



Aleksander Jackowski

ANDRZEJA GRZELACHOWSKIEGO RZEŹBY CZARNEJ AFRYKI

Mieszka w Poznaniu, na Osiedlu Rusa. Bloki nowoczesne ozdobione prefabrykowanymi ornamentami, wyjątkowej szpetoty. Mieszkanie niewielkie, dwa pokoje nie odznaczają się niczym szczególnym, z wyjątkiem kilku rzeźb zbliżonych do tych ze sklepów „Veritasu”, kilku obrazów typowo amatorskich. W centralnym punkcie pokoju gościnnego płaskorzeźba, głowa Jezusa, rzeźbiona z dużą wprawą. Tylko ta głowa jest dziełem gospodarza, inne rzeźby są próbami podejmowanymi przez syna — Jacka. Obrazy, wszystkie, są podarunkami przyjaciół, znajomych. Jak dotąd nie wskazuje w tym mieszkaniu na szczególną fascynację Afryką, żadnego trofeum, przedmiotu, który by sugerował to, że pan Grzelachowski blisko 7 lat spędził w buszu, wśród Masajów, plemion Mawia i Makonde. Żadnego śladu, żadnej pamiątki stamtąd nie znajdują i w trzecim pokoju, tym najważniejszym. Nazywa ten pokój „Muzeum”.

Okno zasłonięte, światło przyémione, w powietrzu wciąż mocny zapach kadzidła, trocizetek. Ściany zapełnione od góry do dołu rzeźbami Czarny Afryki, maskami. Rozpoznają obiekty dobrze mi znane z albumów, muzeów. Wyluskują wzrokiem rzeźby znakomite, sprowadzone do znaku, deformacji, która nie jest ani groteską, ani karykaturą a przeciż charakteryzuje postać, typ. Obok, również z hebanu, mahoni, cedru, lekkiego puchowca „opecze”, „jokoh” czy „iroko” — rzeźby podobne do tych, jakie widywałem zagranicą, zwłaszcza w Paryżu. Tam sprzedawali je Murzyni, ustawiając na płache, położonej na trotuarze, na Pchlim Targu, koło Trocadero. Rzeźb i masek z drewna jest w tym pokoju prawie 300. Cudowne głowy z Beninu, tak dobrze znane z odlewów w brązie, figury dawnej, kultowej proveniencji i współczesne, o znamionach realizmu — nieporównanie gorsze. Siedzę na miękkim pufie (pokój jest przystosowany do tego, aby tu odpoczywać, kontemplować rzeźby, poddawać się nastrojowi tej ekspozycji i osobowości gospodarza). On sam tłumaczy: „Chciałem pokazać tu przekrój rzeźb poszczególnych plemion, stąd są, jak Pan widzi, i dawne współczesne”. Rze-

Il. 2. Fragment kolekcji rzeźb A. Grzelachowskiego





3



4

Il. 3—6. Rzeźby A. Grzelachowskiego: il. 3. Figurka kultowa Kongo, plemię Masaja, drewno opecze, 48 cm; il. 4. *Macierzyństwo*, styl współczesny Nigeria, plemię Yoruba, opecze, 47 cm;

czywiście, przyglądając się tym rzeźbom, można rozpoznać różne style regionalne, różne typy „znakowania”, ekspresji, stylizacji. Na przykład sposób potraktowania oczu, powiek, gałki ocznej. Właściwie niemal w każdej rzeźbie jest on inny, odkrywczy rzeźbiarsko. Zróżnicowane są proporcje figur, w różnych typach rzeźb stosunek głowy do reszty ciała wynosi od 1:2 aż po 1:7. Zaskakujące jest, że p. Grzelachowski z równą łatwością podejmuje różnorodne zadania. Jego uzdolnienia naśladowczo-odtwórcze są nieprzeciętne. Moja wiedza o Afryce jest znikoma, ale mam w pamięci najwspanialsze rzeźby, którym długo przypatrywałem się na różnych wystawach i w prywatnych kolekcjach (np. w Neuchâtel). Czy rozpoznalby na tamtym tle obcość tych rzeźb? Czy dałbym się „nabrać” na ich autentyzm? A czy dałby się nabrać znakomity znawca? Nie mogę odpowiedzieć na te pytania, ale nawet zakładając, że przy kilkudziesięciu obiektach można by mieć niejaki wątpliwość czy jest to oryginał — czy kopia, trzeba stwierdzić, że sprawność twórcy tej kolekcji jest bardzo duża. Nie tylko zresztą sprawność manualna, ostatecznie są dziś automatyczne tokarki laserowe, dające repliki rzeźb niemal idealne. W rzeźbach p. Grzelachowskiego jest coś więcej niż podobieństwo, jest wewnętrzne napięcie, „życie”.

W naszej kulturze skłonni jesteśmy przeceniać rolę autentyku. Oceniamy rzeźby, obrazy nie tylko jako dzieła doskonałe w sobie, piękne, ekspresywne, wrażliwie rzeźbione czy malowane — ale również jako przedmioty o wartości handlowej, prestiżowej, a przy takim podejściu ogromne znaczenie ma fakt ich autentyzmu, jednorazowości. Wartość kulturowa zależy nie tylko od obecności formy dzieła, ale i od sygnatury, stwierdzenia autentyczności, od nazwiska twórcy. Ten sam obraz, skoro okaże się, że jest pędzla wielkiego mistrza, wędruje na honorowe miejsce w mu-

zeum, staje się przedmiotem rozpraw, artykułów. Czy tzw. polski El Greco, reprodukowany niedawno na znaczku pocztowym był gorszym obrazem przed ustaleniem jego atrybucji?

Dlaczego o tym wspominam? Ponieważ przypadek p. Grzelachowskiego nie da się prawidłowo zinterpretować w ramach naszych poglądów na sztukę. Posługując się ustalonymi normami nie bardzo wiadomo co z nim zrobić. Nie jest, w przyjętym u nas w Polsce znaczeniu, rzeźbiarzem profesjonalnym. Nie należy do związku, nie ukończył Akademii, w ogóle nie uczył się rzeźby, a do tego jego dziełem życia są właściwie kopie, repliki ... W rzeźbach „własnych”, niewielkich, operujących prześwitami, gibkością linii, też jest poza kręgiem sztuki europejskiej, poza problematyką, którą żyje sztuka kulturowych elit. Nie jest rzemieślnikiem, znowu — ponieważ nie ma dyplomów, nie powtarza, nie powiela, a do tego nie sprzedaje i — naprawdę — rzeźbi z wewnętrznej potrzeby i dla własnej satysfakcji. Jest więc może amatorem? Boże dobry, wystarczy spojrzeć na doskonałość warsztatu rzeźbiarskiego, aby zrezygnować z tego określenia. Zresztą nie ma nie wspólnego z ruchem amatorskim, nie wystawia... Twórca ludowy? Też nie, absurd, Polak inspirujący się tradycją Afryki...

Aby właściwie sytuować rzeźbiarza i dostrzec to, co istotne w jego dziele, m.in. wspomniane już wewnętrzne napięcie (życie) jego prac, trzeba odwołać się do norm kultury, które przyjął i uznał za swoje, i w obrębie których funkcjonował (a właściwie i obecnie funkcjonuje). Dopiero wtedy przyjmując kody: estetyczny, symboliczny, kultowy i etyczny, żywe jeszcze w kulturze plemion afrykańskich, będziemy mogli zrozumieć fenomen zarówno rzeźb jak i zachowań ich twórcy, jego stosunek do plemion, które go zaakceptowały, dyskrecję, zdecydowaną niechęć do dyskutowania swej wiedzy, przygód itd., a także brak



Il. 5. Kobieta ciężarna, Kongo, plemię Baluba, teak, 64 cm, oraz Kobieta, Dabomej, plemię Fang, teak, 58 cm; il. 6. Rzeźba Związku Tajno, Jamajka, związana z rytuałem halucynacji, jako, 49 cm oraz Popiersie kobiety, styl Zair, plemię Luba, jako, 46 cm

w domu wszelkich przedmiotów, które przeciętny turysta czy etnograf przywiózłby ze sobą, dumny z tego, że ma przedmioty związane z kultem. Zanim jednak określe bliżej typ kultury artystycznej, z którym identyfikuje się p. Grzelachowski, krótka informacja o nim samym i o tym, jak stał się afrykańskim rzeźbiarzem.

Jest średniego wzrostu, twarz okolona zarostem, włosy rude, podszyte siwizną. Ale najważniejsze w tej twarzy są oczy. Oczy człowieka wrażliwego, ufego, człowieka, który przeszedł niejedno gorzkie doświadczenie i gotów jest zawsze pomóc innym. Właśnie... Pomóc, wyjść poza siebie, ku innym. Właśnie... z dyskrecją i szacunkiem dla drugiego człowieka. Sądzę, że ta prawda „Old Shaterhand”, łatwo dostrzegalna i potwierdzona zachowaniem, w połączeniu z zainteresowaniem drugim człowiekiem i łatwością kontaktu sprawiła, że mógł, przy wszelkich ograniczeniach językowych, szybko przestać być „obcym” dla plemion, z którymi się zaprzyjaźnił. Jak do tego doszło?

Urodził się 20.11.1933 r. w Poznaniu. Wartości etyczne i zainteresowania egzotyką wyniósł z domu. Dziadek, Aleksander Grzelachowski, był artystą-malarzem, witrażystą, brat ojca matki był misjonarzem (Józef Helpa). Jego opowieści o Afryce wywarły duże wrażenie na młodym chłopcu. Wcześniej zaczęła go fascynować sztuka plemion, które bezlitośnie niszczyli i poniżali kolonizatorzy. Szukał w tej sztuce prawdy o ludziach i ich wierzeniach, mitach. Ale rzeźby, które widział, były wyrwane ze swego środowiska, często wyludzone jeśli nie wykradzione. Zdawał sobie sprawę z nadużycia, ze świętokradztwa, którym było wywiezienie tych rzeźb — przecież kultowych — i potraktowanie ich jako dokumentu etnograficznego czy nawet dzieła sztuki prymitywnej. Miał szacunek dla ludzi, niezależnie od tego, do jakiej należeli rasy czy warstwy. Zapewne ogromną rolę odegrało w tym otoczenie, postawa rodziców, wychowanie, religia. Dziś patrząc na swe życie zauważa, że właściwie zawsze miał predylekcję do ludzi biednych, skrzywdzonych, poniżanych. Wię-

już wówczas, w młodości wykształcili się w nim takie cechy jak ciekawość świata, zwłaszcza Afryki, oraz życzliwość dla ludzi, ułatwiające kontakty z nimi.

Lata wojny — to śmierć dziadka, wywiezionego i zamordowanego przez hitlerowców, ukrywanie się ojca przed aresztowaniem, gorzki czas dojrzewania w warunkach, które zaostrzają wybory moralne. Już wtedy interesuje go sztuka. Po wyzwoleniu wraz z ojcem „budowłanem” wyjeżdża do Szczecina. Ojciec pracuje przy odbudowie miasta, a on początkowo idzie do Średniej Szkoły Sztuk Plastycznych, ale później musi przerwać naukę, pracować, pomagać rodzinie (trzy siostry, matka). W 1948 r. wracają wszyscy do Poznania, on kończy „budowlankę”, pracuje fizycznie, ale nie rezygnuje ze swych zainteresowań sztuką, zwłaszcza rzeźbą. Zresztą jeszcze w końcu 1946 r. wykonał szopkę jasełkową na zamówienie proboszcza jednego z tarnowskich kościołów. Było to pierwsze potwierdzenie talentu, pierwsze honorarium za coś, co sam wymyślił i zrobił. Później próbował również malować obrazy, mówi, że kiedy się wykańcza mieszkania i maluje ściany, też posługuje się farbą i pędzlem więc aż dziwne by było nie wykorzystać ich do innych prób malowania.

Zawsze pracował dobrze, stosunek do życia, pracy wynosi się z domu, a twierdzi, że rodziców miał cudownych. Zwłaszcza mówi — co byśmy robili bez matki? Po śmierci ojca wszedł świadomie w jego ślady. Pracował jako technik budowlany. W 1960 r. ożenił się z dyplomowaną pielęgniarką. „Szczęście — mówi — tylko wtedy jest pełne, gdy je można z kims razem podzielać”. Okazało się jednak, że musi podjąć trudną decyzję — zostać z żoną w Poznaniu bądź wyjechać samemu do Libii i tam pracować przy budowie nawadniających kanałów. Wyjechał, zadecydowały o tym nie tyle warunki kontraktu, co młodzieńcze marzenia. Pracował ciężko, kiedy się tylko dało, w święta i w tzw. nadgodzinach. Dzięki temu miał dłuższy urlop. Dochodził do 6 miesięcy. Inni wracali na ten czas do kraju, on



Il. 7. Głowy Królowej Matki (lewa) i Króla, transpozycja rzeźb w brzoju, styl Benin, opecze, 40 cm

podróżował. Jeździł, chodził z plecakiem po sawannach afrykańskich. Poznał język kiswahili, którym mógł się porozumieć we wschodniej Afryce, w Mozambiku, Kenii, Tanzanii. Interesowali go ludzie, szczepy plemiennne, z którymi starał się współżyć. Nie miał postawy etnologa, spisującego dostrzeżone fakty, wy pytującego o wierzenia, obyczaje — sprawy w końcu intymne, niechętnie ujawniane obcym. Nie pytał, był z nimi. Zdobył zaufanie. W ciągu 12 lat pobytu (w tym ok. 7 w samej Afryce) mieszkał wśród Masajów i innych szczepów, pracował, pomagał. Nauczył się prostych zabiegów lekarskich, umiał oczyścić skaleczenie, przeciąć ropniaka. Posługiwał się antybiotykami, ale — podejrzewam — mógł pomagać ludziom także w sposób mniej konwencjonalny. Jak Harris. W Mawii nazywano go *myanga mzimu* — lekarz dusz. Umiał pomóc w znalezieniu właściwego miejsca na studnię, ale co najważniejsze — rzeźbił razem z miejscowymi rzeźbiarzami. Niczego nie chciał, ludzi szanował, lubił, więc i jego polubiono. Najpierw przyjęto go do właściwej mu grupy wiekowej plemienia, później zdobył przyjaźń wodza. Pokazuje ślady nacięć na przedramieniu lewej ręki — pozostałość obrzędu związku krwi. Taki związek połączył go z wodzami dwóch plemion. Ilu białych może poszczycić się takim wyróżnieniem? To zaufanie i braterstwo zobowiązuje. Dlatego niechętnie i niewiele mówi o wierzeniach ludzi, z którymi obcował. Powtarzam, nie miał żyłki badacza, reportażysty. Nie sądzę nawet, aby istotnie wiele wiedział. Po prostu był z nimi i wiedział tyle, co mógł dostrzec na co dzień, co mu mówiono. Zwłaszcza o rzeźbach, ich atrybutach i symbolice.

Rzeźbą interesował się, jak wiemy, już jako kilkunastoletni chłopiec, nie dziwnego, że zafrapowała go rzeźba plemion, wśród których przebywał. Powoli zdobywał zaufanie miejscowych specjalistów. Twierdzi, że przekazano mu nawet sekrety związane z przygotowaniem drewna, z nasycaniem żywicami gotowych rzeźb. Tego nie chce ujawniać. Zobowiązał się do milczenia. Zresztą sam w fazie wykończenia rzeźb, stosuje obecnie sposoby inne, jak twierdzi — szybsze. Np. w Afryce polerują gotowe rzeźby skórką płaszczki lub liśćmi niektórych drzew — on posługuje się techniką konwencjonalną. Różnica są nieuniknione. Rzeźbi, gdy może w hebanie, opecze czy mahoniu¹, ale też i w jesionie, brzoju, topoli, dębie, limbie, wtedy musi je oczywiście odpowiednio barwić. Ale nawet w drewnie iroko, które chętnie

stosuje, musi przyjąć inną technikę pracy niż rzeźbiarze, z którymi pracował w Afryce. Oni bowiem rzeźbią w drewnie miękkim, zaraz po ścięciu drzewa — on wówczas, gdy drewno to jest już twarde.

Pracując przez wiele lat doszedł do wprawy i został — jako rzeźbiarz — zaakceptowany. W każdym plemieniu jest, jak mówi, trzech a nawet czterech ludzi rzeźbiących, ale nie każdy ma prawo wykonywać rzeźby o charakterze kultowym obdarzone — zgodnie z animistycznymi wierzeniami — duszą (*mzimu*). Takie rzeźby mówi p. Grzelachowski wykonuje się zawsze z miękkiego drewna (z twardego hebanu powstają jedynie figurki na sprzedaż dla turystów pozbawione duszy) Fundi decyduje które drzewo należy w tym celu ściąć. Nim to nastąpi prosi ducha który przebywa w tym drzewie aby zechciał je opuścić i aby wszedł w rzeźby, które z niego powstaną. Rzeźby te stanowią przy tym kontynuację starych, zmurszałych, przozartych przez termity. Duch, który je ożywił winien przejść w nowopowstające rzeźby. Fundi decyduje o tym, czy tak się stało, czy rzeźba została „ożywiona”.

Jak widać podstawowe znaczenie ma tu fakt kontynuacji, a nie, jak w naszej kulturze — oryginalność, czy — jak w sztuce ludowej — wariacyjność w ramach kanonu. Jedna rzeźba zastępuje drugą, jak tatuaż dzisiejszy będzie jutro zastąpiony nowym, ale podobnym w swej symbolice, w swym wyrazie. Tradycja realizuje się w rzeźbach nie tylko przez warianty, ale i przez tożsamość. Gwarantem zaś „dobrej roboty” jest osoba mistrza, *fundiego*. Tylko on ma prawo wykańczania i „ożywiania” rzeźb. Fundi wskazuje swego następcę, a zatwierdza go starszyzna plemienia.

To, że p. Grzelachowski został (jak twierdzi) *fundim*, zawdzięcza zabawnemu wydarzeniu. Widząc, jak *fundi* szczepu Mawia sygnuje gotowe już i przeznaczone do wysyłki, za granicę

Il. 8. Popiersie kobiety, Nigeria, plemię Yoruba, opecze 35,5 cm. Wariant własny



figury, po kryjomu podmienił jedną — zabierając ją, a w to miejsce dał własną. Następnie zapytał — czy jesteś pewien, że wszystkie rzeźby są ożywione? Oczywiście — odpowiedział mistrz. Sprawdź! Sprawdził. No to zobacz — wskazał mu „swoją”. Ożywiona! potwierdził fundi. No a gdzie sygnatura? Fundi zdziwił się, przecież oznaczył wszystkie rzeźby. Wtedy p. Grzelachowski wyciągnął podmienioną rzeźbę z sygnaturą. Nie było dyskusji, mistrz przecież kategorycznie orzekł, że wszystkie figury są ożywione... Starszyzna potwierdziła — Grzelachowski został fundim.

Tak więc w ramach kultury plemion Czarnej Afryki zyskał jako rzeźbiarz pozycję bardzo wysoką. Ma uzasadnione prawo uważać, że kontynuuje tradycje sztuki afrykańskiej, reguły, obowiązujące w określonym miejscu i czasie, a przy tym jego rzeźby są przecież ożywione.² Natomiast na gruncie norm współczesnej kultury artystycznej Europy jego twórczość traci swą rangę i może funkcjonować tylko w kategorii kopii, podrabiania autentyku. Liczy się bowiem w naszej kulturze oryginalność, wyraz wewnętrzny, ekspresja bądź intelektualno poszukiwania, inne sposoby nawiązywania do tradycji, oparte nie o kontynuację lecz świadomy wybór wartości.

Obecnie pan Grzelachowski jest na rencie. Intensywność życia nie pozostała bez wpływu na stan jego zdrowia. Mimo to

rzeźbi nadal, pomaga tym, którym może pomóc. W jego „muzeum” — sanktuarium³ spotykają się różni ludzie, malarze, poeci, ci którzy czują się tu dobrze. Wielu gości ma swoje ulubione rzeźby. Ja zresztą także. Jednym bliższe są dawne figury i maski plemiennne, innym oryginalne prace artysty czy transpozycje, takie jak np. rzeźb z Beninu, które na podstawie zachowanych oryginałów z brązu wykonał w hebanowym drewnie. Trzeba tu jeszcze dodać, że z bogatego repertuaru rzeźb afrykańskich znajdujemy w „muzeum” jedynie postacie pozytywne, związane z magią sympatyczną, obrzędowością. „Tworzę tylko rzeźby dobre o właściwościach pozytywnych” — czytamy wypowiedź artysty⁴.

Swą kolekcję „pознаńską” wyrzeźbił już po powrocie do kraju. W sumie stworzył, jak oblicza ok. 600 rzeźb. Połowa ich znajduje się w muzeach i prywatnych kolekcjach w Austrii, RFN, NRD, Belgii, Holandii, Szwecji, Norwegii, Anglii, Kanady, Libanu i Sudanu. Rzeźb, które ma, nie sprzedaje. „Nie tworzę, mówi, dla zarobku. Jeśli coś sprzedałem dawniej, to tylko ludziom, którym jakaś rzeźba naprawdę się podobała. Do muzeów ofiarowywałem. Teraz też chciałbym, aby ta moja kolekcja została po mojej śmierci w poznańskim Muzeum Etnograficznym...⁵ Są już rozmowy w tej sprawie. Rzeźbię, powtarzam to, nie dla zarobku, ale z własnej, głębokiej wewnętrznej potrzeby”.

Il. 9. Maska polichronowana Mpongwe, Gabon, styl Ogawe; il. 10. Maska obrzędowa stowarzyszenia Ekpo, Zair, plemię Lwalwa



¹ Pozyskuje egzotyczne drewno w różny sposób, przywożą mu znajomi, a także, jak podaje W. T. Babiarczyk cytując artystę: „Pierwszą parę moich prac podarowałem władzom Sudanu. W zamian otrzymałem od nich kłoc hebanu, który bezdewizowo przysłali mi samolotem do Warszawy.” (*Czarna Afryka w prywatnym mieszkaniu*, „Wprost”, Poznań, 25.09.1983)

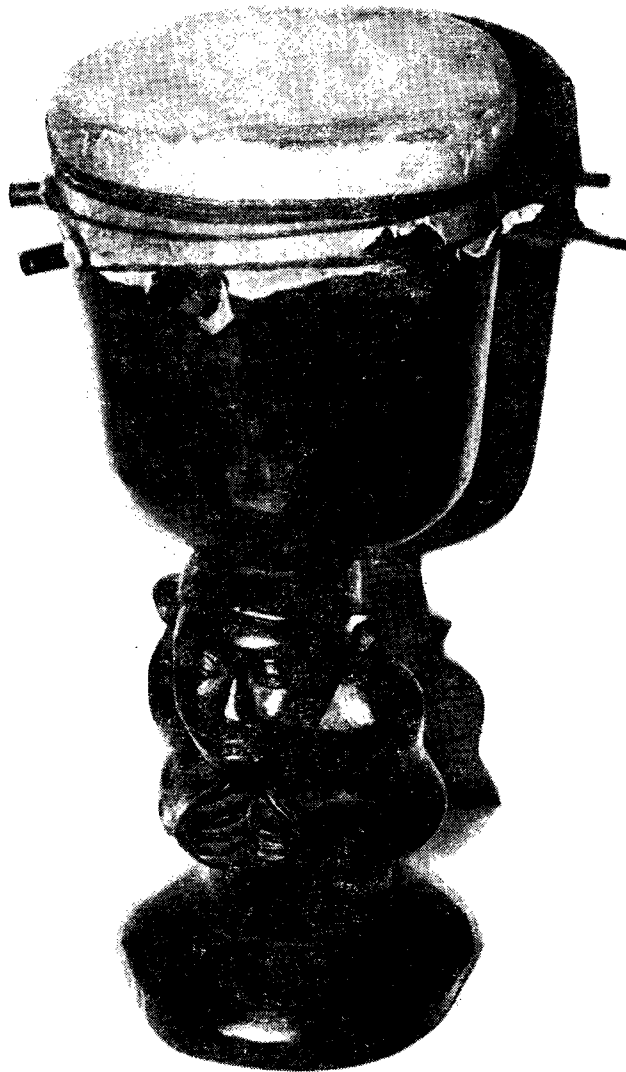
² Sądzę, że pewne analogie do roli fundiego możemy odnaleźć w praktyce dawnych warsztatów mistrzów, zarówno ikon staroruskich jak średniowiecza, renesansu i baroku. Wiadomo przecież, że np. wiele obrazów Rubensa było częściowo malowanych przez uczniów, a Mistrz nadawał im dopiero ostateczny

szlif, który chyba wolno w jakimś stopniu przyrównać do „ożywienia” rzeźb przez fundiego. Obrazy, podobnie jak te rzeźby, mogą być „ożywione” i martwe. Wystarczy przyjrzeć się większości kopii i porównać je z oryginałem.

³ Zorganizował je w 1978 r.

⁴ W.Z. Beryt, *Nazywają go Afrykańczykiem*, „Gazeta Poznańska”, 23.09.1983

⁵ Zabiega o to m.in. prof. Józef Burszta, wysoko ceniący dzieło p. Grzelachowskiego. Właśnie dzięki uprzejmości Profesora mogłem poznać rzeźbiarza.



Il. 11. Mały bębenek taneczny (Ngomo), Mozambik, plemię Mawia, opecze, 50 cm