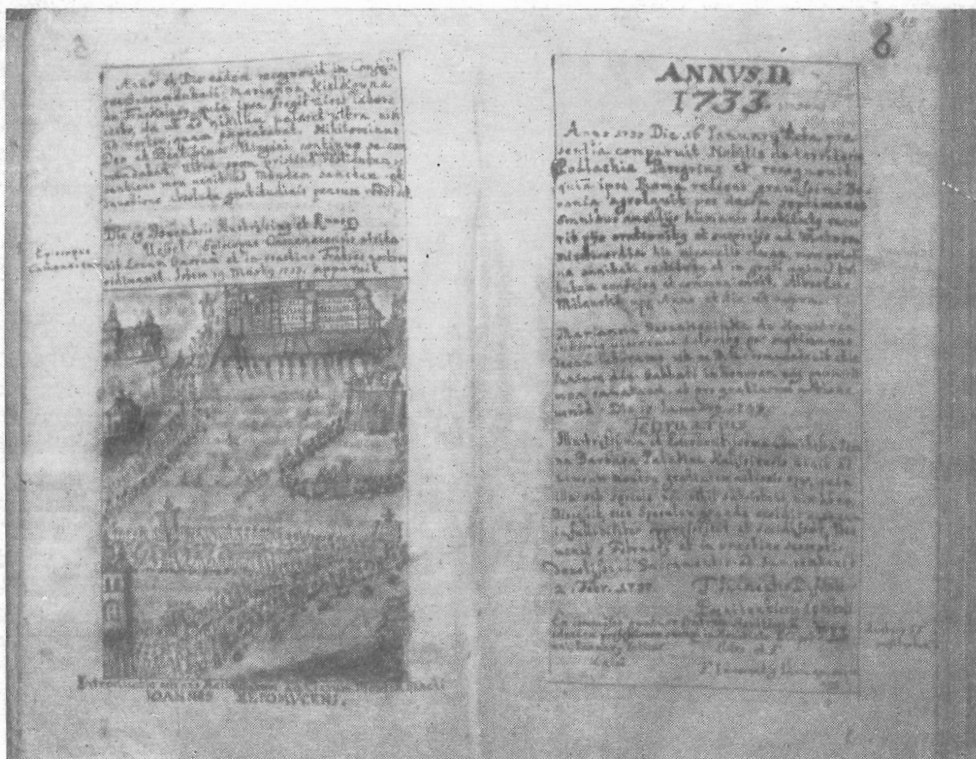
Rysował Pokorski, jak już wspomniałam, piórem, nieco może tylko cieniem zaciętym niż do pisania, brązowym atramentem. Wszystkie ryciny są podławowane przezroczystymi farbami o jasnych tonach. Na jaśniejsze tło nakładał ciemniejsze plamy wypełniające zasadniczo płaszczyzny obwiedzione konturem, często nawet wykraczające poza kontur. Ponieważ Pokorski malował nie

czekając na wyschnięcie tła, wszystkie farby zlewają się, co tworzy w niektórych rycinach interesujące, choć pewnie nie zamierzone efekty malarskie.

Ilustracja wkomponowana jest najczęściej w podłużny prostokąt kolumny pisma, zaznaczonej starannie na wszystkich kartach obrysowaną ramką. Ryciny zajmują całą stronę lub tylko jej część. Niektóre mają podpisy włączone do kompozycji rysunku. W kilku wypadkach rysunek rozrasta się na całą powierzchnię karty, pokrywając także marginesy, w innych umieszczony jest jedynie na marginesie. Pokorski nie przestrzegał żadnych określonych reguł kompozycji i nie próbował w tym względzie nawiązywać do zasad przyjętych ogólnie w ilustracji książkowej. Szkice zdają się dla ich autora być nie tyle ozdobą, co uzupełnieniem, swoistym komentarzem zwiezłych notatek kroniki.

Większość z nich przedstawia poszczególne fundacje paulińskie na terenie Polski (10 rycin), inne wyobrażają uroczystości i wydarzenia o charakterze religijnym, rozgrywające się przeważnie na Jasnej Górze (4 ryciny). Jedna przypomina doniosły fakt polityczny — elekcję króla Stanisława Leszczyńskiego.

Wielka nieporadność rysunku, nieznajomość zasad perspektywy, a także starcze drżenie ręki determinują zupełny prymitywizm rycin Pokorskiego. Szkice jednak nie są pozbawione pewnych wartości informacyjnych. Przewyciężając trudności warsztatowe, usiłował Po-



Rysunki tuszem podkolorowane akwarelą: Il. 5. Sprowadzenie na Jasną Górę relikwii św. Jana Nepomucena. Il. 6. Klasztor paulinów w Jazłowcu. Il. 7. Elekcja króla Stanisława Leszczyńskiego.



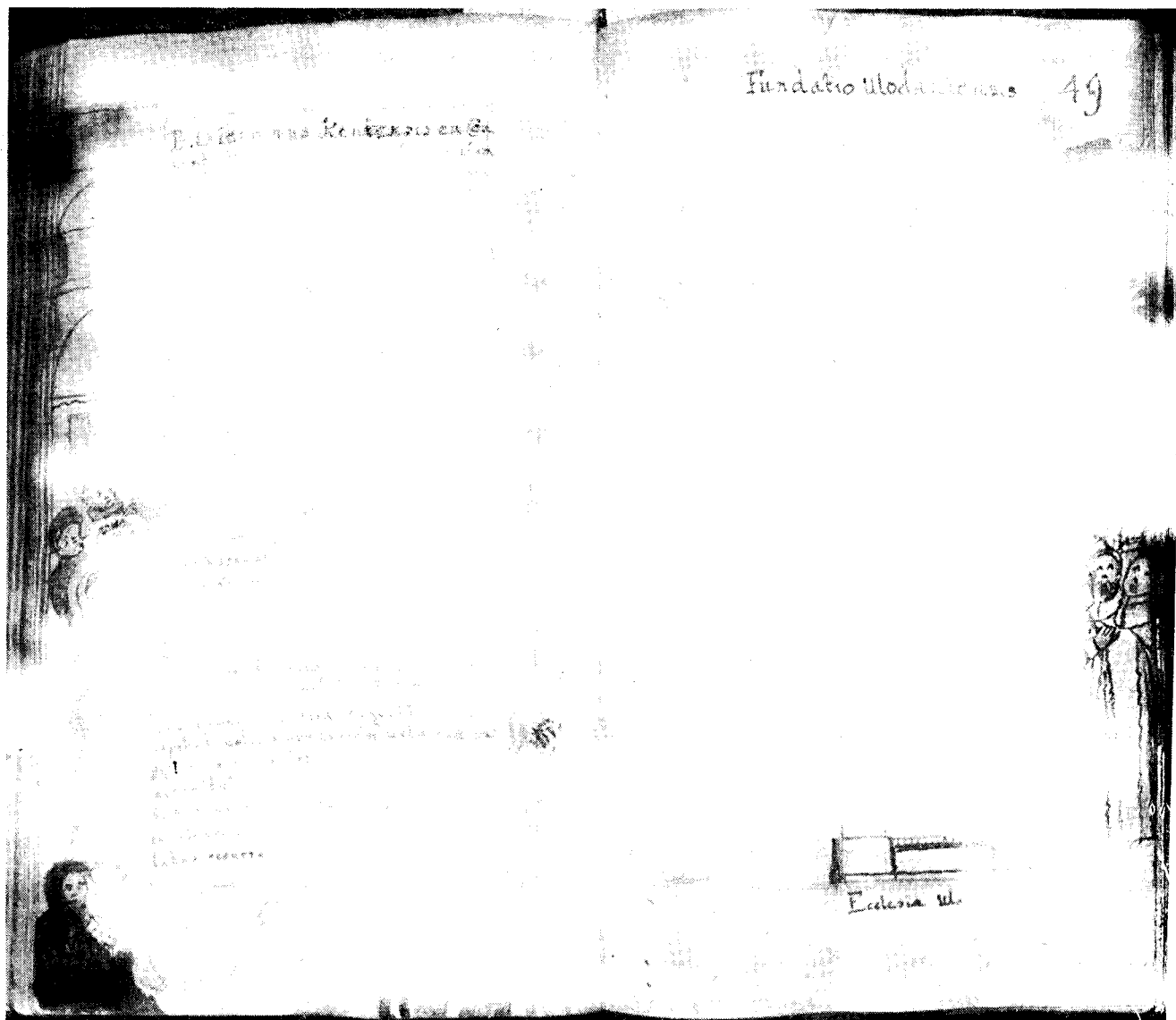
korski wiernie odtwarzać naturę, był też niewątpliwie bystrym jej obserwatorem. Rysunki zespołów budowli klasztornych sporządzał zapewne na podstawie bezpośredniej ich znajomości, co można wnosić porównując je z istniejącymi do dziś zabytkami, jak np. klasztor na Skałce w Krakowie (il. 4) czy wnętrze kaplicy Matki Boskiej na Jasnej Górze (il. 1). Mimo całej naiwności rysunku przedstawione przezeń budowle dają się bez trudu rozpoznać. W sytuacji kiedy większość rysowanych przez Pokorskiego klasztorów nie zachowała się lub uległa znacznej przebudowie, wizerunki jego mogą w braku innych materiałów okazać się pomocne dla badacza architektury paulińskiej.

O ile było to możliwe, nadawał Pokorski swym rycinom charakter anegdotyczny, niektóre są wręcz scenami rodzajowymi (il. 8, 10). Kościoły pokazuje z reguły w czasie uroczystości, otaczając je korowodami procesyjnymi (il. 3, 6, 8). Przed kościołami, po obu stronach fasady frontowej, lub na marginesie obok rysunku przedstawiającego zespół budowli umieszczał pierwszoplanowe, nieproporcjonalnie duże w stosunku do całości kompozycji, grupy ludzkie, najczęściej zakonników i duchownych.

Opis kościoła i klasztoru we Włodawie poza rysunkiem przedstawiającym jego ogólny widok uzupełnia cykl rycin umieszczonych na marginesach. Ryciny ilustrują miłosierne czyny związanego z tym klaszorem świętobliwego ojca Kajetana Kentka (il. 8). Wizerunek Skałki wiąże się z kultem, jakim otaczany jest św. Stanisław Szczepanowski (il. 4). Rysunek przedstawia grób świętego, do którego zdążają wierni, oraz legendę o męczeńskiej śmierci biskupa. Z legendą związane jest przedstawienie ryby (która połknęła palec świętego) oraz świeca, która spada z nieba i trafiła rybę.

Sylwetki ludzi rysował Pokorski kilkoma niedbałymi liniami wyobrażającymi zarys postaci, chybotliwą kreską, której drżenie wydaje się częściowo przynajmniej świadomym zabiegiem rysownika mającym wywołać wrażenie ruchu. Rysy twarzy oznacza równie umownie — czterema punktami w miejsce oczu, ust i nosa. Mimo zupełnego prymitywizmu swego warsztatu umiał jednak nadać poszczególnym postaciom wyraz indywidualny, najogólniej je scharakteryzować i zasugerować czynności, jakie wykonują. Mnisi na jego rycinach modlą się, śpiewają lub rozmawiają, niektóre postacie wyraźnie

Il. 8. Klasztor we Włodawie oraz ilustracja świętobliwych czynów o. Kajetana Kentka, rys. tuszem, podkolorowany akwarelą.



przedstawiają starców, inne — ludzi młodych. Są między nimi typy wychudłych ascetów i dobroduszných grubasów. Drobne pionki figurek składających się na wyobrażenie tłumu są wprawdzie rysowane zupełnie schematycznie i stypizowane, nie rezygnuje jednak Pokorski z najogólniejszego określenia całej grupy. Szeregi procesyjne i wierni zdążający do świątyni poruszają się i falują, ciżby asystujących w uroczystościach wewnątrz kościołów pozostają statyczne (il. 2, 5, 7).

Zdolność obserwacji i utrwalania na papierze cech najistotniejszych, wyróżniających dla podjętego tematu wykazuje Pokorski w rysunkach architektury. W wizerunku Gdańska kontrastuje proporcje monumentalnych i surowych brył gotyckich kościołów z szachownicą kamieniczek mieszczańskich rozsiadłych u ich stóp i zwieńczonych zębatą koronką trójkątnych daszków (il. 3). Liczne kościoły barokowe z pracowicie wyrysowanymi liniami podziału fasad, mającymi oznaczać ich dekorację architektoniczną, licznymi hełmami wież zdają się świadczyć o zafascynowaniu rysownika bogactwem form architektury barokowej.

Wartość plastyczna rysunków jest nierówna, a naj-

ciekawsze rozwiązania formalne powstały zapewne instynktownie, a nie drogą świadomego wysiłku twórczego. Wydaje się jednak, że można na ich podstawie zauważyć pewne określone zdolności i upodobania plastyczne ich twórcy. Jego cechą najbardziej indywidualną jest chyba satyryczne niemal zacięcie, z jakim kreślił postacie ludzkie, i zdolność lapidarnego a celnego charakteryzowania przedstawianych tematów, bazująca na obserwacji natury.

Wyraźnie czytelne są też cechy formalne ogólnie charakterystyczne dla tzw. prymitywów, a także artystów ludowych: dążenie do symetrii kompozycji, zamiłowanie do dekoracyjności i rytmizowania, typizacja postaci. Cechy te szczególnie mocno występują w ilustracjach wyobrażających sceny rozgrywające się we wnętrzach, np. w konsekracji biskupa Moszyńskiego, komunii księcia Fryderyka czy wystawieniu zwłok Warsickiego na Jasnej Górze. Nawę główną i prezbiterium kościoła, stanowiące scenerię obrzędu konsekracji Moszyńskiego, dzielą dwie osie symetrii: pozioma — nakreślona linią balasek, i pionowa — wyznaczona przez pas posadzki. Na obrazku widać również centralną grupę duchownych

Rysunki tuszem podkolorowane akwarelą: Il. 9. Klasztor paulinów w Lesznie. Il. 10. Modlitwa zakonników w czasie burzy.

9



10



zgrupowanych przed ołtarzem. Dolna strefa kompozycji, mniej ważna treściowo i stanowiąca jedynie tło właściwego tematu, przedstawia nawet wypełnioną tłumem wiernych i rozwiązana jest niemal ornamentalnie. Drobne, kragłe główki ludzików, wychylające się ponad oparcia ławek, kontrastują z większymi znacznie rombami posadzki. Wystawienie sarkofagu Warsickiego wyobrażającego rycina zakomponowana w formie wydłużonego prostokąta. Proporcje obramienia zewnętrznego przypominają kształtem umieszczoną na środku trumnę, jej postument, wraz z centrycznie opasującymi ją stożkowatymi figurkami wyobrażającymi modlących się ludzi i rzędami ustawionych wokół sarkofagu latarni i świeczników.

Kolor odgrywa w miniaturach Pokorskiego rolę bardzo istotną, podkreślając konstrukcję rysunku, a przede wszystkim podbudowując nastrój. Czynnikiem ten zdaje się decydować o wyborze gamy kolorystycznej poszczególnych miniatur, nie zawsze realistycznej. Wystawienie sarkofagu Warsickiego malowane jest w tonacji szarych różów przechodzących w fiolet i zgaszonych czerwieni, co doskonale podkreśla nastrój pompacyjnej uroczystości pogrzebu wielkiego pana. Zasobne miasto Gdańsk przedstawił Pokorski w pełni blasku letniego słońca. Na zielononiebieskim morzu kołyszą się jasnougrowe żaglowce, czerwień dachów jest żywa i intensywna, zestawiona z ostrą zielenią okien kościołów. Uczestnicy procesji — bogaci mieszczanie — przybrani są w purpurę i złoto.

W ogólnym działaniu plastycznym ilustracji dominuje jednak rysunek — wszystkie one są kolorowanymi rycinami. Jedynie we „Wprowadzeniu na Jasną Górę relikwii św. Jana Nepomucena” decyduje czynnik malarzski. Plamy barwne są zasadniczym twórczym organizmem kompozycji, usuwając na drugi plan graficzne działanie konturu.

Ilustracje Pokorskiego wydają się w świetle znanego materiału zabytkowego zjawiskiem wyjątkowym. Wprawdzie twórczość tzw. prymitywna tej epoki jest jeszcze niemal nie znana¹, jednakże wszystkie zbadane dotychczas jej przykłady, jak grafiki dewocyjne rozpowszechnione w miejscowościach pątniczych czy ilustracje książkowe, przy całym prymitywizmie formy wykazują wyraźną tendencję dociągania do określonych wzorów ikonograficznych. W przeciwieństwie do nich ryciny Pokorskiego zachowują wyraźną niezależność. Wprawdzie w kilku jego ilustracjach można się dopatrzeć dalekich powiązań z kompozycjami typowymi w malarstwie czy grafice baroku, np. w scenach koronacji króla Stanisława Leszczyńskiego czy wprowadzenia na Jasną Górę relikwii św. Jana Nepomucena, niemniej jednak cykl jego rysunków charakteryzuje się własną inter-

pretacją i opiera się o własną obserwację. Spełniają one funkcję swoistej dokumentacji plastycznej tekstu kroniki. Głównym zadaniem, jakie stawiał sobie ich autor, było przekazanie odbiorcom cech dla danego tematu czy sytuacji podstawowych, najistotniejszych, stworzenie pewnego rodzaju syntezy plastycznej charakteryzującej wyobrażane sceny i miejsca. Splata Pokorski w swych obrazkach elementy bezpośredniej obserwacji z pierwiastkiem anegdotycznym oraz znaki-atrybuty, odpowiadające nieraz skomplikowanym zjawiskom. Rejestrując wiernie szczegóły fasad kościołów czy szkicu-jąc na zasadzie planu założenia urbanistyczne poszczególne fundacji paulińskich, nie dbał często zupełnie o perspektywę, jeśli próba zastosowania jej reguł mogłaby przeszkodzić zasadniczemu zamiarowi „inwentaryzacji” obiektu. W przedstawieniach ludzi starał się, jak się wydaje, zawrzeć przede wszystkim charakterystykę ich osobowości, poświęcając najwięcej uwagi rysunkowi twarzy, znacząc ogólny kontur sylwetki; nie rysował natomiast nigdy szczegółów stroju.

W niektórych ilustracjach (jak przedstawienie klasztoru na Skałce) przypomina szczególnie dla niej istotną anegdotę historyczną, która spełnia rolę komentarza rozszerzającego treść ryciny poza suchy dokument wynikły z obserwacji. Obserwacji, jak już wspomniałam, naiwnej i uproszczonej, choć trafnej. W wizerunku Gdańska złożoność treści ryciny sygnalizują atrybuty wielkiego portu — okręci, tworzące rodzaj ramy kompozycji.

PRZYPISY

1 A. Więcek, Strachowscy, *Z dziejów ilustratorstwa śląskiego XVIII w.*, Wrocław 1964.

2 Zapewne autorem owych obramień był sam Pokorski.

3 Paulin Antoni Bartoszewicz jest autorem i ilustratorem rękopisu oprawionego w skórę w 1742 r., zatytułowanego *Parentalia in universario funero Mariae Clementinae Magnae Britanniae Reginae...* Ilustracje wykonane są piórką, czarnym tuszem. Por.: Kaczmarczyk, *Wypisy do archiwum jasnogórskiego*, maszynopis w IS PAN, s. 32 i 33.

4 Do najstarszych należą miedzioryty Gorczyzna oraz Beinhamera.

5 Sykstus Szafraniec, *Konwent paulinów jasnogórskich 1382—1864*. Maszynopis w posiadaniu autora.

6 Wydanie w 1706 r.

7 Niezwykle interesującego materiału dostarcza tu praca Ewy Chojeckiej: *Dekoracja malarska ksiąg promotionum i diligentiarum Uniwersytetu Jagiellońskiego XV—XVIII w.* Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1965, z. 3. Autorka zajmuje się przede wszystkim zagadnieniem ikonografii, marginesowo jedynie wspominając o cechach formalnych rycin.

Fot. Stefan Deptuszewski

st
cał
Ka
nie
spo

obo
pub
wła
okr
ale
wła
F
zwro