



2

Aleksander Jackowski

SZTUKA NAIWNYCH

Jedynym dowodem na istnienie „naiwnych” jesteśmy my sami, odbiorcy tej sztuki. To my decydujemy co jest naiwne a co dojrzałe. To my tworzymy szufladki, do których wpychamy bogu ducha winnych malarzy czy rzeźbiarzy, spierając się o to czy jeszcze są ludowi czy już naiwni, uładzeni przez kulturę czy od niej niezależni, jak ci, których Jean Dubuffet zalicza do kategorii *l'art brut*.

Obiektywne kryteria „naiwności” trudne są do ustalenia. Zależą bowiem od kulturowego kontekstu. Dla nas będzie naiwnym chłop, wierzący iż w noc wigilijną zwierzęta mówią ludzkim głosem. Naiwnym wyda się władca, który od horoskopu uzależnia datę wypowiedzenia wojny, hippis, anachoreta, buddyjski mnich. Ale dla niego właśnie my jesteśmy naiwni, z naszą pogonią za dobrami materialnymi, niszczeniem przyrody, wiarą w neo-graniczony postęp nauki. Są to wszystko sprawy filozofów, estetyków, ja chciałbym tylko zwrócić uwagę na jeden aspekt zagadnienia — naszą pewność siebie, nasze poczucie wyższości. Mówimy: dziecy, prymitywni, naiwni. A tam: wielkie kultury, wspaniała sztuka Beninu, Gabonu, symbolizm sztuki tana-tryjskiej, doświadczenie mistyczne indian meksykańskich, zadziwiająco świąty Nikifora, Monsiela czy jugosłowiańskiego Ilii Bosilja. Stąd więc skrupuły i niechęć przed taką klasyfikacją. Niechęć, wynikająca zresztą przede wszystkim z pejoratywnej otoczki, którą ma u nas określenie „naiwny”. Określenie? Epitet! Toteż gdy zachodzi potrzeba, wolałem w swojej działalności zastąpić je innym, nie dezawuuującym człowieka. Stąd nazwy: „inni”, „samorodni”, „nieprofesjonalni”.

Ale unik nie likwiduje problemu. Przyjmując wszelkie poprawki związane z relatywizacją zjawiska, trzeba przecież dostrzec istnienie czegoś takiego jak np. kategoria naiwności w estetyce, sztuce. Mało precyzyjna, jeszcze nie oswojona, nie zdefiniowana do końca, ale przecież budząca zainteresowania estetyków, krytyków sztuki. Poświęcił jej cykl konwersatoriów Roman Ingarden, o naiwności pisała Maria Golaszewska, za granicą Bihalji-Merin, Keleman, Jakovsky.

Pierwsze pytanie, które należy rozstrzygnąć dotyczy fenomenu naiwności. Czy istnieje coś takiego jak niezmienna kategoria naiwności? Otóż sądzę, że skoro przez naiwność będziemy pojmowali poglądy na świat, które grupa „nazywająca” uważa za anachroniczne, infantylne, dziwaczne, sprzeczne z kierunkiem dążeń ogółu, związane z sądami wartościującymi, które nie znajdują potwierdzenia w brutalnej konkretyzacji życia — to taka naiwność istniała i istnieje, niezależnie od zmian zachodzących w kulturze społeczeństwa, w jego poglądach i sposobach wartościowania.

Naiwność, jako kategoria estetyczna, będzie więc zawsze w stosunku do czegoś, do zastanych czy panujących sposobów wypowiedzi. „Naiwność” *Venus z Lespugues*, obrazów Dirka Boutsy czy Giotta w swoim czasie była normą czy wręcz odkrywczością. Sposób przedstawiania pejzażu, selekcji elementów, ich hierarchizacji, wydawał się na tle ówczesnej praktyki naturalny (podczas gdy naiwność wydaje się nam odejściem od tej naturalności). Kiedy na obrazach Katarzyny Gawłowej postać księdza jest niemal tak wielka jak kościół, przed którym stoi — odbieramy to jako efekt naiwności. Ale gdy Giotto malował św. Franciszka znaczonego stygmatami w tej samej skali co bazylikę Santa-Croce we Florencji, było to naturalne, przyjmował bowiem perspektywę intelektualno-hierarchiczną, a nie związaną ze złudną fizjologią wzroku. Ale wówczas ten sposób myślenia był normą, podczas gdy dziś wydaje się efektem „naiwności”, by nie rzec — infantylizmu czy niedorozwoju.

Czym jest dzisiaj naiwność? Co kojarzymy z tym pojęciem? Kto wyda się nam naiwny? Otóż naiwne są w naszym odczuciu dzieci, ludzie, którzy odrzucają powszechnie uznane normy postępowania, nie dążą do sukcesu, materialnych wartości. Naiwne są ideały i słowa, które zdają się nam na miejscu tylko wtedy, gdy padają z ambon kościołów: miłosierdzie, szlachetność, pokora, dobroć, wzniosłość... Zwróćmy uwagę, te słowa brzmią już podobnie staroświecko jak surdut, honor, raptularz, getry.

Zresztą spróbujmy jeszcze inaczej określić sferę naiwności, przez wymienienie pojęć, które odczuwamy jako odwrotność naiwności. Oto pierwsze z nasuwających się na myśl: trzeźwość, dojrzałość, rozsądek, spryt, zapobiegliwość, koniunkturalizm, racjonalność, brutalność. Zdecydowanym przeciwstawieniem naiwności wydają się więc nam te pojęcia, które wiążą się z tzw. realizmem życiowym, te zachowania, które przynoszą wymierne korzyści. W opozycji: idealizm — realizm, niewątpliwie ten pierwszy wyda nam się bliższy naiwności. Podobnie, gdy zastanowimy się nad (traktowanymi opozycyjnie) pojęciami: romantyzm — pozytywizm, dzieciństwo — wiek dojrzały.

Świadomie rzec sprawdzam do kategorii etycznej. Naiwność bowiem jako wartość estetyczna jest tylko pochodną naiwnej postawy. Naiwnej, a więc przed-rozumowej, intuicyjnej, wywodzącej się z wiary, z prostych odruchów człowieczych. Naiwna jest bowiem nie kreska czy kształt wyciosany nieporadną ręką — ale zamysł, realizowany dostępnymi sobie środkami. Naiwni oswiają świat na miarę swych możliwości, wnoszą weń inną zasadę porządkowania, selekcji. Nawet wtedy, gdy pilnie przypatrują się pejzażowi czy pocztówce interpretują je zgodnie z własną hierarchią zainteresowań. Malują nie tylko to, co widzą, ale i to, co wiedzą. Las przedstawiony w oddali zachowuje dosłowność widzenia na odległość ręki. Każdy listek namalowany jest oddzielnie, zwierzątko, którego nie mamy prawa z tej perspektywy zobaczyć, na obrazie widoczne jest dokładnie. Bo jest ważne, podczas gdy efekty fizjologii wzroku są czymś nieistotnym, niegodnym analizy. Naiwność jest więc koncepcją wyobrażenia rzeczywistości, szczególną poetyką; i chociaż jest ona uzależniona od psychicznych i manualnych możliwości malarza stanowi coś więcej niż tylko nieudolność, niezamierzona prymitywizacja.

Naiwni tworzą własny ład, własny porządek, własną formę opisu świata zewnętrznego czy wewnętrznego. Nie mieszajmy więc ich poetyki z nieporadnością prymitywa, z nieudolnością pozbawionego talentu amatora. Naiwność — jako wartość pozytywna — wyraża się bowiem w koncepcji, w osobowości artysty a nie w katalogu rzeczy, których nie zna, nie umie, czy uważa za nieistotne.

Heródek miał trudności z wyrzeźbieniem rąk, jego rzeźby są w oczywisty sposób wypadkową ograniczeń manualnych i wizji, które w tych warunkach realizował. Rację miał Goethe; artysta realizuje się w pokonywaniu ograniczeń, nawet gdy są one tak drastycznie „dane” jak w tym przypadku. Heródek m.in. właśnie dlatego nie mógł wyrzeźbić Matki Boskiej czy Aniołów, jak by to uczynił w pełni sprawny snycerz-rzemieślnik, zmuszony był starać się o uogólnienia, o podkreślenie tych cech postaci, które uważał za najważniejsze. Ledwo zaznaczona w szczybie drewna twarz Matki Boskiej wywołuje ogromne wrażenie, trudno zapomnieć pełnych wyrazu oczu. Czy można było znacząc w drewnie tak niewiele, wyrazić więcej? Widzimy jak ograniczenie wyzwoliło w rzeźbiarzu wyobraźnię, wręcz zmusiło go do znalezienia ekwiwalentu emocjonalnego na miarę tematu, który chciał w pokorze i miłości wyrazić. „Jak umiałem” — pisał na swych płótnach Van Eyck. To samo mógłby uczynić Heródek, gdyby umiał pisać. Zdziwiająca prawda sztuki! Dzieło beskidzkiego kaleki, zrodzone z cierpienia i wzruszenia sprowadzone do najprostszego znaku zdolne jest wywrzeć na widzu głębokie wrażenie, nie mniejsze niż rzeźby czy obrazy nieporównanie bardziej skomplikowane i doskonale warsztatowo. Dla mnie, na przykład, *Matka Boska z Dzieciątkiem* Heródka równie jest ważna jak *Madonna* — Cimabue czy *Simone Martini*. Ale tu w grę wchodzi nie tylko estetyczne kryteria, ale i zdolności przebicia się treści, ujrzenia na nowo, z całą mocą, istoty przeżycia, którym jest fenomen Matki Boskiej. Przy prostocie tej rzeźby, nawet mistrzostwo formalne może się wydać kokieterią, odejściem od spraw najważniejszych. Więc zaskoczenie. Że tak mało — znaczy tak wiele, że i tak można, że z trudem ryty zarys oczu — ust — twarzy tak silnie może działać na naszą wyobraźnię.

Zaskoczenie. Inność. O tych czynnikach nie wolno zapom-

nieć, analizując działanie sztuki naiwnej. Stają się, szczególnie w kontekście naszej kultury, wartościami estetycznymi. Poszerzają horyzont wyobraźni, pomagają przeciwstawić się natłokowi obrazów, informacji, szumów — wszystkiemu co głuży, wypacza a nawet zabija osobowość.

Jest to zresztą zaskoczenie nie mistrzostwem, nie fantastyczną precyzją, lecz konstatacją, że i tak można. Zaskoczenie, jakiego doznajemy, kiedy ktoś w prostej przypowieści uświadamia nam prawdę, istota której zda się należeć do rozważań teologa czy filozofa. W przypadku Heródka nieporadność zmusza go wręcz do znajdowania ekwiwalentów zdolnych stać się nośnikami treści emocjonalnych. Nieudolność stać się więc może podniętą dla oryginalnych ujęć. Ponieważ obok niej jest jeszcze coś innego — osobowość rzeźbiarza, jego wiara, wrażliwość, dobroć, niezależność od otoczenia. Zakrawa to na paradoks, ale właśnie nieumiejętność rzeźbienia tak jak inni, stała się w tym przypadku źródłem własnej formy zmuszającej nie do powtórzenia wzoru, ale do wyrażenia jego istoty.

Łatwiej być szczerym i naprawdę sobą, gdy się jest „poza” środowiskiem, gdy nie można posłużyć się rozwiązaniami już istniejącymi. Ponieważ szczerokość i wypowiedź rzeczywiście własna, kształtowana „od środka” bliższe są sferze natury niż kultury. Ta szczerokość wypowiedzi, mówienia o sobie stanowi jedną z najważniejszych cech sztuki naiwnej. Nie boją się śmieszności, nie boją się tego, że ktoś ich przezwie naiwnymi. Ponieważ nie wiedzą, że nimi są.

Ta szczerokość jest cechą osobowości. Rzeźbią, malują aby oswoić świat, aby go zrozumieć i ukazać innym. Aby rozwikłać sprawy, które ich dręczą. Czasem na tej zasadzie, którą uważamy za typową dla działań magicznych. Oto dwa przykłady.

1. Węgierski malarz „naiwny” Csontvary. Przez wiele lat uważał za swą powinność informować Cesarza Franciszka Józefa o ważniejszych wydarzeniach swego życia. „Najjaśniejszy Panie — pisał — moja grypa ma się ku końcowi. Wkrótce znowu zabiorę się za malowanie...”. Ale Cesarz nigdy nie odpowiedział. Po śmierci malarza znaleziono jednak wśród setek obrazów jeden, na którym widniał w paradnym mundurze sam Cesarz, pochylony nad kartką listowego papieru. Gęsim piórem, dużymi, kaligraficznymi literami pisał: „Mój drogi Csontvary...”.

2. Nikifor. Wśród tematów, które podejmował wielokrotnie, w różnych okresach swego życia, kilka powtarza się stale, przez lata. Oto Nikifor-Malarz przychodzi do czyjegós mieszkania, do chałupy, willi, kuchni Domu Zdrojowego — a wszyscy z radością go witają, wyciągają ku niemu ręce... Drugi cykl — uczy Malarzy. Po śmierci, tłumaczył, malarze zostaną zaproszeni do Pańskiego stołu, siedzą więc obok siebie, wszyscy (jak za czasów młodości Nikifora) w czarnych pelerynach, kapeluszach z dużym rondem, fontaziami zawiązanymi na kołnierzyku koszuli. Ponieważ — jak wierzył — malarze znajdują się w hierarchii świata przed innymi ludźmi. Im bowiem dał Pan zdolność tworzenia.

I trzeci temat — wymierzanie kary tym, którzy go skrzywdzili. Nikifor staje (czasem w stroju archimandryty) przy ołtarzu i ręką skazuje na potępienie. Idź do piekła!! A kościół jak sala teatralna. Po lewej stronie w „łóżach” ci, którzy zasłużyli na niebo, po prawej — wśród języków ognia — potępieni. Na jednym z obrazków kościół obwieszony jest kiełbaskami. Skazana — kobieta. „Ona mnie oszukała na wadze!” mamrotają Nikifor, gdy go prosiłem o interpretację tej dziwnej sceny.

Zmiany proporcji, selekcja elementów, hieratyzacja — wszystko to służy koncepcji dzieła. Sytuacje, które naszemu doświadczeniu zdadzą się „naiwne” wynikają z innych kryteriów wartości. To, co ważne jest duże. Ale czasem ważny bywa właśnie szczełóg. Vivin precyzyjnie namalował kiedyś Partenon, dokładnie licząc kamienie, które wyraźnie zaznaczał czarnym konturem. Model nigdy nie jest według naszych pojęć zgodny ze swoim wizerunkiem, ale dla malarza czy rzeźbiarza jego podobieństwo jest oczywiste. Nikifor, gdy poprosiłem go, by zrobił mój portret, usiadł przy łóżku (leżałem chory), i wciąż popatrując na mnie



3

II. 3. Nikifor, akwarela na kartce z zeszytu, ok. 1928—30

starannie rysował szkic. Później, śliniąc pędzel, malował. Gdy skończył podał mi swe dzieło. Tak, to byłem ja, stałem sztywny w czarnym garniturze, w czerwonym krawacie, koło pieca, obok regału z książkami. Jedną ręką oparta było o biurko, w drugiej trzymałem zeszyt czy książkę. Nauczyłem się już poznawać portrety Nikifora, relacje między nimi a osobami, które przedstawiały. Zawsze różnił je zestaw elementów, które Nikifor uznał za istotne w charakterystyce postaci. Okulary, broda, linia zarostu, kształt głowy, atrybut zawodu. Obserwacja miała oczywiście znaczenie, ale stanowiła tylko punkt wyjścia dla dzieła.

Ważne było nie to, co malarz widział, ale to co — i jak — chciał przedstawić. Co wiedział. Tak więc Tomasz Tereź, gdy malował gospodarstwo, na prostokacie płótna umieścił widziane — jak z lotu ptaka — dom mieszkalny i dwie obory. Ale same budynki, a także to, co w nich się znajdowało, przedstawił z innego punktu widzenia. Czy tylko dlatego, że nie mógł sobie poradzić z perspektywą? Nie, nie tylko, najważniejsze było bowiem dla niego, by pokazać wszystko, co uznał za ważne, lekce sobie ważąc takie drobiazgi, jak wybór i prawda punktu z którego patrzy na to gospodarstwo. On nie patrzył na nie, on je przedstawiał.

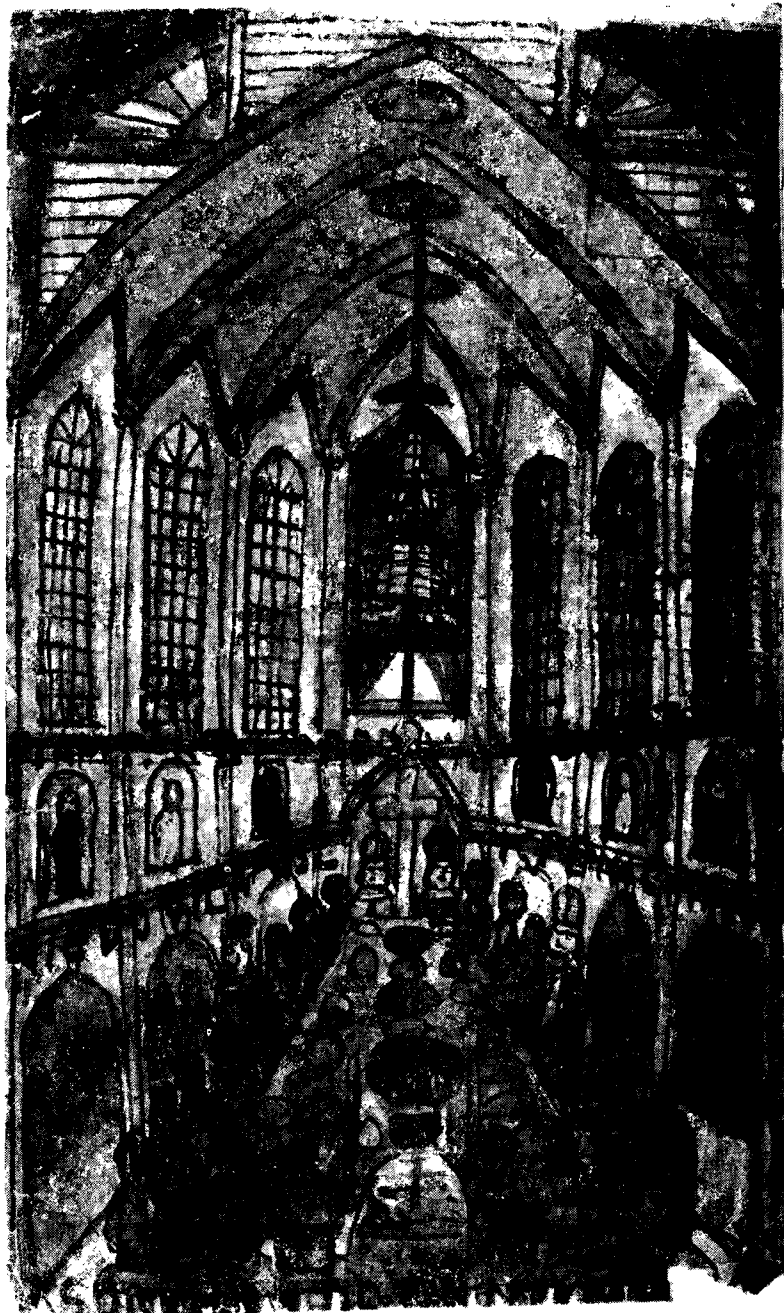


Il. 4. Nikifor, *Ameđyka*, akwarela na papierze, wym. 34 × 27 cm.



Il. 5. *Nikifor przyszedł*, akwarela na papierze, ok. 1955 r.

5



Największą trudność sprawia „naiwnym” uchwycenie ruchu postaci, osiągnięcie wierności budowy anatomicznej, relacji między postaciami. Dlatego też, mimo iż rysunek Nikifora, Ociepki, Chajca czy Kaweckiego sam w sobie jest znakomity, w sensie realistycznego sposobu opisu zawodzi zdecydowanie. Cechuje to resztą naiwnych nie tylko u nas. Inaczej jest z kolorem. Tym na ogół posługują się ze swadą tworząc dzieła wręcz zdumiewająco doskonale (Nikifor, Rybkowski, Michałowska, Wnękowa, Wójtowicz, Płonkowa).

Nie wady czy ograniczenia możliwości wyrazowych stanowią jednak o charakterze prac naiwnych artystów, lecz umiejętność tworzenia jednolitych strukturalnie dzieł, które przy różnorodności postaw i środków mają swój indywidualny styl. Każdy bowiem z prawdziwie utalentowanych „naiwnych” wypracowuje i doskonali sobie tylko właściwą technikę. Henri Rousseau, gdy mu zarzucano, iż maluje podobnie wszystkie obrazy odparł:

„stworzyłem sobie w ciągu lat własną technikę i za późno już, bym ją mógł zmienić”. Kto zna pierwszy obraz francuskiego mistrza, przechowywany w muzeum jego imienia (w Laval, we Francji) zdaje sobie sprawę jak długą drogę musiał on przebyć od nieudolnie realistycznego przedstawienia bitwy po zachwycającą „Yadwigę”, „Zaklinaczkę węzów” czy portret Pierre Loti. Zarówno Rousseau jak i nasz Nikifor czy Ociepka rzeczywiście stworzyli sobie w toku pracy własną formę wypowiedzi.

Ich styl powstaje jednak zupełnie inaczej niż artysty profesjonalnego. Ten ostatni tworzy go bowiem świadom istniejących kierunków, prądów artystycznych, mód, technik. Upraszczać można powiedzieć, że wybiera spośród wielu możliwości. Natomiast naiwny musi wyjść od własnych, szczególnych i ograniczonych dyspozycji. Nie szuka — lecz znajduje. Nie zastanawia się, jakby tu tak malować, aby osiągnąć własny „charak-

ter pisma", ale dochodzi do swej techniki sam, przez mniej czy bardziej uświadomione wykorzystanie własnych możliwości.

Maluje przy tym lub rzeźbi nie po to, aby badać problemy artystyczne, tworzyć nowe wartości czy doskonalić warsztat — lecz po to by powiedzieć innym o tym, co uważa za istotne, piękne, ważne. Interesują go zagadnienia egzystencjalne, etyczne, czym jest świat? czym życie? Pojęcia ogólne przekłada jednak na język narracji, symboliki, opowiada prostodusznie językiem bajki, ewangelicznej przypowieści. Trudno tu zresztą o uogólnienia. Istotą twórczości istotnie naiwnej jest bowiem to, że nie stanowi żadnego prądu, żadnego kierunku, żadnej konwencji. Naiwni różnią się bowiem od siebie cechami osobowości, dyspozycjami, doświadczeniami życiowymi. I to ich różni od regionalnej sztuki ludowej (stroju, zdobnictwa, snycerki), a zbliża do zjawisk marginalnych i szczególnych w rzeźbie ludowej.

Właśnie różnorodność postaw frapuje nas najbardziej w twórczości naiwnych. Interesuje nas tym, że jest tak inna od sztuki zarówno uczonej, jak i ludowej. Tym, że kreuje wizję świata niezależną od tradycji, wpływów — a nawet wzorów. Większość z nas żyje cudzymi prawdami, wiedzą, której nawet nie próbujemy kontrolować. Żyje niejako na kredyt. A oni są sami dla siebie prawodawcami, malują i rzeźbią tak jak im to dyktuje wyobraźnia, ich rzeczywistość wewnętrzna. Jeśli element „naiwności” towarzyszy temu, to właśnie w tym sensie, że daje im odwagę bycia sobą. Istotą zjawiska jest bowiem zdolność wypowiedzenia swych wizji, przeżyć — niezależnie od wpływów środowiskowych, kulturowych. Łączy więc ich podobieństwo rozwiązań: nie styl, z którym się identyfikują (jak to ma miejsce w kulturze ludowej) lecz zdolność i potrzeba tworzenia własnej wizji artystycznej. Każdy z nich jest skazany na samego siebie, na piekło czy niebo, które jest w nich. Brak im sprawności, która pozwala łatwo szukać, naśladować, malować w różnych konwencjach. Zresztą nawet nie szukają wokół siebie, lecz drążą. Idą w głąb własną drogą. Nie wybierali swego losu, przyjęli go,

ponieważ w ten sposób mogli się wypowiedzieć, a czuli tego potrzebę. Każdy z nich ma swój własny świat, zdeterminowany przede wszystkim osobowością, rodzajem wyobraźni, dyspozycjami psycho-fizycznymi. Każdy z nich jest inny — i właśnie ta inność od sztuki „uczonej” sprawia, że widzimy ich jakby poza czasem a często i poza przestrzenią.

Nie dostrzegamy między nimi zależności, wpływów — tego wszystkiego co tak charakterystyczne dla podręczników historii sztuki. Odniesienie do czasu historycznego pojawia się tylko w szczególne, w rekwizytach pamięci. Oto *Ucieczka do Egiptu* Nikifora. Święta Rodzina płynie na łodzi, której dziób ma kształt łowy osiołka. Morze, niebo, krwawy zachód słońca, a w chmurach aeroplan, jeszcze taki jak przed I wojną światową. A u Edmunda Monsiela: fantastyczny, groźny świat oczu, szpiegujących — nakazujących — pilnujących. Oczy Boga. I w tej gęstwinie aż pulsującej tymi oczami raz tylko jeden ślad naszego czasu teraźniejszego — zarys samolotu, w którym zginął sekretarz generalny ONZ — Hammerskjöld. Więc pisząc o sztuce naiwnej nieprzydatne będą chronologie, filiacje, tradycyjna metoda historii sztuki, budowana na koncepcji rozwoju linearnego czy spirali. Abraham spłodził Izaaka, Izaak Jakuba, Jakub Józefa. A tu nie z tego. Rozsypmy reprodukcje dzieł sztuki „oficjalnej” — drogą logicznej dedukcji zrekonstruujemy ich chronologiczną kolejność. Ale dowoli mogą tasować reprodukcje „naiwnych”. Pomijając „gniazda” takie jak Hlebnie, nie dostrzeżemy związków między nimi, są bowiem w istocie poza modami, prądami artystycznymi, poza czasem. Jedynie dostrzec można pogłos środowiska kulturowego, z którego się wywodzą. Zwłaszcza gdy jest ono prężne i odrębne od innych. Dlatego tak wyraźnie rysuje się grupa „naiwnych” wyrastających z podglebia kultur chłopskich.

Nikt nie jest izolowany szczelnie od świata. Z niego czerpie cegiełki wyobraźni, choć może z nich potem wybudować gmach nie podobny do innych. Naiwny urek obrazów Gawłowej zwraca



7



Il. 7. Stanisław Karulak, *Obrona Częstochowy*, olej; il. 8. Jan Pilarski, *Złocisty karp*, olej na pł., wym. 44,5×80 cm

naszą uwagę w stronę dawnej kultury chłopskiej: wiary, legend o świętych, a zarazem nawyków wyobraźni — upodobnia do barw czystych, jaskrawo zestawianych, rozwiązań kompozycyjnych zamkniętych, zbudowanych na zasadzie symetrii, rytmizacji elementów, stosowaniu ornamentyki roślinnej. Gawłowa nie posługuje się perspektywą zbieżną, maluje płasko — tworzy wokół siebie na ścianach swej izby, na kartonach — niebo, aniołów, świętych. Z podglebia ludowego wyrasta twórczość Nikifora, Heródka, Szczypawki-Gołębiewskiej, Szczepana Muchy choć jest to tylko punkt wyjścia, to co nazwałem cegielkami wyobraźni. Decyduje bowiem ich osobowość, wyobraźnia, rodzaj talentu, przyczyny dla których tworzą. Aby to dostrzec wystarczy porównać z jednej strony właśnie Gawłową, Szczypawkę czy Heródka — z drugiej zaś Nikifora, Wnękową, Muchę. Pierwsi mówią o niebie, dobroci. Gawłowa zaczęła od tego, że swą małą, zimną izbę rozmalowała w błękit nieba, anioły adorujące Matkę Boską wśród kwiatów; Heródek rzeźbił z klocek małe aniołki, które ustawiał na kamieniach w potoku. I ona i on sprowadzali niebo na ziemię. Ale gdy ich świat kojarzy się nam z niebem, twórczość Muchy czy Wnękowej przywiedzie na myśl raczej piekło, kary dla grzeszników, potępienie zła, przestrogi dla ludzkości, która stacza się w odmet potępienia. Czasem nawet — jak Nikifor czy Wnękowa wręcz wymierzają na swych obrazach karę tym, którzy ich skrzywdzili.

Te i inne postawy można dostrzec także w twórczości ludzi ze środowisk miejskich. Ale odniesienia kulturowe nie zawsze są w ich pracach zauważalne, w każdym razie nie tak wyraziście jak to ma miejsce w przypadku ludowej kultury. Czym silniejsza jest praca wyobraźni, tam bardziej zaciera się pierwotne źródło samych wyobrażeń. Czasem trzeba znać człowieka, widzieć jak się ubiera, jak mieszka, jak pracuje aby dostrzec źródła takich czy innych rozstrzygnięć w jego sztuce. Intuicyjnie odczuwałem „ludowość” bukietów Wojtowiczowej, ale dopiero gdy poznałem jej troski, niepokoje, gdy zobaczyłem jak się ubiera — zyskałem tego potwierdzenie. Obrazy, bluzki, sukienki

— to był ten sam świat, horror vacui, gęsty spłot kwiatów, barw — z tym, że na obrazach zadziwiająco doskonały.

Dla Rybkowskiego (który podobnie jak Michałowska zaczął malować już u schyłku życia) twórczość nawiązuje do przeszłości, klimatu dzieciństwa. Jest w niej bajkowa flora, fauna. Leśne zwierzątka i owady zachowujące się jak ludzie, świat bajek Grimma i zarazem rzeczywistość zderzona z tą konwencją: *Król Bambula II napada na Vietnam, Kongres Pokoju w dżungli*. Michałowska zaś wraca do pierwszych uczuciowych uniesień z lat młodości, do malarstwa o którym podświadomie marzyła całe życie, i które wiązało się z osobą jej ukochanego, malarza-amatora, jeńca rosyjskiego, którym opiekowała się w szpitalu podczas I wojny światowej. Tworzy światy, których nie ma. Inne planety, lepsze, ale przecież i na nich spostrzeżę zło, które kala ziemię.

Natomiast Ociepka (podobnie jak Monsiel) przede wszystkim komunikuje innym o rzeczach najważniejszych. Pokazuje, ostrzega. Nakazał mu to w czasie snu jego przyjaciel, który przed laty wprowadzał go w tajniki wiedzy tajemnej, teozofii. Ociepka nigdy nie zamierzał być malarzem, stał się nim po to, aby głosić prawdę, pokazywać to, co dla innych jest ukryte. Patrzcie jaki jest świat! — zdaje się mówić. Lecicie w kosmos? to ja wam pokażę jak wygląda *Człowiek Saturna* czy *Krowa na księżycu*. I pokazuje. A wie to wszystko z ksiąg teozoficznych. Postronnemu widzowi zdawać się może, że coś jest po prostu surrealistyczną kompozycją: ucho wyrasta z tułowia, oko znajduje się na łydce, ręce, nogi dziwnie splątane. A to — tłumaczy Ociepka — stanowi po prostu dowód na to, że musi być Bóg, który dał wszystkiemu właściwy kształt i miejsce. Marksisci mówią, że nie ma Boga? Proszę, popatrzcie jakby wtedy wyglądał świat...

Czasem zdarza się, że motywacje ulegają zmianie a nawyk czy chęć tworzenia zostaje. Takie sytuacje z reguły wiążą się z ingerencją czynnika zewnętrznego, zwłaszcza z zainteresowa-

niem kolekcjonerów, a więc z bodźcami handlowymi. Twórczość, która była potrzebą wewnętrznej ekspresji staje się wówczas zawodem, który się wykonuje z większą lub mniejszą satysfakcją.

Oczywiście zainteresowanie może wpływać pobudzająco na twórczość. Tak się stało z Gawłową czy Stanisławem Zagajewskim. Ale gdy liczba zamówień nadmiernie się zwiększa a fakt niewywiązania się z obietnic lub obawa nie wykorzystania szansy sprzedaży prac zaczyna ciążyć — twórczość ulega stagnacji, zaczyna się (jak właśnie u Ociepki, Marii Korsak, Zbigniewa Warczygłowy czy Ludwika Hołesa) powielanie własnych pomysłów. Twórczość staje się rzemiosłem, profesją. Czasem zresztą na wysokim poziomie, jak np. u Zenona Radkego. Zdarza się też, że wprawa, którą się uzyskuje w toku pracy sprawia, że malarz, pierwotnie „nawizujący” — ponieważ w taki sposób najlepiej mógł się wypowiedzieć, staje wobec dylematu: już umie malować „jak żywe” widoczki, chciałby iść w tym kierunku, ale wtedy przestałby być uznawany za „nawnego”, a co za tym idzie sprzedawać. Przed takim wyborem stanęła np. Maria Korsak. Wybrała. Zaczęła powielać już wypracowany przez siebie naiwny styl.

Kiedy więc patrzymy na zjawisko zwane sztuką naiwą, dostrzegamy dwa bieguny. Są nimi: autentyzm i konwencja; autentyzm — czyli pełne zespolenie człowieka z dziełem, skazanie

na formę wypowiedzi, a z drugiej strony konwencja, styl, przyjęty sposób malowania. Nietrudno zauważyć, że są czynniki sprzyjające zarówno jednej jak i drugiej postawie twórczej. Popyt na „nawnych”, zwłaszcza gdy nie jest kontrolowany świadomością odbiorcy, wiedzie do ich sztucznego rozmnażania. Stają się jedną z atrakcji turystycznych, rodzajem lokalnych „pamiątek”. Widziałem w Spoleto, uroczym miasteczku włoskim, w którym odbywają się co roku słynne festiwale, kilkunastu „nawnych” fryzjerów, fotografów, właścicieli tawern. Jeden podpatrywał drugiego i tak kształtował się miejscowy „styl naiwny”.

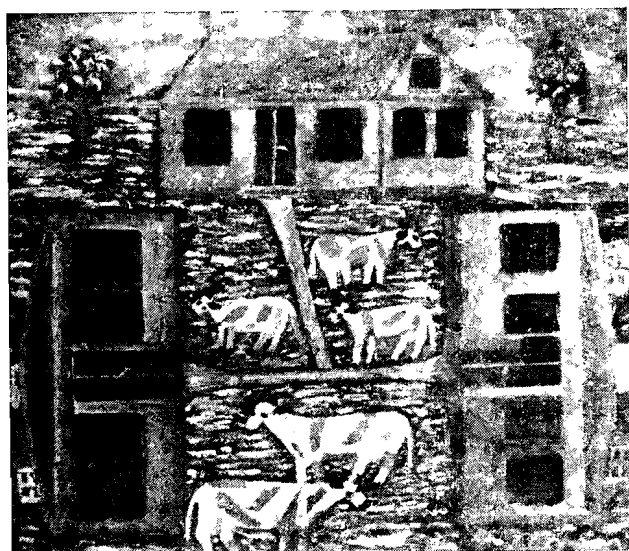
Styl miejscowy powstaje zresztą tam, gdzie dzieło wybitnie utalentowanego artysty staje się wzorem dla innych, a istnieją dostatecznie silne motywy do zajęcia się tego rodzaju twórczością. Nie inny był przecież mechanizm kształtowania się sztuki ludowej. Jest sprawą miejscowych tradycji jak tego rodzaju zjawisko nazwiemy. W Jugosławii Hlebina uchodzi za centrum naiwnej sztuki, u nas jednak, gdzie wciąż żywa jest tradycja sztuki ludowej, podobne przejawy określa się mianem współczesnej sztuki ludowej. Mamy więc nowe „ludowe” ośrodki malarstwa na szkle (Podhale), ośrodki rzeźby ludowej (Sierpc, Łuków, Paszyn, Łęczycza, Radom).

Istnienie w Polsce wciąż żywych tradycji ludowych i relikwów dawnej gospodarki chłopskiej sprzyja temu, że wśród

9

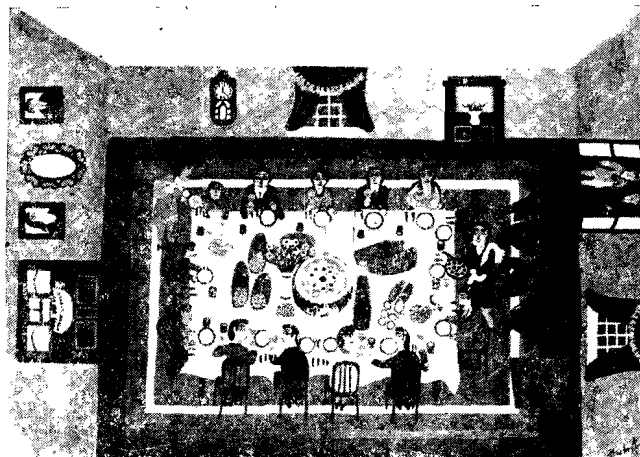


11



20

10



12





13

Il. 9. Teofil Ociepka, *Mamut*, olej na pł., wym. 50 × 70 cm; il. 10. Józef Szulert, *Spotkanie rodzinne*, olej, sklejka; il. 11. Tomasz Tereń, *Pejzaż z krówkami*, olej, wym. 36 × 40 cm; il. 12. Seweryn Odrzywolski, *Damy na dziedzińcu*, olej na płycie, wym. 61 × 73 cm; il. 13. Władysław Rybkowski, *Zamek króla Jombego IV*, olej, wym. 66,5 × 86,5 cm; il. 14. Maria Korsak, *Ogród Saski*, olej na pł., wym. 68 × 95 cm



14



15

Il. 15. Jan Plaskociński, *Lew i antylopa*, olej

„naiwnych” silnie zaznacza się grupa twórców wywodzących się z podgłobla ludowego, a zarazem na mapie pojęć wyraźnie oddziela się granice tego co „naiwne” od tego co „ludowe”. (Różnica dotyczy stosunku jednostki do otoczenia. W sztuce ludowej dzieło jednostki stanowi wariant twórczości akceptowanej przez środowisko, podczas gdy naiwni są poza środowiskiem, osamotnieni w nim, inni, a ich wypowiedź związana jest przede wszystkim z osobowością, z indywidualnymi predyspozycjami).

Moda na „naiwnych” spowodowała jednak, że ze zjawiska indywidualnego zaczyna się ono przekształcać w „styl naiwny”. Ścisłej mówiąc, obok autentycznej twórczości naiwnych powstaje malarstwo i rzeźba naśladowująca naiwność. Mamy więc obecnie w naszej kulturze kilka zjawisk, opatrywanych etykietką „naiwni”. Spróbujmy je wymienić. Będą to:

1. Malarstwo i rzeźba nieudolne, prymitywne w pejoratywnym znaczeniu tego słowa. Odpowiadające niektórym cechom charakterystycznym dla autentycznej sztuki naiwnej (takim jak np. zakłócenie proporcji, błędy rysunku, rytmiczność formy, narracyjność, zatrzymanie ruchu, hieratyzacja postaci), ale pozbawione wartości pozytywnych takich jak strukturalna jedność dzieła, jego poetycki wyraz itd;
2. Naiwność inspirowana wzorcem, kształtowana na zasadzie zbliżonej do mechanizmu rozwoju sztuki ludowej (w Hlebnie — będzie nim m.in. twórczość Generalicia, a w dalszym planie inspiracje m.in. Breughlem, u nas: propozycja jednostki przyjęta i rozwijana w licznych wariantach, np. w Paszynie, ośrodku sierpeckim czy lukowskim);
3. Naiwność „autentyczna”, stanowiąca wyraz osobowości, projekcję świata wewnętrznego;
4. Naiwność świadomie kształtowana jako styl, przez amatorów, podkształconych plastyków a nawet inspirujących się tym stylem profesjonalnych artystów-plastyków.

Oczywiście dla nas najbardziej interesującym zjawiskiem jest grupa „autentycznych naiwnych”, ludzi, jakże często zdolnych wypowiadać się tylko w jeden sposób, właśnie „naiwny”. Naiwność jest niemal z reguły ich własną formą opisu świata, projekcją życia wewnętrznego. Często wynika z izolacji człowieka, skazy psychicznej, poczucia posłannictwa, z wybiórczego rozwoju osobowości. Skaza, leżąca u źródła twórczości staje się wówczas darem naiwności; przeżycie, izolacja, chęć wyrażenia swych doznań — bodźcem dla wypowiedzi osobistej, niekorygowanej językiem przed otoczeniem.

Na koniec jeszcze dwie uwagi. Niekiedy mówi się, że sztuka naiwna jest współczesną „sztuką ludową” peryferii miejskich. Nie, „sztuką ludową” epoki industrialnej jest kicz.

Zainteresowanie sztuką naiwną ma różne źródła. Wynika zarówno z tego, co wnosi współczesna sztuka jak i z tego, czego nieudolna jest dać człowiekowi. Wydaje mi się jednak, że „naiwność” w naszych czasach spełnia przede wszystkim taką rolę, jaką dawniej odgrywała egzotyka. Rozszerza nasze doznania, porusza wyobraźnię, odrywa od codzienności. Od czasu gdy egzotyka utraciła swą atrakcyjność, spowszedniała przez telewizję, film, ilustracje, masową turystykę — naiwność w sztuce zaczęła, po części przejmować jej rolę. Zaspokaja tęsknotę za innym światem, barwnym, baśniowym, zredukowanym — jak komiksy — do elementów najprostszych, ale w odróżnieniu od komiksów — pozbawionych zła, brutalności, konfliktów, napięć.

Sztuka naiwna, niezależnie od intencji swych twórców, raczej uspakaja niż bulwersuje. Odrywa od codzienności, od życia prawdziwego, jak bajka — dla dorosłych. Albowiem to my wiemy, iż jest to sztuka *naiwna*. Natomiast oni, którzy tę sztukę tworzą, często nawet nie wiedzą o tym, iż istnieje coś takiego jak pojęcie sztuki naiwnej, naiwnego stylu.