

OBRAZY NA PŁÓTNIE I PAPIERZE (WSPÓŁCZESNE MALARSTWO LUDOWE I JEGO POGRANICZA)

Zdecydowana większość obrazów na papierze i płótnie, które można było spotkać w chłopskich izbach w XIX i na początku XX w. wykonana była przez wyspecjalizowane warsztaty lub przez małomiasteczkowych malarzy. Płody ich pracy docierały na wieś — kupowane przez pielgrzymów w miejscach odpustowych i cudownych, na jarmarkach, odpustach lub też od wędrownych kramarzy sprzedających, a niekiedy malujących na oczekaniu żądany temat.

Obrazy dla ludności wiejskiej różniły się od wykonywanych dla mieszczan, były strojniesze, malowane płasko, schematycznie, jaskrawe w kolorystyce, bogate w stylizowaną ornamentykę występującą w tle i na szatach¹. Typowość rozwiązań ikonograficznych i formalnych ułatwia ustalenie miejsc powstania wielu tych obrazów. Malowano je w większych ośrodkach kultury — Częstochowie², Kalwarii Zebrzydowskiej, Odporyszowie i in.

„Ludowość” malarstwa polegała więc na podporządkowaniu ich ujęcia upodobaniom estetycznym wiejskiej klienteli, a także na prostocie rozwiązań, dyktowanych zarówno organizacją pracy, jak i możliwościami wykonawcy. Organizacja pracy związana zaś była z seryjną produkcją — realizowała więc zasadę: maksimum efektu uzyskanego przy minimalnym wkładzie pracy i środków.

Pomijając poszczególne niewielkie grupy ludności, ciężące ku wzorom kultury miejskiej, na wsi nie istniało malarstwo świeckie w postaci obrazów. Obraz z reguły przedstawiał tematykę sakralną: Matkę Boską z Dzieciątkiem, Jezusa, świętych itd. Obraz służył więc kultowi i w innej formie nie występował w wiejskiej chałupie.

Malarstwo o tematyce religijnej stosunkowo weześnie, bo już w siedemdziesiątych latach ub. stulecia, zaczęło zanikać, ustępując placeu litografiom i oleodrukowi. Należało więc do dziedzin, które obumarły jeszcze w okresie największego rozwoju stroju i zdobnictwa. Właśnie to zdobnictwo (wycinanki, kwiaty papierowe) jakby wtórnie „uludowiło” wieszane na ścianach obrazy litograficzne, dodając im warstwę swojskiej dekoracji.

Sądzę, że właśnie z tego powodu w nielicznych przykładach wiejskiej twórczości malarskiej z okresu międzywojennego (Janeczko, Barańska-Dzięciółowska) mamy do czynienia z kontynuacją podstawowych zasad formalnych typowych dla ludowej sztuki zdobniczej (symetria, dekoracyjno-konwencjonalne traktowanie koloru, skłonność do ornamentyki, anaturalizm) — alu już nie ze stylistyką dawnych obrazów wykonywanych dla ludu.

Malarstwo współczesne nie jest więc przedłużeniem żywych jeszcze tradycji, różni się zdecydowanie od malarstwa dawnego, nawet wtedy, gdy — jak w obrazach na szkle — pozornie wydaje się najbliższe dawnemu.

Wyraźnie dostrzegalna staje się cezura między trzema rodzajami malarstwa występującymi obecnie na wsi. Pierwsza grupa to obrazy o treściach religijnych, malowane z potrzeby wewnętrznej, przede wszystkim dla siebie, sceny grawitujące w kierunku, który nazywa się zazwyczaj „naiwnym”.

Drugą grupę stanowi twórczość świadomie stylizowana na dawną „ludową”, wykonywana przede wszystkim z inspiracji zewnętrznej i dla odbiorcy miejskiego, inteligentkiego (ścisłej można by to określić: dla inteligencji, która nie jest bezpośrednio pochodzenia chłopskiego, bądź będąc nią — nadal zachowuje niezuciową więź z kulturą ludową). Do tej grupy zaliczyć trzeba całe obecne malarstwo na szkle.

W obu grupach mamy do czynienia z nawiązywaniem do określonych ludowych tradycji estetycznych. W pierwszej — z ich formą reliktową, nieświadomą, w drugiej — ze świadomym posłużeniem się muzealnymi wzorami.

W grupie trzeciej więź z tradycyjną stylistyką jest jednak nieuchwytna. Nie spotykamy jej bowiem w malarstwie świeckim, opisowym: pejzażu, ilustracji wiejskiego życia, portrecie najbliższych (z reguły — matki, rzadziej żony). Obrazy takie mieszczą się całkowicie w konwencji malarstwa amatorskiego. Z ludową tradycją nie ich nie wiąże: ani powód powstania, ani funkcja we wnętrzu, ani tematyka, ani forma, ani sposób wykonania. Podstawą takiego malarstwa jest bowiem świadoma i ukierunkowana obserwacja natury, która przecież w sztuce ludowej nigdy nie miała miejsca. Toteż doświadczenie sztuki opartej na kanonie, schemacie, konwencji — okazuje się w takim malarstwie bezużyteczne. Cóż więc pozostaje innego, co pozwoliłoby nam dostrzec kulturową odrębność takiego malarstwa? Sądzę, że wnikliwa analiza grupy „wiejskiej” w plastyce amatorów pozwoliłaby wyróżnić pewne cechy, wynikiłe z innych nawyków zdobniczych i kolorystycznych, a może i charakteru pracy na roli, innej więzi z przyrodą — ale będą to raczej cechy drugorzędne, nie dające podstawy do wyróżniania tego rodzaju malarstwa nawet w najszerszej pojętej kategorii związku ze sztuką ludową. Dlatego ten rodzaj malarstwa „amatorskiego” pominie my w dalszych rozważaniach, pozostając przy dwóch grupach uprzednio wymienionych.

Grupy te w zasadzie pokrywają się z podziałem na techniki, co wiąże się przede wszystkim z faktem, iż obrazy na szkle powstały po przerwie niemal 70—80 letniej z inspiracji zewnętrznych, natomiast obrazy o charakterze ludowo-naiwnym na papierze i płótnie tworzone są przez nielicznych „samorodnych” malarzy, jako ich wypowiedź osobista, dyktowana przede wszystkim wewnętrzną potrzebą, twórczym imperatywem.

Obrazy na papierze i płótnie

W sytuacji, gdy barwne reprodukcje malarstwa kościelnego są tanie i łatwo dostępne, straciło sens ręczne ich malowanie. Tym bardziej, że właśnie kupne wyobrażenia Matki Boskiej czy Jezusa spełniają postulaty masowego odbiorcy wiejskiego i miejskiego. Są bowiem „jak żywe”, kolorowe, konwencjonalne, wyidealizowane.

Czy jest wobec tego miejsce na twórczość malarską o charakterze religijnym? Jest, ale na twórczość o cechach osobistych, powstałą przede wszystkim dla siebie, z głębokiej wewnętrznej potrzeby. Pomijając obrazy na szkle, bo to inna sprawa, o której będzie mowa w cz. IV, współczesne malarstwo religijne jest twórczością wynikającą z rzeczywistej potrzeby interpretacji religijnych treści. Jest ono świadectwem, a nawet i formą przeżytych religijnych, aktem wiary, posłannictwa, w którym zawarty jest stosunek do świata, do wartości moralnych, do transcendentnych przeżyć i doznań.

Potwierdza to twórczość Doroty Lampart, Nikifora, Michała Mazurka, Marii Wiśnios, Katarzyny Gawłowej czy Józefa Franusiaka, malujących z potrzeby wewnętrznej, przede wszystkim dla siebie. Jeżeli podejmowali tematykę sakralną, to nie dlatego, że był to jedyny dostępny im sposób pozyskania obrazu, do którego mogliby się modlić, obrazu, który by spełniał konwencjo-



1



2

Zofia Barańska-Dzięciółowska, Lubiczko, gm. Gręboszów, woj. tarnowskie: il. 1. *Św. Barbara wśród lilii*, farba klejowa/tektura, wym. 49 × 38,5 cm. 1937 r.; il. 2. *Św. Anna z Matką Boską*, farba klejowa/tektura, wym. 47,5 × 36 cm. 1937 r.

nalną rolę dewocyjną. Każdy z nich mógł taki obraz kupić, jeśli jednak podejmował temat sakralny, czynił to, by dać wyraz swym emocjom, potrzebie bardziej aktywnego przeżycia treści religijnych. Twórczość stawiała się wówczas aktem modlitwy, rozmyślaniami o sprawach najważniejszych, obraz — moralitetem.

Nie istnieje już jednak ludowe malarstwo sakralne mające na celu tylko produkcję obrazów dla wsi. Jest niepotrzebne. Wyparła je litografia, drukowane reprodukcje kościelnych obrazów. Łatwe do nabycia w odpustowych kramach i u wędrownych sprzedawców lepiej zaspokajają dewocyjne i estetyczne potrzeby odbiorcy. Wzrósł zresztą niepomniernie poziom życia i nie stanowi na ogół żadnego problemu nabycie takiego samego obrazu, jaki mają mieszkańcy miast.

Tylko najbiedniejsi, których nie stać na Matkę Boską w złotych ramach, zmuszeni są sami namalować jej wizerunek. Gdyby jednak mogli kupić gotowy obraz — niechybnie by to uczynili.

Obrazów dewocyjnych nie maluje się „dla miasta”. Nie stały się przedmiotami dekoracyjnymi — jak rzeźbione świątki, stawiane obok kolorowych ptaszków na półkach z książkami. Jedynie obrazy na szkle przeszły ewolucję od funkcji kultowej do estetycznej, ale było to możliwe dlatego, że pojawiły się w sprzedaży już wtedy, gdy od blisko wieku przestały być potrzebne na wsi. Pojawiły się na fali pamiątkarstwa i mody na cepeliowską sztukę ludową.

Jeden znam tylko liczący się przykład ludowego malarstwa na papierze, przeznaczonego dla odbiorcy inteligenckiego, malarstwa podejmującego wątki religijne. Są to obrazy Zofii Barańskiej-Dzięciółowskiej.

Urodziła się ona w 1907 roku w Zalipiu. Jako dziewczyna malowała ściany domów, dekoracyjne kartony, święte obrazy. W trzydziestych latach zainteresował się nią Tadeusz Seweryn i namówił, by wykonała kilkanaście obrazów dla Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Namalowała. Do dziś obrazy te wiszą w muzealnych salach. Jest w nich zadziwiające zespolenie warstwy ornamentальной i tematycznej, żywiołowa dekoracyjność. Właśnie ta dekoracyjność w powiązaniu z nieco dziecięcą

naivnością ujęcia świętej sceny przesądza o szczególnej poetyce tych obrazów.

Ale około 1935 r. malarka zamilkła. Wyszła za mąż, przeniosła się do innej wsi. Przyjęła nazwisko Dzięciółowska i ani w głowie jej nie postalo malować własnoręcznie religijne obrazy, które wszyscy zamożniejsi gospodarze kupowali; które powinno się kupować. Stać ją było przecież na to. Mąż był stolarzem a wieś Lubiczko, choć tylko o 7 km odległa od Zalipia, zarzucała już dawne, tradycyjne zdobienie.

Dzięciółowska całkowicie swych umiejętności nie zapomniała. Malowała, ale już inaczej, bardziej „miejsko”. Gdy w latach sześćdziesiątych odnaleziono ją, i niemal równocześnie BHZ „Desa” oraz kolekcjoner Ludwig Zimmerer poprosili ją o przysłanie swych obrazów — uczyniła to skwapliwie. Zimmererowi przysłała dość marnie namalowaną kopię *Słoneczników* Van Gogha.

Poproszono ją wówczas, aby spróbowała wrócić do stylu swych dawnych obrazków. Nie było to łatwe. Dzięciółowska próbowała jednak stać się na powrót Barańską. Usiłowała naśladować samą siebie sprzed lat. Nie wychodziło to dobrze. Denerwowała się, a nawet przestała na pewien czas malować. Później znów spróbowała. Sięgnęła po wzory do plansz z książki Seweryna *Polskie malarstwo ludowe* (il. 3, 4). Jednak trudno jej było znaleźć formułę dekoracyjną organizującą całość. Wydzielała w kwadracie świętą scenę, malowaną trochę nieporadnie, potem otaczała ją szerokim obramieniem kwiatów i roślin. Wychodziło to niezłe, ale brak było w tych kartonach dawnej poetyki, brak spajającej całość żywiołowej ornamentyki (por. il. 1, 2). Były to właściwie wypracowania na zadany temat. Proszono ją, by malowała jak niedys, więc próbowała.

Ale w młodości tworzyła na „ludowo”, gdyż był to jej naturalny styl, jej estetyka. Nie chciała wówczas, a pewnie i nie bardzo umiała malować inaczej. Teraz zaś wracała do „ludowości” z namowy, jak do konwencji, która przez te trzydzieści lat przestała już być jej konwencją.

Maluje, ale dla miejskich instytucji, nie dla siebie, nie dla otoczenia. Maluje zresztą coraz sprawniej. Raz tylko podjęła



3



4

Il. 3. Z. Barańska-Dzięciołowska *Matka Boska z Dzieciątkiem*, tempera/karton, wym. 53 × 42,5 cm. Il. 4. Obraz z Malopolski południowej. *Matka Boska Gromniczna*, ol./pl., wym. 68 × 53 cm. 2. poł. XIX w.

temat nowy, który ujęła całościowo, rozwiązując go na zasadzie obrazka otoczonego kwiatną bordiurą. Był to obraz (wielokrotnie potem powtarzany i ulepszany) przedstawiający Ojca Kolbego w Oświęcimiu. Obraz, w który zaangażowała się emocjonalnie.

Powiedziałem, że źródłem religijnych inspiracji innych malarzy (na papierze, płótnie czy dykie) była wewnętrzna potrzeba. Czasem, jak u Katarzyny Gawłowej (ur. w 1895 r.), była to chęć przystrojenia miejsca, w którym się mieszka, stworzenia sobie swego własnego, małego niby — raju.

Przed paroma laty stara, niezdolna już do pracy, zaczęła Gawłowa przyozdabiać ściany swej małej izdebki. Malowała na tyunku i na papierach: anioły, świętych, Matkę Boską (il. 5). Kolorowe, dziecięco-naïwne w rysunku, piękne w szczerości i dekoracyjnej poetyckości. Malunki „ludowe” w swej kompozycji, w barwności, w symetrii i rytmice, która je organizuje.

Otoczała się nimi jak Heródok aniołkami, które rzeźbił i stawiał obok siebie na łące, na kamieniach w potoku.

Religijność Gawłowej jest dobra, prosta i ufna. Taką jest zresztą ona sama. Nie ma w jej malunkach z mistyki, z ekstazy, przeżycia męki Pańskiej, nie z szukania sensu istnienia, problemów moralnych. Wiara Gawłowej jest bezdyskusyjna, pozbawiona zwątpień i wahań. Nie ma zakłócać przekonania o sensie i ładzie świata. Takie też są jej obrazki. Maluje je chętnie, z widoczną przyjemnością, wciąż jeszcze nie dla pieniędzy. Maluje ludziom, których lubi. Dzieli się z nimi obrazami jak dobrą nowiną.

Od kilku lat, gdy tworzy na sprzedaż, stara się przedstawiać coraz to nowe tematy religijne, historyczne, obyczajowo-ludowe (*Krakowiacy*). Gdy nie jest pewna, czy intencje jej będą prawidłowo odebrane, dodaje podpis — wprost na odpowiednim miejscu obrazu. Oto *Arka Noego*. W wodzie leżą pokotem postacie. „Jus są zatopieni” — pisze malarka, aby nie było wątpliwości.

Maria Wiśnios (ur. w 1914 r.) tworzy od przeszło dwudziestu lat, przeważnie święte obrazy, malowane akwarelą, temperą, rzadziej kredką. Wykonuje je na dużych arkuszach pakowego papieru, na czystej stronie tapet, kartonie, pergaminie,

w który pakuje się masło. Najchętniej maluje przy pomocy zgnieczonego, starego plastra na reumatyzm. Nikt jej nie uczył. Zaczęła, aby pomóc synowi w odrobieniu lekcji. Później malowała już dla siebie, dla przyjemności. Kryła się z tym, na wsi chłopka malująca uważana jest wciąż za „dziwną”. Zwłaszcza że jej obrazy religijne daleko odbiegają od wzorów ikonograficznych. Dzieje się to jednak wbrew jej woli. Wzór, gdzieś uprzednio zobaczony, ulega z biegiem czasu nieświadomej przeróbce, „prze-pominaniu”.

Obrazy Marii Wiśnios dalekie są od tych, które akceptuje społeczność wiejska. Różnią się też od dawnego ludowego malarstwa. Różnią dynamiką, indywidualnym ujęciem tematu, ekspresją, brakiem ornamentyki, pierwiastka dekoracyjnego. W odczuciu środowiska nie są one „ludowe”. Są obec, raczej dziwne, jak wszystko co robi Wiśnios. Nie wykonuje ona bowiem nakaz, nie dąży do zdobienia swego wnętrza.

Malarka zabiega jednak o uznanie. Wcale nie chce być programowo „zgrzebna”. Aby pokazać swą sprawność, robi kopie z pocztówek, reprodukuje, maluje sceny leśne i egzotyczne (il. 9). Ale naprawdę sobą jest tylko wtedy, gdy się poddaje transowi malowania. Zwłaszcza gdy pracuje szybko, szkicuje tylko scenę, którą przeżywa w dużym napięciu emocjonalnym, w nocy, czasem już przed świtem, zmęczona, bliska stanom halucynacyjnym. Zapomina wtedy o tym, co powiedzą sąsiedzi, nie kontroluje siebie myślą o innych.

Takie obrazy, robione właśnie na „luzie”, szkicowo, na złych papierach (których nie musi szanować) mają najsilniejszy wyraz. Nie szuka w nich — jak Gawłowa — radości ani radosnego pocieszenia. Maluje sceny o dużym napięciu dramatycznym, bolesne — biczowanie, mękę, śmierć. Szuka w nich sensu cierpienia, które stało się warunkiem odkupienia również i tych, którzy te cierpienia zadają. Są to obrazy czasem nawet mroczne, bliższe mistyce niż ewangelicznej przypowieści.

Natomiast wtedy, gdy Wiśnios myśli o sąsiadach, stara się być jak najbardziej konwencjonalna, zbliża się do banalu, naturalistycznej poprawności. Przestaje „wyrażać”, zaczyna „ilustrować”, dążąc usilnie do ekliwej, landrynkowatej ładności świętych przedstawień.



II. 5. Katarzyna Gawęł, Zielonki, woj. krakowskie

Takie dwa bieguny, między którymi rozpięta jest twórczość, widoczne są i u innych współczesnych malarzy. Oto Józef Franusiak (ur. 1914 r.)³. Maluje on jakby w dwóch równoległych konwencjach: amatorskiej i ludowej (il. 10, 11). Scenki obyczajowe, krajobrazy — wynikają z obserwacji świata, z szukania realistycznej zasady porządkującej przedmioty trójwymiarowe na płaszczyźnie obrazu. Natomiast *Matki Boskie*, spowite w kwiaty, przyjmujemy za „ludowe”, ponieważ Franusiak przyjął w nich konwencję bliską dawnym ludowym obrazom. Przyjął zasadę dekoracyjnego potraktowania tematu, połączenia wizerunku z ornamentyką, płasko zdobiącą szaty i organizującą obraz. Kwiaty stylizuje, traktuje umownie, bez troski o relacje wielkościowe wobec siebie i wobec realistycznie traktowanej twarzy.

Ludowość Marii Wiśnios dostrzegam w jej mentalności, w tym, co ją łączy z czasem przeszłym chłopskiej kultury. Nie naśladuje rozwiązań, które odbieramy dziś jako „styl”, ale sposób, w jaki interpretuje temat, zbliża ją do tego, co odczuwam jako chłopską świadomość religijną i estetyczną.

W pojęciu wieloznacznym, jakim jest „ludowość”, czasem zwraca naszą uwagę aspekt powszechności, kiedy indziej wyraz formalny (styl) czy związek z pewną formacją myślenia i odczuwania świata. W tej właśnie kategorii mówię o ludowości Marii Wiśnios. Eliminacja szczegółu, monumentalizm wynikły z proporcji i syntetycznego widzenia, traktowanie koloru dekoracyjnie, a nie funkcjonalno-realistycznie, hieratyczność, statyka ujęcia, wyczuwanie równowagi kształtów, rytmiki i walorów symetrii — wszystko to czyni malarstwo pani Wiśnios bliższe kulturze, a więc i sztuce ludowej niż jakimkolwiek innemu kręgowi kulturowemu.

„Ludowość” Franusiaka widzimy zaś przez pryzmat stylu jego kwiatnych Madonn. Przez to, że przyjmuje w nich konwen-

cję dekoracyjną, tak charakterystyczną dla ludowego malarstwa. Ludowe są również rzeźby Franusiaka, i w nich też odwołuje się do bliskiego sobie doświadczenia wiejskiego. Tam jednak, gdzie punktem wyjścia staje się obserwacja przyrody, jest amatorem podobnym innym, amatorem — przyznaje — malującym w nieco naiwnej konwencji. Gdybym nie znał chłopskiego rodowodu Franusiaka, nie wyczytałbym go w sposób przekonujący z jego krajobrazów. Z prac Franusiaka nie domyśliłbym się też napięć emocjonalnych, które je poprzedzały i których efektem są jego rzeźby i obrazy.

W twórczości, którą tu omawiam, emocja odgrywa rolę bardzo istotną. Może nawet nie mniej ważną niż konwencja wyrazu zwana stylem. Mówi się bowiem wiele o upodobaniach estetycznych, ale prawie wcale o charakterze świadomości, zwłaszcza religijnej. Tymczasem właśnie światopogląd wydaje się niekiedy najważniejszy — jako produkt kultury chłopskiej i wyraz jednostkowych poszukiwań, których granice są przez tę kulturę zdefiniowane.

W tym miejscu posłużę się przykładem obrazów Michała Mazurka (1903—1959). Malować zaczął późno, dopiero wtedy gdy ciężko chory zdał sobie sprawę, że zbliża się do kresu swego życia. Pracował w ogromnym napięciu, dzień i noc, kryjąc swe obrazy przed oczami ludzi, nawet żony. W ciągu trzech zimowych miesięcy wykonał kilkanaście obrazów, w zdecydowanej większości o tematyce religijnej⁴.

Co chciał przez nie wyrazić? Cemu tworzył je resztkami sił, w pośpiechu, wyścigu ze śmiercią? Cemu wybrał taką właśnie formę przesłania, a nie inną — bliższą doświadczeniom swego życia? Nie był przecież malarzem, choć zajmował się wieloma rzemiosłami, w tym i artystycznymi. Po ojcu — uprawiał ciosółkę i rzeźbił święte postacie i szopkowe figurki. Był zdunem, lutnikiem, stolarzem i kowalem. W latach dzieciństwa i młodości chodził z wykonaną przez siebie szopką, układał teksty jasełkowych przedstawień, muzykę. Wybudował też własnoręcznie dom i przyozdobił drzwi płaskorzeźbą o tematyce religijnej. W pobliżu domu postawił kuźnię, kowalem był dobrym i lubił to zajęcie. Nigdy jednak nie malował.

Szukając przyczyn, dla których obrał właśnie malarstwo za środek przekazania nurtujących go myśli i doznań, zwróćmy uwagę na ważny fakt w jego życiu. Urodził się w Brzeżawie, na Pogórzu Przemyskim i przeżył tam 41 lat, otoczony szacunkiem, silnie zrośnięty ze środowiskiem, miejscowymi zwyczajami i obrzędami. W latach wojny musiał jednak swój dom opuścić, osiadł wówczas na Dolnym Śląsku, w Ryczeniu koło Góry. Zmieniał nie tylko otoczenie, ale i środowisko kulturowe. To, do czego przywykł — budziło uśmiech politowania, narażało go na drwiny. Ze swoją szopką, zamiłowaniem — wydawał się odmieńcem z innego świata, reliktem czasu, który w tym miejscu już dawno przeminął. Dzieliły go od nowego otoczenia nawyki kulturowe, sposób bycia, wrażliwość artystyczna (na wiersz, muzykę, przyrodę), głęboko rozwinięte życie duchowe, zamiłowanie rzeźbiarskie. Były to przecież lata okupacji i powojennego zasiedlania tych ziem. Lata raczej poetyki westernu niż wiejskiej sielanki.

Czuł się samotny, wyobcowany. Mówił, że jest jak drzewo wyrwane z korzeniami i rzucone na obcą ziemię. Przeżywał stany depresji, pogrążając się w religijnych rozmyślaniach. W jego listach często wówczas pojawiają się słowa „miłość” i „duchowość”. Jadwiga Malinowska, sumienna biografka Mazurka, wspomina o mistycznym charakterze jego wiary. Było mu ciężko, nie umiał się przystosować do nowych warunków, chorował, szukał pomocy w szpitalu psychiatrycznym.

Psycholog powiedziałby w tym miejscu — ucieczka w chorobę, konflikt między osobowością wrażliwą, o dużym poczuciu własnej godności, a nowymi warunkami życia.

Mazurek miał żonę, troje dzieci. Bogate życie wewnętrzne rozładowywał w modlitwie, w przemyśleniach. Gdy czuł, że opuszczają go siły, zaczął malować. Ma pewnie rację Malinowska, gdy zastanawia się, czy uczyniłby to pozostając w dawnym

środowisku, gdzie był zrozumiany, gdzie czuł się potrzebny. „Na obcym gruncie — pisze — gdzie rzeczywistość przestała dostarczać oparcia i duchowej strawy, malarstwo stało się ostatnią formą wypowiedzi i ucieczki. Może bodźcem bezpośrednim stały się studia malarskie syna? Zdobywa odbiorcę i cel: przekazanie wszystkiego w malarskim testamencie. Maluje jak gdyby w ekstazie, w pośpiechu, przy świecy, słabnąc z głodu, „by zdążyć”. Z niecierpliwością oczekiwał powrotu syna, aby jeden po drugim odsłaniać przykryte gazetami obrazy, z napięciem badając wrażenie jakie wywierają...”⁵.

Co przedstawiały te obrazy? Jakie to treści pragnął umierający człowiek przekazać swemu synowi? Wyobraźnia podsuwa nam wizję Boscha, Gustava Moreau, niepokój van Goghowskich płócien. Nic z tego. Mazurek skrupulatnie malował wizerunki święte, Matkę Boską z Dzieciątkiem (il. 13), Ostatnią Wieczerzę, Pojmanie, Chrystusa przed Piłatem (il. 12), Serce Jezusa... Zawarł w nich ładunek swego niepokoju, troski, wiary i nadziei. „Przyświecało mu, jak można się domyślać, pragnienie zawarcia idei mających zbawczy wpływ na skłóconych, walczących z sobą ludzi — idee „Miłości” i „Duchowości”...”⁶.

Nasuwa się myśl o Bazylim Albiczuku, który analogiczne treści wyraża w swym malarskim dziele⁷. Ale Albiczuk przeciwstawia ludzkim namietnościom harmonię przyrody, w porządku wszechświata widząc „kształt miłości”, Mazurek zaś prowadzi naszą myśl do spraw, w których kulminuje się sens ludzkiego losu — do pamięci Ofiary i Odkupienia.

Przy oglądaniu tych obrazów ważny jest nie tylko temat ikonograficzny, ale i elementy pozornie mało znaczące, wniesione przez malarza. Zwróćmy na nie uwagę, one to bowiem poszerzają treści religijne zawarte w temacie obrazu, nadając im wymiar przesłania bezpośrednio zwróconego do odbiorcy.

„(...)Pierwotna, dewocyjna funkcja obrazu religijnego zostaje odsunięta na plan dalszy — góruje idea wyrażenia wewnętrznych refleksji”. — zauważa Malinowska⁸.

Mazurek interpretuje wzorce zapożyczone z ikonografii zachodniej i wschodniej. Spaja je w jedną całość. Czyni to — jak sądzę — świadomie. Nie przypadkiem też Matka Boska upodabnia się w stroju, a nawet w typie urody do wiejskiej kobiety. Płaszcz ztraca podobieństwo z maforionem, przypomina chustę. Podobnie chłopska chusta upięta zostaje na jej głowie, a w ręce Pana Jezusa pojawia się wiązanka kwiatów żywo przypominająca ludowe bukiety. Malinowska, odnotowując to skrupulatnie, podsumowuje. „(...)celem malarza było stworzenie przedstawienia jak najbliższego sobie, uosobienie idei chłopskiej Matki Bożej”⁹.

Zapominamy często o roli szczegółu, pozornego drobiazgu, a przecież niegdyś spór o przecinek czy inny, pozorny drobiazg, wiódł do schizm, rozbicia kościołów. Dla Mazurka szczegół interpretacyjny wiązał się z przemyśleniem sensu i doświadczeń jego życia. Aby o tym powiedzieć innym — nie potrzebował rozbudowywać warstwy tematycznej, sięgać do alegorii, symboliki, eschatologicznych wizji. Przerastało to zresztą jego możliwości, wypowiadał się więc interpretując temat określony przez kościelną ikonografię. Chcąc wypowiedzieć siebie, swoje przemyślenia — malował obrazy, pozornie tylko konwencjonalne w tematyce.

A Nikifor? Malowanie było dla niego sposobem, formą życia. Było jeszcze czymś — moralitetem, prawdą głoszoną i przekazywaną ludziom w tysiącach małych obrazków, z których żaden nie był repliką drugiego. Nikifor (1895(?)—1968) wyrósł w kręgu kultury chłopskiej, kultury łemkowskiej, i to zażyło w dużym stopniu na jego twórczości. Najwyraźniej widoczne jest to w zamiłowaniu do dekorowania swego pomieszcze-

Il. 6. K. Gawel, *Chrystus w łodzi*, tempera/płyta, wym 66 × 83,5 cm.





7

Maria Wiśnios, Rataje, gm. Wąchock, woj. kieleckie: il. 7. *Przebiecie boku*, wym. 100 × 50 cm., il. 8. *Chrystus w grobie*, wym. 90 × 30 cm.

nia i przedmiotów. W pokoju Nikifora z pięćdziesiątych lat (il. 25, 26) stał piec pokryty gliną i bielony, malarz wyrysował na nim siatkę „kafli”, zdobiąc każdy prostym ornamentem umieszczonym w środku płaszczyzny. Ornamentowaną na wzór ludowy miał też skrzynię, w której trzymał wszystkie swoje malunki, wzorniki i rzeczy, ornamentowana była kasetka podręczna, którą zabierał ze sobą wychodząc z domu. Na ścianach, w trzech czwartych ich wysokości, a może i nieco wyżej, przyklejone były tak, że dotykały się brzegami, duże reprodukcje z czasopism oraz znalezione gdzieś portrety. Niektóre jednobarwne, spłowiałe, przechowywane przez długie lata, inne świeżej proveniencji, kolorowe, z „Przekroju”, „Żołnierza Polskiego” i innych pism. W zgodzie ze sobą wisiały, jak święte obrazy, wizerunki Franciszka Józefa, Piusa XI, Piłsudskiego, Rydza-Śmigłego, Mościckiego, Bieruta, Stalina, Rokossowskiego, św. Mikołaja. Określenia „jak święte obrazki” nie wymyśliłem. Nikifor widząc moje zdziwienie, iż tak różne osobistości zgodnie ze sobą koegzystują na trzech ścianach jego krynickiego pokoju, skomentował to mówiąc, że w niebie też wszyscy święci przebywają razem. Mojego zdziwienia nie zapomniał, i po paru latach, gdy mieszkał przez kilka tygodni u mnie w Warszawie, namalował obrazek, na którym po obu stronach okrągłego stoliczka, na tle sądeckiego pejzażu stoją w gali mundurów Józef Piłsudski i Józef Stalin, przepijając do siebie wódkę, nalaną do kieliszków. Wręczając mi ten obrazek uśmiechał się, wiedział przecież lepiej, jaki jest świata porządek, a obrazek miał zapewne moje wątpliwości całkowicie rozproszyć.

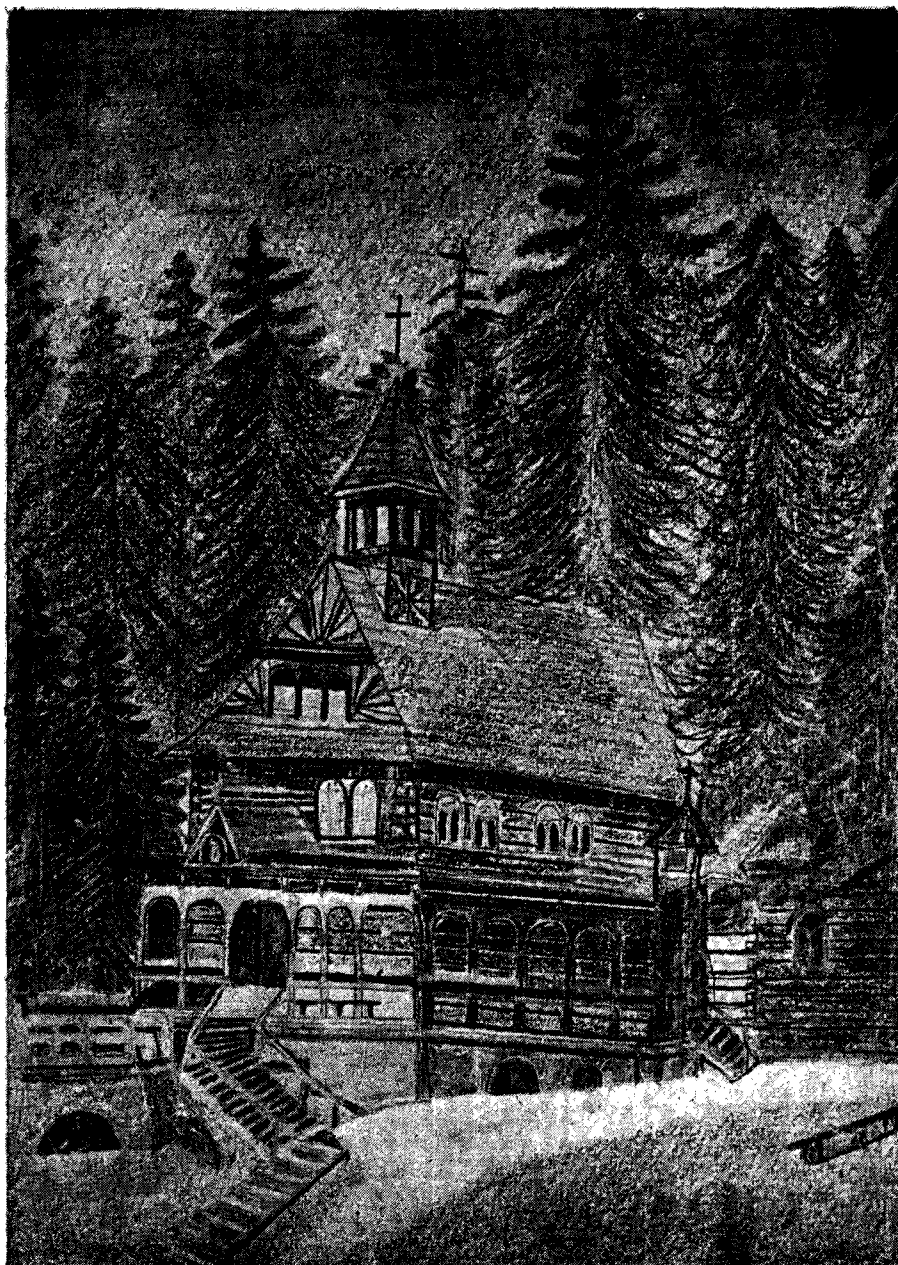
Dopóki sprawy dotyczyły estetyki wnętrza, dekoracji sprzętów, a nawet ornamentyki bordiur niektórych obrazków (il. 20), „ludowość” Nikifora nie podlegała dyskusji. Utrwalone za młodu nawyki, pogłębione zebraczą wędrówką po wsiach i miasteczkach okolic Muszyny, pozwalały mu identyfikować się z kulturą wsi łemkowskich. Występowało to jednak tylko na „niższym” poziomie realizacji jego życia, a więc tym, który określały nawyki środowiskowe. Na „wyższym” poziomie życia duchowego dominującą rolę odegrały własne przemyślenia, szczególnie interpretacja wątków religijnych, odtwarzanych z fragmentów lepiej czy gorzej zrozumianych i zapamiętanych kościelnych lekcji, a przede wszystkim z przeżycia obrazów widzianych w łemkowskich cerkiewkach i katolickich kościołach.

Malarstwo Nikifora różni się od ludowego właśnie tym, że jest ono dynamiczną opowieścią, żywą wykładnią prawd, do których Nikifor sam doszedł.

Tam, gdzie władza księdza jest pełna, a katechizm i podstawowe nauki wspólne są wszystkim i jednoznaczne — następuje

8





II. 9. M. Wiśnios, *Kapliczka na Jaszczurówce*, kredka.

9

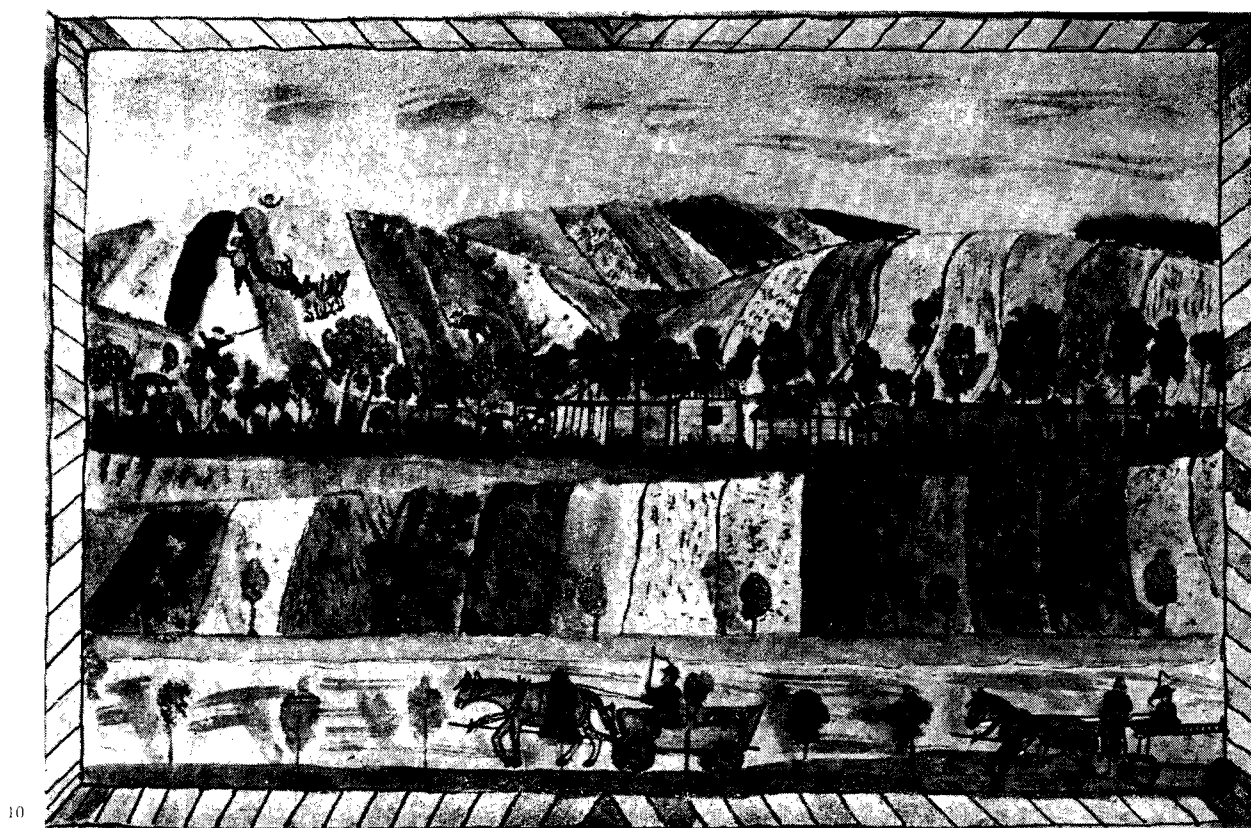
kodyfikacja świętych obrazów. Każdy z nich ma określone „zadania”, z każdym wiąże się właściwy repertuar modlitw i zachowań. Obraz święty jest wówczas symbolem, zrozumiałym dzięki naukom wyniesionym z domu i kościoła.

Ale Nikifor nie malował obrazów „do modlenia”, obrazów konwencjonalnych. Z ułamków usłyszanych czy zobaczonych treści religijnych stworzył własny, konsekwentny światopogląd wyjaśniający mu świat — i to właśnie pokazywał w swych obrazach. Malowanie było bowiem dla Nikifora formą apostołstwa, a obrazy — moralitetem, przestrogą. Stało się też dla tego ciężko doświadczonego życiem i kalectwem człowieka jakby psychoterapią. Nadzieją i wiarą.

Nikifor chyba nie pomyślał nigdy, że jest kacerzem, że to, co mówi, niezgodne jest z oficjalną doktryną. Trudności porozumienia się z ludźmi i nieufność wobec wszystkich administratorów ziemskich kościoła sprawiła, że całkowicie wierzył głosowi wewnętrznemu. Był zarazem głową kościoła, który stworzył w akcie intuicyjnego poznania, jak i kapłanem tego kościoła, a zarazem jedynym jego wyznawcą. Malował obrazki, w których

opowiadał rzeczy piękne, straszne i wzniosłe, ale inni, gdy już zapanowała moda na Nikiforowe obrazki, patrzyli na nie szukając naiwności treści, pięknego kolorytu, nostalgicznego piękna krajobrazu. Tymczasem dla Nikifora ważna była i forma artystyczna, i treść ideowa. O niej myślał przede wszystkim, reszta była już tylko realizacją zamierzenia. Realizacją znakomitą — jako że krynioki „jurodiwy” miał niezwykle dar malarski, poczucie koloru i ekspresji, wyćwiczone na co najmniej kilkudziesięciu tysiącach namalowanych przez siebie obrazków.

Wśród różnych tematów były i takie, do których stale wracał: Nikifor witany serdecznie w różnych domach, ucztę malarzy... Pytałem go o sens tych uczt. Wyjaśnił, że malarz jest bliżej Boga, ponieważ tworzy, po śmierci malarze zasiadają więc przy wielkim, wspólnym stole z Panem. Malował to w setkach wersji. Zawsze u szczytu perspektywiecznie ujętego stołu siedział Pan w pontyfikalnym nakryciu głowy, a przy pozostałych bokach — malarze. Wskazywały na to wyraźnie czarne peleryny i czarne fontazie, charakterystyczne atrybuty młodopolskiej bohemy, z którą zetknął się jeszcze jako młody chłopiec.



Il. 10. *Szosa do Grybowa*, akwarela, wym. 24,5 × 34,5 cm, 1963. Il. 11. *Matka Boska Częstochowska*, akwarela, wym. 37,5 × 24,5 cm. Il. 12. Michał Mazurek, Ryczeń, gm. Góra, woj. łeszczyńskie, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, ol./pl., wym. 58 × 43 cm.



11 12



13

Il. 13. M. Mazurek, *Chrystus przed Pilatem*, ol./karton, wym. 69 × 96 cm. 1959 r. Il. 14. M. Mazurek z żoną.

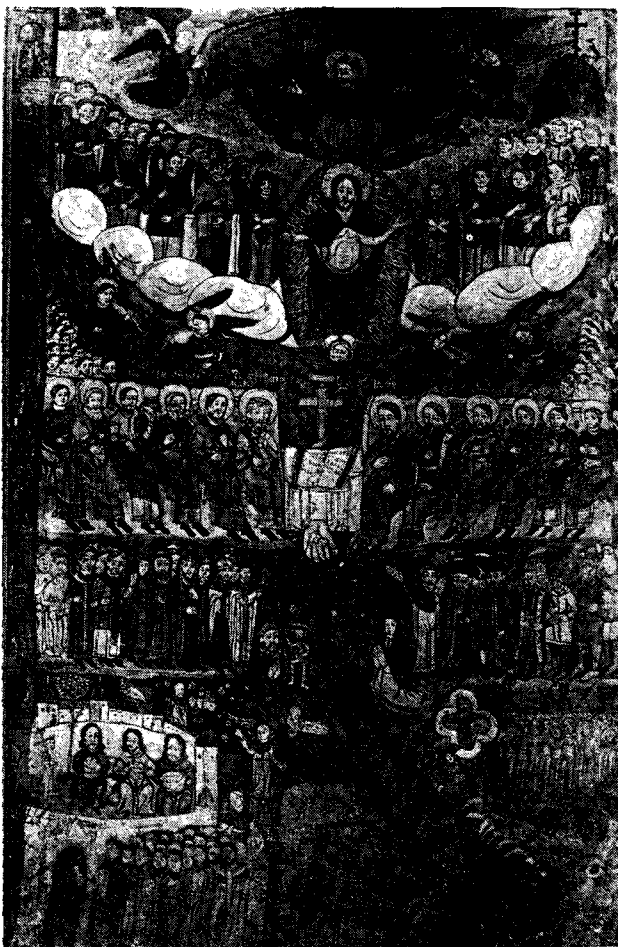
Wówczas to formowała się jego osobowość, jego wyobraźnia, jego przekonania. Wiedział, że jego powołaniem jest być malarzem, toteż przez całe życie podkreślał w swoim stroju (rzeczywistym i na obrazach) akcesoria, które w jego przeświadczeniu wiązały się z osobą malarza. Pozbawiony własnego nazwiska — nazywał się wówczas „Matejką”.

Nikifor wierzył w życie pozagrobowe. Przedstawiał je realistycznie, jakby to było jeszcze jedno, tylko lepsze wydanie ziemskiego bytu. Święci w niebie nosili w ziemie nauszniki, aby im nie było zimno, jeździli dorożkami na „balonach”, jak zamężni goście krynicy, gotowi więcej zapłacić, aby ich nie trzęsło na wyboistych ulicach. Bardzo często umieszczał siebie na obrazach, było to jakby marzenie i wiara w sprawiedliwość tego drugiego, „prawdziwego” życia. Biedny krynicki analfabeta — przedstawiał tam siebie jako duchownego, czytającego w pięknym pokoju święte księgi, malującego, grającego na skrzypcach. Przedstawiał też siebie stojącego przy ołtarzu kościelnym. Dla pewności wizerunek swój opatrywał podpisem: „Matejko” lub „Malarz”. Czasem asystował tylko postaci w szatach pontyfikalnych, jakby służąc radą czy donosząc, czasem decydował sam. Groźnie wymierzony palec skazywał jednych na raj, drugich na potępienie.

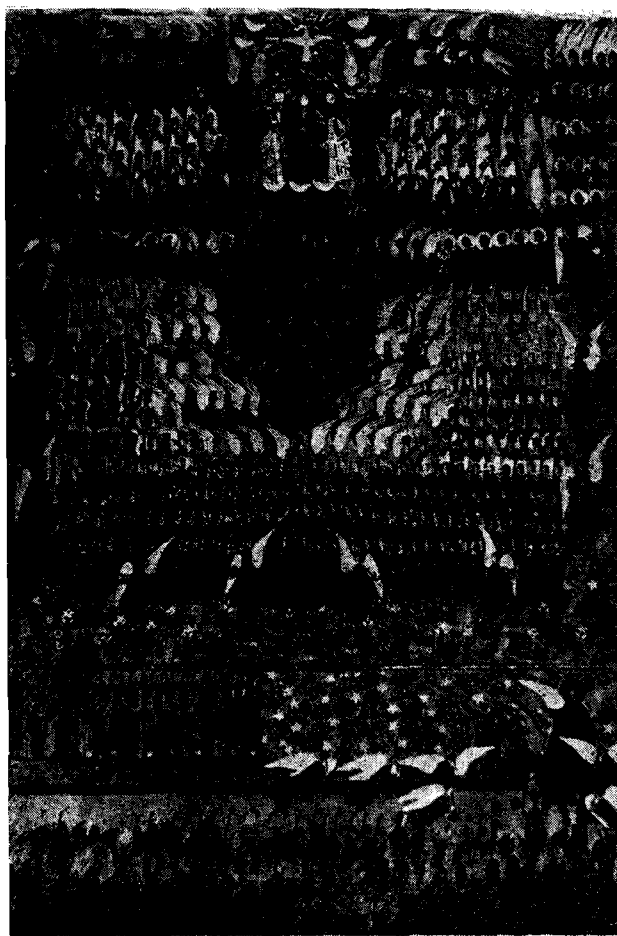
Kiedyś zastanowiła mnie scena w kościele, który cały obwieszony był kielbaskami. Na widocznym miejscu widniała powieszona na sznurze kobieta, a Nikifor przy ołtarzu demonstracyjnym gestem skazywał ją na śmierć i potępienie. To ty? — zapytałem, wskazując groźną, trochę Chaplinowską postać przy ołtarzu. Skinął głową i uśmiechnął się przypatrując namalowanej scenie. Co ci ta kobieta zrobiła? — ciągnąłem. Ona mnie

14





5



16

Il. 15. Obraz słowacki, *Srd Ostateczny*, płótno, wym. 240 × 152 cm. Il. 16. Dorota Lampart, Zawoja, woj. bielskie. *Niebo* wym. 129 × 84 cm.

zawsze oszukuje w sklepie mięsny, oszukuje na kielbasie, oszukuje... zdenerwował się. To za to ją skazałeś? Poważnie skinał głową i roześmiał się z satysfakcją nieco sadyistyczną.

Oczywiście świat Nikiforowych obrazków to nie tylko sceny religijne. Skoro się już jest malarzem i traktuje to jako swe powołanie oraz zawód (wykonywany pospół z drugim — żebractwem), cały świat może być podniętą i źródłem malarskich przeżyć. Interpretując go, był Nikifor rasowym malarzem czy to w scenach świętych, czy w pejzażach, autoportretach, a nawet w groteskach, scenkach świadczących o poczuciu humoru i umiejętności trafnego podchwycenia cech wyśmiewanej postaci.

Kwalifikacja twórczości Nikifora jest na ogół jednoznaczna. Uważa się go za czołowego reprezentanta malarstwa naiwnego¹⁰. Sądzę, że jest to w zasadzie słuszne, niczego też nie ujmuje czysto artystycznym walorom jego dzieła. Ale „naiwny” — to mówi jeszcze niewiele. Naiwność może dotyczyć osobowości człowieka, skali i sposobu jego ocen, interpretacji świata, może być też tylko „naiwnością wybiórczą”, podobnie jak mówimy o wybiórczych uzdolnieniach czy defektach. Może być sposobem porządkowania wrażeń i przekazywania ich w formie dzieła artystycznego. Ta pierwsza kategoria naiwności dotyczy myślenia i odczuwania, a więc sfery podstawowej, druga zaś dotyczy tylko transmisji rzeczywistości widzianej na formę zdyscyplinowaną, uproszczoną w mniej czy bardziej świadomy sposób, zbudowaną z elementów prostych, potraktowanych dekoracyjnie, ze świadomym odwołaniem się do fantazji, logiki snu, świata bajki.

Budulem każdej „naiwności” jest doświadczenie człowieka, jego „bagaż” wyobrażeń, jego kultura estetyczna, zaplecze wzorów środowiska, w którym się ukształtował.

Choćby z tego powodu inna jest „naiwność” dzieł zachodnio-niemieckiego okulisty dr. Papsa czy znakomitego chirurga prof. dr. Jana Kossakowskiego; inna zaś Władysława Rybkowskiego czy Nikifora. W tym ostatnim przypadku mamy do czynienia z „naiwnością” nadbudowaną na podłożu kultury wiejskiej, kultury — uściślijmy to — lemkowej.

Mówimy „naiwność” — gdy odrębność widzenia mieści się w granicach realistycznej obserwacji czy baśniowej fantastyki, tam jednak, gdzie odrębność wizji wskazuje na cechy patologiczne, na obsesję, zacieklność rozbudowanej wyobraźni — określenie „naiwny” wyda się zbyt dobrodusze. Stoimy bowiem u progu zjawisk stanowiących wyraz szczególnych stanów psychicznych, obsesji, lęków, halucynacji, ucieczki od rzeczywistości zewnętrznej w świat zamknięty, świat osobny. Mówimy wówczas o twórczości innej niż przeciętna. Zwłaszcza gdy mamy podstawy by sądzić, iż „naiwność” ta nie jest zamierzonym programem artysty, co często ma miejsce w sztuce współczesnej i wskazuje zazwyczaj tylko na świadomy wybór poetyki¹¹.

Tam jednak, gdzie nie ma mowy o świadomym wyborze, a „naiwność” wynika z wewnętrznego musu, z konieczności właśnie takiego określenia swej osobowości — wkraczamy na mało zbadany teren „ekspresji psychopatologicznej”, twórczości pozbawionej kulturowych hamulców i ograniczeń, twórczości, której bodźcem i siłą napędową są procesy chorobowe, alienacja, autyzm, stany rozszczepienia osobowości.

Mówiąc o kulturze ludowej nie możemy zapominać, że obok zdyscyplinowanych członków chłopskiej społeczności, uczestniczących w kolektywnym procesie tworzenia i przekazywania wartości — między innymi artystycznych — istnieli też ludzie marginesu, pogrążeni w świecie własnych przeżyć, ośnień i doznań.

Wiecej „jurodliwi”, opętańcy, a niekiedy ludzie po prostu nieporównanie bardziej wrażliwi od innych. Czas nie oszczędził ich dzieł, ślady dziwaństwa skwapliwie zamazywano, czemu nie można się dziwić w społeczności nastawionej na akceptację środowiskowej normy¹².

Przykładem takim w ostatnich latach jest m.in. twórczość Heródka. Pisząc o rzeźbie, zwanej ludową, umieściłem go w grupie twórców samorodnych, wewnątrzsterownych, działających z impulsu wewnętrznego¹³. Podobnie można określić twórczość dwóch znakomitych malarzy ludowego pogranicza: Doroty Lampart i Marii Wnęk.

Dorota Lampart. Samotna, wrażliwa, skłócona z otoczeniem, od dzieciństwa traktowana z pogardą przez wieś, w której mieszka. Urodziła się 6 lutego 1906 r. w Krakowie, dokąd wyjechała jej matka w poszukiwaniu zarobku¹⁴. Mówią, że ojcem Doroty był żołnierz, ona wspomina o malarzu. Nikt go nie widział, krążyła plotka, że był Żydem.

Wychowywał ją na wsi dziadek, niezbyt we wsi lubiany, ale raczej poważany za edukację, którą otrzymał odsiadując 12-letni wyrok. Był dla wnuczki dobry, mówi o nim ciepło, z rozczuleniem. Matka — to już opowiadali mi sąsiedzi — „była umysłowo chora, mało co — trzeba ją było wiązać. Latała, robiła głupstwa, wariowała. No..., ale zmarła na szczęście”.

Dorota miała wówczas kilka, a może kilkanaście lat, relacje są różne. Była dzieckiem nerwowym, pobudliwym. Sąsiedzi mówią, że wdała się w matkę. Musiała być śliczna, jeszcze teraz twarz jej zachowała ślady urody, może trochę egzotycznej, jakby cygańskiej, żydowskiej? Nauczyła się czytać i pisać, co dziwiło sąsiadów. Pytam, czy chodziła do szkoły. „O, panie, gdzie o szkole... była taka prywatna to do niej-em chodziła, ale nie więcej jak 3 miesiące. Pisać to uczyli... A tak, to bida była. Bida”. To wiem. Mieszkała z dziadkiem w małej chałupie, zimnej, nie

ogrzewanej, na skraju wielkiej nędzy. Otoczona niechęcią, pogardą. Odepchnięta.

Dokąd miała się zwrócić po pocieszenie? Modliła się, już jako dziecko przeżywała stany zapamiętania, nieledwie ekstazy. Wyrzeźbiła w glinie i wypaliła w kuchni, pod blachą, figurki święte. Serce Pana Jezusa i Dzieciątka Jezus. Modliła się do nich. Z gliny lepiła też zabawki dla siebie i dzieci sąsiadów. Chętnie, gdy mogła — rysowała. Mówi, że dziadek się dziwił: „Tylko rysunki robi, tylko rysunki robi, co to takiego?”¹⁵

Miała osiem lat, gdy przysniło się jej niebo „całe ubrane płaszcami i koronkami”. Największa i najpiękniejsza korona — to była pewnie Matka Boska. Postacie widziała od tyłu, jakby miały ulecieć ku niebu. Potem zaczęły bić pioruny, rozpetęła się burza i widzenie znikło. „To na pewno śniło się na wojnę”. — komentuje swą relację. Wkrótce wybuchła I wojna światowa.

Lampart widzenie utrwaliła na kartce papieru, kilkakrotnie je później malowała.

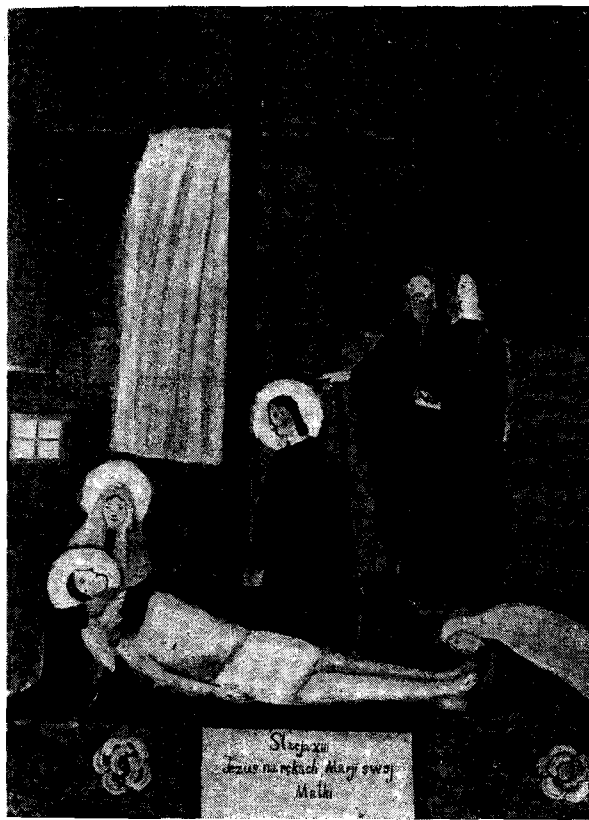
Ale pierwszym obrazem, który stworzyła, „to było Niebo, a ludzie uznali to za Sąd Ostateczny, ale to było Niebo”. Znam ten obraz, a raczej tę jego wersję, która znajduje się w krakowskim Muzeum Etnograficznym (il. 16). Cudowny, ludowy collage z bibulek, staniolu, naklejanych na pastelowe figury, malowane klejową farbą. Przypomina w swym układzie znane na Słowacji wyobrażenia Sądu Ostatecznego (il. 15). Czy widziała kiedyś taki obraz? Skłonny jestem sądzić, że tak, co nie znaczy, że go zapamiętała przytomnie. Ileż to razy się zdarza, że scena czy melodia zostaje przez pamięć wchłonięta, gdzieś tkwi w podświadomości, by nagle w procesie twórczego wysiłku ulec odtworzeniu, ale już bez świadomości tego, że kiedyś nasza pamięć to „kupiła”.

Malarka opowiada, że „Niebo” „wyrozumowała sobie” ogładając dziewczęta na procesji z liliami i księżyc: „a w niebie

D. Lampart : il. 17, *Śmierć człowieka*, akwarela, wym. 38 × 28,5 cm; il. 18, *Stacja XIII*, tempera/papier, wym. 63 × 45,5 cm.



17 18



jest przecież wszystkiego więcej niż na ziemi". Temat podejmowała kilka razy.

Pytam o strefę dolną. Czy to dusze potępione? Piekło? „Oj, piekła nie da namalować, bo nie wierzą w to. Nie dają namalować. Nie trzeba, mówią, diabła malować”.

Ale namalowała Pani — przypominam jej obraz zwany „Śmierć matki”. Rozgląda się, mimo że rozmawiamy na łące. „Ale tego nie można pokazać! A z tym diabłem to tak sprawa wygląda. Poszłam do Siedzina (?) i z powrotem zaszłam do Osieleca, nikt mnie nie chciał przenocować. Była jedna kobita z Zawoi, co ją znam, poprosiłam ją, nocowałam u niej, potem prosiła mnie, żebym zaszła do jej ojca we wsi. Wstąpiłam tam, bo ze mnie prosiła”. Głos cichnie, tylko wargi coś szepeją. Nie wiem, czy twierdzi, iż tak było, czy relacjonuje sen. Granica między jawą i snem zaciera się, pamięć artystki rejestruje przeżycia oniryczne równie dobitnie jak sceny z życia, a może i silniej — to przecież sny ważne, objawione.

„A ten mówi — chodźcie do izby. A nie potrzeba mi. Ale chodźcie do izby, ten mówi. Poszłam i zobaczyłam ten obraz, co go wymalowałam potem, że człowiek umiera, a tu się kręca, płaczą, świzki się palą koło niego, a tu diabeł się przycałił, dwóch aniołków go odpędza. Tak to wzięłam pod głowę i zrobiłam. (...) Ale to nie była moja matka...”

Więc jest diabeł? — pytam znowu i wracam do „Nieba”. — To przecież ogień piekielny? „E, nie, to czyście”. I szybko mówi, że się boi, bo ją wyśmiewają, mówią, że stare gusła opowiada. A jakby w diabły wierzyli, to by się nie śmieli. — A pani w piekło wierzy?... „Prawdę mówiąc wierzę — i w piekło i w niebo”. — Ale niektórzy wierzą tylko w niebo? „E, bo oni są niekorzystni... Wolalabym, żeby piekła nie było. Kto to chce, żeby go paliło... Skóra cierpnie na człowieku, wolalabym, żeby go nie było. Każdy chce być szczęśliwy, że nie ma takiego. Kto by chciał, aby się paliło... Kto to chce?”

Sny, widzenia — jakby inny świat, który tu do niej dociera, namacalny, wszystko widzi dokładnie. Co widzi — może wymalować. „Są sny zwykłe, panie, i sny ważne” — mówi. Wspomina sen, który do niej przyszedł, gdy miała z 15 lat. Spała, a tu nagle otwarło się niebo, przyszedł święty, strasznie piękny, więc myślała, że to Bóg, a to był Michał Archanioł i anioły. Pokazał jej zegar, który trzymał w ręku. A poniżej wznosiła się z pniaka ręka. Temat ten namalowała też kilka razy.

Czasem sen ostrzega. Szła jakby do jakiegoś domu, gdy anioł zastąpił jej drogę i pokazał troje małych dzieci koło domu. Sądzi, że to była przestroga, bo za parę dni tak była chora, że omal nie umarła¹⁶.

„Żyje swoimi snami” — pisał Jan Bujak. „Przeżywa je ciągle choć ją przerażają. Może po to maluje, aby się od tego strachu uwolnić. Uważa go za prorocze, ostrzegające. Wierzy, że postacie, które w jej wizjach występują, ingerują w jej życie, w życie świata. Malując, chce dać światu jakiś znak, jakąś wskazówkę postępowania, przestrogę, pouczenie moralne czy religijne. Co kilka lat ma sny szczególne, które nią wstrząsają i które potem maluje w niezliczonych wariantach.”¹⁷

Dorota Lampart maluje swoje sny i wyobrażenia, ale maluje nie tylko dla siebie. To, co wie, chce przekazać innym. „To to się maluje, aby na papierku przedstawić to, czego nie ma w rzeczywistości, aby ludzie zobaczyli jak piękny jest świat, aby się cieszyli — mieli zajęcie z tego”¹⁸. Martwi się, że tak trudno jest malować, zwłaszcza pierwszy raz, bo następne wersje uważa z reguły za lepsze: „Z wszystkich [tematów] najtrudniej jest namalować ładną twarz. Łatwiej jest malować kwiaty, ubrania, niebo, ziemię, wszystko, ale twarz najtrudniej... To jest trudno, jak człowiek patrząc cierpi, wymalować piękną twarz.”

Maluje dużymi pędzlami, kupionymi w sklepie i małeńkimi, własnej roboty, z sierści kozy. Jest dobrą kolorystką, choć nie sądzi, aby myślała świadomie o tonacji obrazu. Proces malowania przebiega u niej między świadomością a intuicją i gdy malarzka stosuje kolor właściwy określonej postaci czy części stroju, nieświadomie go harmonizuje, napięciem walorowym, stosun-

kiem do sąsiednich barw. Mówi: „Dla Panien trzeba białej farby, dla męczenników czerwonej, Trójca Przenajświętsza potrzebuje najwięcej złotych farbów, srebrnych, rozmaitych” — ale maluje z zadziwiającą wrażliwością kolorystyczną. Na poetykę jej obrazów składa się harmonia czystych, a zarazem stonowanych barw oraz ujęcie rysunkowe sceny. Zawsze znajduje lapidarny wyraz dla malowanej sytuacji, budując obraz hieratyczny, zrównoważony, spokojny. Zasadą porządkującą bywa symetria, ale w licznych pracach znakomicie równoważy scenę pustą płaszczyzną. W *Stacjach Męki Pańskiej* najdalej może odchodzi od ludowych malowideł, w dojrzały i trafny sposób budując obraz nie oparty na symetrii, rytmie czy ornamentyce (il. 18).

Dar (umiejętność?) syntetyzacji różni jej prace od sztuki dzieci. Podobieństwo występuje tylko w jednym — w braku sprawności rysunkowej, widocznej w określaniu kształtu, zwłaszcza twarzy. Inaczej posługuje się kolorem, stosuje go oszczędnie, zgodnie z logiką treści, inaczej traktuje rysunek, przemyślany, doprowadzony w najlepszych dziełach do syntetycznego ujęcia.

Żyje w nędzy, mimo pomocy, jakiej starano się jej udzielić. Wina to czynników miejscowych, ale też i niełatwo malarce pomóc. Nie lubią jej, a i ona nie lubi innych mieszkańców wsi. Może nawet nie tyle nie lubi, co boi się ich, ciężko doświadczona, przeżywająca stany lękowe, urojenia.

Nie lubią jej, bo źle gospodaruje, niszczy ziemię. Gdy byłem w Zawoi przed 7 laty, pasła chude kozy i krówkę, która wyglądała, jakby miała paść z głodu. Miała niecałe dwa hektary ziemi, zboże ledwo dostrzegalne między kąkolami, makami i chabrami, które cieszyły ją nie mniej niż rachityczne kłosy. Otrzymała właśnie kilkanaście tysięcy złotych za obrazki sprzedane do Muzeum w Warszawie i do kolekcji Zimmerera, wydała je natychmiast. Dokupiła... ziemi, której i tak nie mogła przecież uprawiać. Sąsiadów oburzało to do żywego, chwasty niszczyły ich pola. Lepiej by sprzedawała, zamiast męczyć ziemię — mówili. Z obrazków więcej by miała! To prawda, ale to prawda przyziemna, rzeczowa. Dla samotnej, krzywdzonej przez los kobiety, otoczonej niechęcią i drwiną — dokupienie ziemi było symbolem. Awansem społecznym. W jej pojęciu.

„Człowiekowi jednemu samotnie, nieraz ciężkie życie jak nie ma ani dzieci, ani męża. A wszyscy obcy nie a nie dobrze nie myślą o człowieku..., tylko zdradliwi.

...Człowiek w życiu to tylko skarbu szuka, ale go nie znajduje, bo go nie ma. Ja też takiego skarbu szukałam i pragnęłam, ale nie mogłam go znaleźć i nie znajdę go, choć będę go goniła... Wszystko się skończy. W grobie skarbu nie ma.”

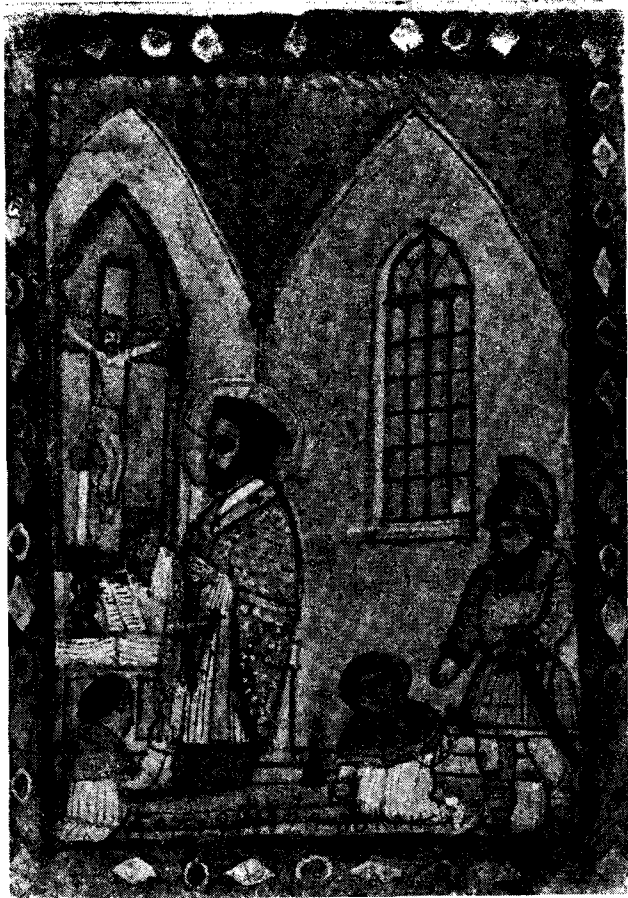
Nadużyłem cierpliwości czytelnika, ale wydaje mi się, że nakreślona sylwetka najznakomitszej naszej malarki wiejskiej (z pogranicza ludowego) więcej wyjaśni, niż kilka okragłych zdań, a w każdym razie pozwoli te zdania zweryfikować.

Powinno jeszcze dorzucić kilka uwag o Marii Wnęk, (ur. w 1922 r.) malarce, żyjącej zawsze w biedzie, w Nowym Sączu. Znakomita to malarka, nawiedzona talentem, ale i chorobą, manią prześladowczą, obawą, że zostanie otruta. Maluje różne tematy, najciekawiej „święte postacie” i wszelkie odświętne ceremonie, zarówno kościelne procesje, jak i pierwszomajowe pochody (okładka). Widziała przed paroma laty słynny pochód sztandarów Władysława Hasióra, zorganizowany w Łącku podczas Święta Kwitnienia Jabłoni. Ogromne, falujące w podmuchach wiatru chorągwie, sylwetki niosących je ludzi na tle górzystego pejzażu — wszystko to wywarło duże wrażenie na malarce, posłużyło jej za wzór do cyklu wspaniałych... kościelnych już procesji. Wnękowa nie dostrzegła Hasiórowej przewrotności, nie zauważyła, iż artysta za treść wydarzenia przyjął samą formę ceremonii, nastrój i skojarzenia, które niosła ze sobą. Z dobrą wiarą opisała pochód chorągwi, przywracając im na powrót ich sakralną treść.

W sytuacji, gdy kryteria ludowości coraz bardziej się zaciera, a chodzi o zjawisko artystyczne nie dające się ściśle wymierzyć, w coraz większym stopniu busolą badacza staje się



Il. 19. Maria Wnęk, Nowy Sącz. *Pan Bóg z nieba grozi paluszką*, tempera/karton, wym. 70×50 cm. 1975 r.

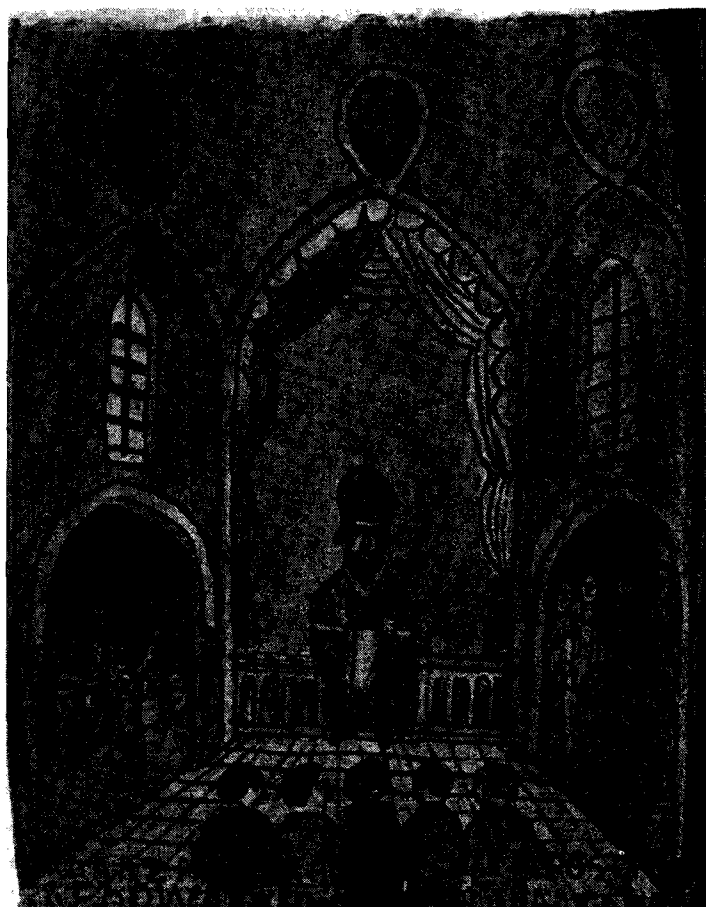


20

21



Nikifor: il. 20. *W kościele*, gwasz, wym. 21×14,5 cm., il. 21. *Królowie*, gwasz; il. 22. *W kościele*, gwasz.



22



23



24

Nikifor: il. 23. Nauki, akwarela, wym. 44,5 × 29,5 cm., il. 24. *Ukaranie sprzedawczyny kielbasy* (początek cyklu), il. 25, 26. Pokój malarza w Krynicy, ok. 1951 r.

intuicja. Dopiero następnym krokiem jest próba weryfikacji odczuć, obciążona — czy tego chcemy, czy nie — „współczynnikami humanistycznym”, ryzykiem błędu zależnego od emocjonalnej pozycji badacza, od tego czy prowadzi on zabieg weryfikacyjny z pozycji obrony, czy oskarżenia.

To, że malarstwo Wnękowej odbieram w kontekście sztuki nie tylko samorodnej, naiwnej — ale i ludowej, uzasadniałbym pewnym pokrewieństwem między jej obrazkami a dawną mentalnością wiejską. A więc pokrewieństwem nie tyle w formie, co w sposobie ujęcia tematów. W typie wyobraźni, a ściślej mówiąc — naiwnej wiary. W innych, niereligijnych wątkach pokrewieństwa tego bowiem nie wyczuwam.

Znamie ludowości dostrzegam więc w światopoglądzie Wnękowej, bliskim poetyce Wawrowych rzeźb i opowieści o świętych — bliskim wyobraźni religijnej dawnych świątkarzy. Typ jej wyobraźni religijnej wydaje się zbliżony do świata dawnego zabobonu, do przyrody i związanego z tą przyrodą odczuwania losu, swej zależności od deszczu, słońca i gradu, od rytmu zmieniających się pór roku. Przyroda i praca uczyły pokory, sprzyjały też myśleniu racjonalno-magicznemu, które modyfikowało i „uludowiało” kościelne nauki. Jeden przykład, który może wyjaśnić, dlaczego właśnie w tym kontekście widzę Wnękową. Otóż niedawno zmarła w swej wiejskiej chałupie jej matka. Córka do końca usiłowała podtrzymać ulatujące życie, a gdy spostrzegła, że ciało sztywnieje i temperatura jego spada — obłożyła je rozgrzаныmi w piecu kamieniami, wierząc iż ciepło zatrzyma matkę życie. Zabieg ten wielokrotnie powtarzała, toteż gdy po kilku dniach sąsiedzi zaalarmowali milicję, znalazła ona nadpalone zwłoki. Malarkę aresztowano, nie pojmując celu jej zabiegów.

„Inność” Wnękowej wynika oczywiście z tego faktu, że nie mieści się ona w granicach ogólnie przyjętych norm. Gdyby była

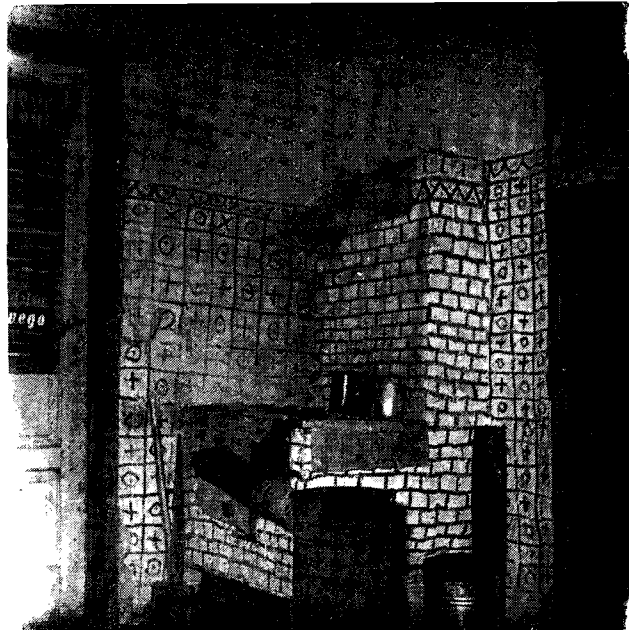
jak inni — zapewne myślałaby, wierzyła — jak inni i malowała — jak inni, przejmując kościelne wzory. Ale Wnękowa maluje nie to, co już jest, lecz swoje wyobrażenie, swoje przemyślenia. Dlatego też obrazy zaopatruje często w obszerne teksty dopełniające na odwrocie. Święci Wnękowej odbiegają od wzorów oficjalnej ikonografii. Są jakby w kwietnej przestrzeni, wtopieni w nią, wylaniają się spośród chmur, hieratyczni, umieszczeni frontalnie, monumentalni w proporcjach. W niektórych obrazach ujęcie tematu jest dynamiczne, pełne ekspresji (il. 19). Układ kompozycyjny bywa przeważnie centralny, kolorystyka traktowana umownie, ekspresyjnie. Świetne poczucie równowagi i często występujące sekwencje symetryczne — zbliżają to malarstwo do zasad ludowej plastyki. W każdym razie bliższe są kontekstowi ludowemu niż przykładom malarstwa naiwnego czy amatorów miejskich.

Obrazy Wnękowej traktuję więc jako jeden z punktów granicznych między tym, co jeszcze ma jakąś więź z „ludowością”, a tym, co już nie ma z nią nie wspólnego.

Pojęcie ludowości obrazów na płótnie i papierze jest — jak widać z dokonanego przeglądu — traktowane w sposób szeroki. Najszybciej zanikła „ludowość” w warstwie stylistycznej, obrazy te powstawały bowiem z potrzeby wewnętrznej, a bezpośrednio wzorce dawnego ludowego malarstwa od dawna już są wartością tylko muzealną i nie organizują wyobraźni twórców. Znacznie trwalsze są, zachowane przez tradycję różnych dziedzin sztuki ludowej, zwłaszcza zdobniczej, podstawowe zasady organizacji dzieła, sposób traktowania koloru, typ kompozycji centralnej, upodobania do posługiwania się symetrią i rozbudowaną ornamentyką. Występują też — sygnalizowane przykładem Wnękowej — związki w sposobie myślenia i odczuwania, szczególnie wyraźne w typie religijności.



25



26

Jeżeli jednak indywidualny charakter obrazów Wnękowej, Wiśnios czy Lampart wydaje się nam dość daleki od form tradycyjnych i niegdyś powszechnych, dzieje się tak zapewne dlatego, że mentalność i wyobrażenia tych malarzy, sprawiają wrażenie jakby cofniętych w czasie, realizują się w formach wypowie-

dzi indywidualnych, jako że nie występują już stylizowane wzorce środowiskowe. Natomiast zgodność — i to daleko posuniętą — z dawnymi formami wykazuje malarstwo na szkle, tworzone dla miejskiego odbiorcy świadomie w stylu dawnych obrazów, znanych już przeważnie tylko z muzeów i książek.

PRZYPISY

¹ Charakterystykę obrazów dla ludności wiejskiej daje Tadeusz Seweryn w pracy *Polskie Malarstwo Ludowe*, Kraków 1937, s. 68.

² Anna Kunceżyńska-Iracksa, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Wrocław-Warszawa, w druku.

³ Postać i twórczość Franusiaka omawia Barbara Erber w art. *Franusiak Józef — malarz z Koniemłotów*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 3, 1965, wyd. 1966.

⁴ Informacje o życiu i twórczości Mazurka czerpię z artykułu Jadwigi Malinowskiej, *Michał Mazurek — życie i twórczość*, „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku”, nr 17—18, 1973, wyd. 1975 r. oraz przekazu syna, Emila Mazurka (notatki z rozmów, listy z 1965—1967 r.). Por. też A. Jackowski, katalog wystawy: „*Inni*”. *Od Nikifora do Głowackiej*, CBWA, Warszawa 1965.

⁵ J. Malinowska, op. cit., s. 47.

⁶ Jw.

⁷ Jacek Olędzki, *Prawdziwym pięknem jest natura. (O twórczości malarzkiej Bazylego Albiczyka)*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXXI, 1977, nr 1.

⁸ J. Malinowska, op. cit., s. 97.

⁹ J. Malinowska, op. cit., s. 39.

¹⁰ Nikifor figuruje we wszystkich współczesnych publikacjach poświęconych malarstwu naiwnemu (Bihalji-Merina, Jakovsky'ego, Tkača, Dasnoya). Obrazy Nikifora z reguły znajdują się na wszystkich międzynarodowych wystawach. Jednocześnie omawia je i reprodukuje Roman Reinfuss w książce *Malarstwo ludowe*, Kraków 1962.

O Nikiforze pisali też m. in. Andrzej Barańcz: *Nikifor*, „Pol. Szt. lud.”, R. IX, 1955 nr 3; A. Banach i Ela Banach, *Historia o Nikiforze*, Kraków 1966 oraz *Nikifor, mistrz z Krynicy*, Kra-

ków 1957; A. Jackowski, *Wystawa prac malarskich Nikifora*, CBWA, Warszawa 1956; Tadeusz Szczepanek, *Z badań nad twórczością Nikifora*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXVIII, 1974, nr 4. Najpełniejszy, solidnie opracowany katalog (z bibliografią prac o Nikiforze) wydało CBWA pn. *Nikifor* (opr. Jerzy Zanoziński i Andrzej Banach), Warszawa 1967.

¹¹ „Niezwykłość przedstawień nie jest koniecznym dowodem zaburzeń psychicznych, lecz może być uwarunkowana fantazją twórczą lub wpływami kulturowymi” — pisze Jan Mitarski w art. *Twórczość chorych psychicznie*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXVI, 1972, nr 4, s. 198.

¹² W niektórych społecznościach plemiennych, czy np. w dawnej Korei ludzie szczególnie wrażliwi, a nawet wyraźnie odbiegający od normy, otoczeni byli szczególnym szacunkiem, jako ci, którzy widzą i wiedzą więcej od innych.

¹³ A. Jackowski, *Współczesna rzeźba zwana ludową*, „Pol. Szt. lud.”, R. XXX, 1976, nr 3/4.

¹⁴ Informacje o Dorocie Lampart czerpię z wywiadu, który przeprowadziłem w 1970 r. z nią oraz jej sąsiadami w Zawoi Górnej. W tekście powołuję się na opinie p. Żurka, potwierdzone przez innych sąsiadów.

¹⁵ Słowa Lampart w filmie Mirosławy Marcinkiewicz *Dziwni artyści po obu stronach Babiej Góry*, WFO, Łódź 1970.

¹⁶ Z wywiadów przeprowadzonych z malarką przez Ewę Fryś-Pietraszkową z krakowskiej Pracowni Dokumentacji Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN. Nr 34829/T. 452/279 oraz 34272/T.

¹⁷ Jan Bujak, *Malarka snów — Dorota Lampart*, „Przekrój”, 23 luty 1969 r.

¹⁸ Ten oraz wszystkie następnie cytaty pochodzą z cyt. filmu *Dziwni artyści...*