

Jerzy Wolff: Malarze naiwnego realizmu w Polsce. Nikifor

Sztuka jest przejawem życia pewnych warstw duszy. Jakież musi być tajemne życie duszy, nazwanej przez nas prymitywną, skoro z niej powstają arcydzieła? Dojrzałość tej sztuki różni ją zasadniczo od sztuki dziecka, to nie jest malarstwo dziecinne doprowadzone do doskonałości, to jest zjawisko całkowicie odrębne, jej dojrzałość każe nam przypuszczać, że w procesie twórczym działać musiała prócz intuicyjnego odczucia piękna, prócz podświadomości także refleksja to znaczy świadomość – pisał w roku 1938 Jerzy Wolff w pierwszym artykule poświęconym Nikiforowi. W „Teologii Politycznej Co Tydzień” przypominamy ten tekst.

Analiza przeżyć, związanych ze sztuką, zarówno przeżyć twórczych jak odtwórczych jest rzeczą niesłychanie trudną, wystarczy jedna próba ścisłego ujęcia sprawy, by dojść do przeświadczenia, że materiał, który chcemy poddać analizie, jest płynny i nie da się ująć w schematy. Analizę należałoby rozpocząć od rozgraniczenia dwóch dziedzin przeżycia, mianowicie strony emocjonalnej i racjonalnej. Odbiorca ma wobec dzieła sztuki do czynienia z odczuciem, ale forma przeżycia jako całości zależna przeżycia jako całości zależna jest w wielkiej mierze od tego, co wie o sztuce w ogólności i o danym dziele w szczególności. W procesie tworzenia fundamentalną bezsprzecznie rolę gra smak, w najszerszym i najlepszym zrozumieniu, ale rezultat pracy uzależniony jest bardzo mocno od stopnia świadomości zdobytej przez twórcę.

Przeżycie artystyczne czy estetyczne prowadzi bardzo często do zapytania „dlaczego?” i wtedy następuje rozumowanie, które ma w celu wyjaśnić nam logicznie, dlaczego ulegliśmy czarowi, dlaczego poddaliśmy się wrażeniu piękna danego obiektu. To rozumowanie, choćby najbardziej trzeźwe, oparte jest, gdyż zeń w ogóle pochodzi, na odczuciu, bazie obcej samemu rozumowi, irracjonalnej i subiektywnej. Konia z rzędem temu, kto droga rozumowania udowodni, że dana plama jest zimna w stosunku do sąsiedniej, a przecież gra zimnych i ciepłych tonów stanowi zasadniczy problem malarski – L. Chwistek w swoim ciekawym artykule drukowanym w „Przeglądzie Współczesnym” odróżnia wobec sztuki przeżycia artystycznego od przeżyć estetycznych, podając jednocześnie Michała Anioła właśnie jako typowy przykład artysty, którego dzieła wywołują przeżycia artystyczne, tymczasem ja np. reaguję na Michała Anioła właśnie w sposób estetyczny, a nie artystyczny. (Przeżycia moje zidentyfikowałem ściśle z klasyfikacją autora artykułu). Gdybym nie był wyjątkiem, bardzo solidne zrozumienie p. Chwistka zaczęłoby chwiać się poważnie.

*Kiedy stajemy wobec sztuki
tak zwanej prymitywnej [...] odczuwamy od pierwszego
wejrzenia, że mamy do
czynienia ze sztuką powstałą z
innego niż nasz światopogląd,
ze sztuką wyraźnie w
stosunku do nas egzotyczną*

Gdybyśmy chcieli
wrobić sobie zdanie
o współczesnym
malarstwie polskim
na podstawie
sprawozdań
krytycznych z
ostatniego, dajmy na
to, Salonu w Ipsie
wpadlibyśmy w
wielką rozterkę

duchową, zdania bowiem były najzupełniej podzielone nawet u ludzi, należących do jednego artystycznego obozu. Pierwsze wrażenie wobec takiej niemożności uzgodnienia wglądów to prawie desperacja, ale po namyśle dochodzimy do przeświadczenia, że przecież nie może być inaczej. Piękno przeżywamy subiektywnie i to stanowi największy urok przeżycia. Czyż uświadomienia zatem mogą być identyczne, skoro punkty wyjścia są tak różne, jak indywidualizm jednostek? Aksjomatu, że dwa i dwa równa się cztery, nikt osobiście nie przeżywa i dlatego wszyscy się nań godzą, ale też pozostają obojętnymi wobec tej prawdy. Kiedy się wie, ile prawdziwego szczęścia dać może zrozumienie piękna, żal ogarnia, że nie można zapachu udzielić otoczeniu, że własną temperaturą nie rozgrzejemy nikogo. I w dziedzinie sztuki istnieje absolutna prawda to jest absolutne piękno. Wieki, które nad ludzkim dzieleni przepływały, zbliżają nas do leży prawdy, odrzucając to, co fałszywe, ale osobisty kontakt z najbardziej sprawdzonym pięknem to zawsze rzecz jednakowo subiektywna i trudna. Jakże odczuwa Tycjana len, kto zawiesza „Złożenie do grobu” w reprodukcji obok obrazka kupionego na ulicy za trzy złote, choć te dwa zjawiska są nie do pomyślenia równorzędnie? Uczenie, wyjaśnianie, przekonywanie rozszerza pogląd pewnych warstw, są inne — świat prymitywu — które samorodnie określają swój stosunek do piękna. Tu wszelkie zetknięcie z osiągnięciami „homo sapiens” jest niebezpieczeństwem. Jeden z moich przyjaciół powiedział kiedyś do mnie żartem, że należymy na wzór prawa, które zakazuje otwierania szynków w pewnej odległości od kościoła, wydać prawo, zakazujące fundowania szkół artystycznych w odległości ,mniejszej niż dwieście kilometrów od nieskażonych ośrodków twórczości handlowej. Żart wydaje mi się niezmiernie trafny. Kiedy stajemy wobec sztuki tak zwanej prymitywnej, niekoniecznie ludowej, i prymitywnej w znaczeniu aktualnym nie historycznym (prymityw włoski czy flamandzki to była sztuka inteligencka w pewnym stadium swego rozwoju), odczuwamy od pierwszego wejrzenia, że mamy do czynienia ze sztuką powstałą z innego niż nasz światopogląd,

ze sztuką wyraźnie w stosunku do nas egzotyczną. Odczuwamy, że to, co moglibyśmy o naszej własnej twórczości powiedzieć w sensie jej analizy, tam mogłoby się okazać fałszem. Zetknięcie z tamtą sztuką wyrabia w nas przekonanie, że przejście bezpośrednie ze świata jednej kultury artystycznej do świata drugiej jest rzeczą niemożliwą, przekonanie zresztą poparte mnóstwem przykładów. Ostatnie czasy, kiedy chorowano na sztukę ludową i prymitywną i kiedy poszukiwano w niej sił odżywczych, zrodziły całe szeregi pożałowania godnych pseudo-naiwnych twórców. Nieustannie widzimy również, jak opłakane rezultaty dają aktywne zainteresowanie się miasta sztuką ludową.

*Jest rzeczą znamienne, że
pośród wielkiej rzeszy
malujących prymitywistów
znikoma jest ilość twórców,
którzy by w pełni
wypowiedzieli swój
światopogląd to jest takich,
których by postawić można
obok wielkiej sztuki
inteligentnej*

Sztuka rodzi się z
pewnego
światopoglądu, jest
jego wyrazem;
sztuka jest pełna i
dojrzała wtedy, gdy
światopogląd
stwarza koło nas
atmosferę, jest jakby
kulą, pośrodku której
żyjemy. Kiedy
powierzchnia kuli
jest całkowita, kiedy
nie ma w niej rys ani

dziur, wtedy możliwa jest równowaga twórcza. Światopogląd zakopiańskiego górala z początków zeszłego wieku był całkowicie sformowany, góral taki był pełnym człowiekiem, promień jego zainteresowań nie przekraczał może odległości spod Tatr do Nowego Targu, ale w granicach tego horyzontu był panem własnego domu, jego pojęcia religijne, etyczne i społeczne były jednolitą bez żadnych luk

całością. Twórczość plastyczna, wypływająca z tęsknoty za pięknem, równowagi tej nie mąciła, kiedy przyszli na zakopiański teren ludzie, którzy zapragnęli nauczać, którzy obcięli oświecać tych, co byli po swojemu oświeceni, po to, by się do swych pupilów dostać, zmuszeni byli kulę, w której tamci żyli, rozbić. I oto wykształcenie, które zniweczyło jeden jedyny światopogląd, nie było w stanie w olbrzymiej większości wypadków stworzyć na jego miejsce innego równie pełnego, dając przez to społeczeństwu całe zastępy wykolejeńców, ludzi niepełnych. Chłop może stać się twórcą inteligentkim równorzędnym inteligentowi „z urodzenia” pod warunkiem, że odbędzie całą drogę pomiędzy dwoma światopoglądami, a nie jej połowę. Kwestia urodzenia nic jest tu bynajmniej decydująca. Jest rzeczą znamioną, że pośród wielkiej rzeszy malujących prymitywistów znikoma jest ilość twórców, którzy by w pełni wypowiedzieli swój światopogląd to jest takich, których by postawić można obok wielkiej sztuki inteligentkiej (dzieła wielkie są sobie równorzędne). We Francji, gdzie maluje co trzeci osobnik, w drugiej połowie zeszłego wieku pełnię wyrazu w sztuce „naiwnego realizmu” osiągnął jeden tylko Henri Rousseau, w wieku dwudziesty, Utrillo, którego zresztą trudno zaliczyć do najbardziej typowych prymitywistów. Na to, by osiągnąć pełnię twórczości artystycznej, trzeba zdobyć świadomość w granicach swego światopoglądów, najwidoczniej twórcom prymitywnym trudniej ją zdobyć, niżeli artystom inteligentkim i to jest najważniejszy powód, dla którego wielka sztuka prymitywna jest bądź co bądź rzadkością. Drugą poboczną przyczyną może być, w szczególności na naszym terenie, trudność w zorientowaniu się w artystycznym dorobku prymitywnych artystów, którzy rozrzućeni po prowincji, nie wystawiają swoich prac (wystawy organizowane specjalnie dla nich zdarzają się rzadko), sprzedają je systemem domokrażnym albo nie sprzedają wcale. Jeśli szczęśliwy przypadek nie zetknie takiego twórcy z kimś, kto mógłby

zalety jego sztuki ocenić, dzieło całego życia, może najzupełniej ująć uwadze, pozostając bezpowrotnie w rękach posiadaczy, którzy nie przywiązują doń żadnego znaczenia.

Szczęśliwy traf zetknął w Krynicy jednego z moich znajomych z malarzem, synem głuchoniemej żebraczki, zapisanym w księgach imieniem Nikifor, nazywanym powszechnie „Matejko z Krynicy”. Nikifor w ciągu zimy prowadził żywot koczowniczy, jeżdżąc na „gapę” po całym kraju albo wędrując piechotą z podróżną skrzyneczką pełną malarskiego towaru na sprzedaż. Stałe pied-a-terre posiadał w Krynicy. Znajomy mój, który prowadził w ciągu lata w Krynicy pensjonat, kupował jego prace, płacąc za nie gotówką (artysta nie przyjmował papierowych pieniędzy, skutkiem tego pięć złotych srebrem miało wartość, a papierowa dwudziestozłotówka żadne) albo obiadami. Nikifor nie uznawał klusek ani pierogów, sądząc, że jako artysta ma prawo do mięsa sześć razy na tydzień. Malował dziecinnymi akwarelami z guzików na starych kajetach szkolnych, na papierach do pakowania, rozkładając cały swój kram publicznie, pod gołym niebem w parku. Ze swych krajoznawczych wędrowek przywoził rysunki ołówkowe, robione pod bezpośrednim wrażeniem widzianego motywu; w parku za stołem kolorował je, karmiąc wyobraźnię już tylko wspomnieniem często odległym. Ze sztuką tą zetknęliśmy się, ja i moi przyjaciele malarze przed paru laty w Paryżu, zetknięcie było olśniewające, pamiętam dotąd chwilę, kiedy w pracowni Janów Cybisów stanąłem po raz pierwszy wobec tych małych akwarelek i zaskoczony wrażeniem, jakie na mnie wywarły, dotąd nie ochłonąłem z podziwu. Uderzyła mnie w tych pracach niezwykła dojrzałość i taka odrębność, że byłem jak urzeczony. Zamalowano w ciągu wieków niezliczoną ilość kawałków płótna i deski, a te kawałeczki papieru nie przypominały właściwie nic, com dotąd widział. Wartość ich, czar, jaki z nich emanuje i niezwykłość, płyną wcale nie z jakiegoś silenia się na oryginalność,

wcale nie z historycznej deformacji barwnej czy linearnej. Te małe obrazeczki są proste jak natura; jedynosc ich polega wyłacznie na tym, że najzupełniej szczerze zobaczono rzeczywistość innymi niż wszyscy oczyma.

*[Nikifor] malował dziecinnymi
akwarelami z guzików na
starych kajetach szkolnych, na
papierach do pakowania,
rozkładając cały swój kram
publicznie, pod gołym niebem
w parku*

Zawsze wobec
Nikiforów mówię
sobie – jaki świat jest
tajemniczo piękny,
ile oblicz posiada
natura, oblicz może
całkowicie
nieznanych, które
ludzkości ukazą
artyści, którzy

przyjdą po nas. Jakże mi żal, że nie zobaczę wszystkiego, co kiedyś będzie stworzone. Wrażenie inności motywuje tu świadomość, że sztuka ta jest kwiatem i wyrazem światopoglądu całkowicie nam, inteligentom, niedostępnego. Niezmierzone bogactwa, odkryte w twórczości niedoważonego żebraka, którego gotowi bylibyśmy posądzać o wielką szarość wewnętrzną. Sztuka jest przejawem życia pewnych warstw duszy. Jakież musi być tajemne życie duszy, nazwanej przez nas prymitywną, skoro z niej powstają arcydzieła? Dojrzałość tej sztuki różni ją zasadniczo od sztuki dziecka, to nic jest malarstwo dziecinne doprowadzone do doskonałości, to jest zjawisko całkowicie odrębne, jej dojrzałość każe nam przypuszczać, że w procesie twórczym działać musiała prócz intuicyjnego odczucia piękna, prócz podświadomości także refleksja to znaczy świadomość. Jaka świadomość? Na pewno inna, niż nasza własna, stąd rezultat tak bardzo różny. O naturze tej świadomości nie dowiemy się, sądzę, nigdy nic. Są wokół nas inne tajemnice równie niezbadane, życie psychiczne

niemowlęcia, świat snu... To, że ktoś o swych psychicznych przeżyciach nic nie opowiedzieć, nie jest, wydaje mi się, dowodem, by ich świadomość nie była mu dana. Próbowano kiedyś zbudować teorię, że ludy prymitywne widzą mniejszą ilość barw, niż człowiek cywilizowany, biorąc za przykład Arabów, którzy wobec wyraźnie fioletowych skal mówili, że są szare. Kwestia widzenia, czy nomenklatury? Gdyby komuś z nas, artystów inteligentnych, kazano namalować, powiedzmy, bitwę pod Grunwaldem, ogarnęlibyśmy, myślę, całość zdarzenia i nas z kolei ogarnąłby lęk wobec tak wielkiego zadania. Później w toku pracy wyszedłszy od całości postępowalibyśmy ku coraz drobniejszym elementom kompozycji, artysta prymitywny wychodzi z fragmentu, z po szczególnych elementów, cząstka po cząstce, składa całość. H. Rousseau, przystępując do malowania swoich puszczy podzwrotnikowych, zaczynał od wyszukania w albumie botanicznym roślin, których miał użyć w swojej pracy. Ilustracją z podręcznika powiększał nawet czasem sposobem mechanicznym i przenosił na płótno, ustawiając je w odpowiednim porządku. Koncepcję całości w za rysach miał na pewno w trakcie pracy. Ale jaki był proces jej powstawania? Na pewno inny od naszego, skoro kierunek ewolucji dzieła był przeciwny naszemu. O tym, że tak było, świadczy charakter jego obrazów, są to bez wątplenia składanki. Ale równocześnie na pytanie Vollarda, w jaki sposób otoczył swoje drzewa taką ilością powietrza, odpowiedział — „przez obserwację natury”. — Obserwował bardzo ściśle, tylko inaczej niż my. Nikifor malował kiedyś na swoim posterunku w parku Zakład Zdrojowy czy jakiś inny budynek, biegając co jakiś czas, by sprawdzić swoje poprzednie obserwację i tak fragment po fragmencie budował cały dom. Jest w takiej pracy pewna forma świadomości zupełnie swoistej, stąd wrażenie egzotyki, ale jest także w ilości bez wątplenia dominującej instynkt, ten sam pierwotny instynkt, który stanowi fundament i naszej sztuki. Platformą porozumienia i zrozumienia jest świat odczucia, stąd bliskość prymitywu przy całej jego inności. W absolutnej wrażliwości Nikifora na barwę, którą

porównać można do absolutnego słuchu, przeglądają się, jak w zwierciadle, nasze własne marzenia malarskie, w jego realizacji chromatycznej odnajdujemy siebie bez żadnych zastrzeżeń lak, jak odnajdujemy się w każdej innej wielkiej sztuce. Zachwyty jest jak ptak, nie zna ani politycznych, ani społecznych granic. Prymityw buduje swoje konstrukcje barwne inaczej, niż my, ale ulega tym samym prawom, rządzącym kolorem, jakim i my ulegamy dlatego, że te prawa są i wieczne i wcale nie subiektywne. Nikifor pracuje zawsze w gamach, każdy jego obrazek jest rozwiązaniem problemu zestawienia przynajmniej trzech elementów barwnych; zestawienia są przytulii bardzo nieraz dziwne i nieomylnie szlachetne.

*Z malarstwa „uczonego”, które
nie pokazywano, do gustu
przypadł mu tylko El Greco i
Van Gogh, pierwszy może po
części ze względu na swój
wschodnio-chrześcijański
charakter, drugi pewno z racji
wielkiej prostoty, zrozumiałej
dla maluczkich*

Dziwność ich
spowodowana jest
abstrakcyjnością
jego malarskiego
podejścia, ale
abstrakcyjność ta nie
ma nic wspólnego z
nierealnością, jego
świat jest zawsze
najzupełniej
konkretny, jest to
tylko konieczne
oderwanie się od

przedmiotu jako punktu wyjścia po to, by przedmiot odtworzyć poprzez malarstwo. Te fioletowe domy, te nieba, o których, zdawałoby się, filozofom się nie śniło, tak są realne, że można by oznaczyć nie tylko miesiąc, ale godzinę malowania pejzażu z zupełną dokładnością. Mało jest pejzażystów, którzy by naturę tak głęboko, tak od wewnątrz, pojęli, zachód słońca urasta tutaj do potęgi symbolu i wydaje się nam, że

obcujemy tutaj jakby z najgłębszą treścią, z istotą letniej zorzy wieczornej. Pejzaż ma charakter lokalny; ci, którzy znają Podkarpacie, mogliby pewno oznaczyć, z jakim miasteczkiem mamy w nim do czynienia, a jednocześnie są tam czynniki, które każą myśli wybiegać poza jakąkolwiek miejscowość. Nikifor w swoich obniżkach wyobraża ziemię, którą Bóg uczynił piękną, przeżywając dla niej zachwyty tak głębokie, że wypełnia on jego duszę bez reszty. W swych figuralnych kompozycjach ulega wpływom malarstwa, które jest dlań dostępne, to znaczy malarstwa bizantyjskiego, bo Nikifor jest Łemkiem i grekokatolikiem. Kompozycje o charakterze religijnym są z reguły malowane dwustronnie na jednym papierku, sugestia najwidoczniej scen z kościelnych chorągwi, które są też dwustronnie zdobione. Z malarstwa „uczonego”, które tutaj pokazywano, do gustu przypadł mu tylko El Greco i Van Gogh, pierwszy może po części ze względu na swój wschodnio-chrześcijański charakter, drugi pewno z racji wielkiej prostoty, zrozumiałej dla maluczkich. Mam przed oczami rodzaj jakby wzoru na okładkę do mszału, pośrodku, w medalionie, dwaj Aniołowie służą ukrzyżowanemu Chrystusowi, reszta pola jest czerwona i czarna. Z kurtki zwykłego papieru, może ze szkolnego kajetu, Nikifor zdołał uczynić rzecz cenną nie tylko w barwie, ale i w materiale. Papier, zamalowany farbą z guziczka, zmienia się we wspaniałą, spatynowaną skórę, w starą makatę, w fajans tu znów obie wielkie sztuki, prymitywna i inteligencka, zbliżają się ku sobie w kulcie dla pięknego tworzywa. W „Ukrzyżowaniu” czerwień tła jest modulowana, cztery są pola czerwone, ale czerwienią coraz to inną, grającą; nie ma nigdy w pracach Nikifora łatwego zasmarowywania kolorem, powierzchnia cała żyje bez żadnych pustek i mielizn.

Namalował piekarza za swoją ladą i z lady tej uczynił malarską piosenkę, osnutą na temacie jasnej żółci, delikatnych różów i błękitu. Piekarz w niebieskiej bluzie z wyszwarcowanym wąsem patrzy bystro

na wchodzącego klienta, na półkach z pieczywem stoją popiersia — pewno sławnych piekarzy. Kompozycja zamknięta jest od góry szlakiem, którym pokojowy malarz obramował swoją robotę, każdy jest ogniwem w arabesce, którą Nikifor gra na papierze, jak Menuhin na skrzypcach. Arabeska zawsze znaczone jest kolorem, zatem nie graficzna a malarska, kolorem także wywołany nastrój sali, w której król Salomon gra na harfie. Oranżem, błękitem i fioletem malarz sugeruje nam wrażenie, że to wszystko było kiedyś bardzo dawno, w pół-legendzie i że pieśń musiała być poważna, nawet smutna. Pod lasem na Podkarpaciu leży wieś czy miasteczko, domki naszeregowane tworzą zabawny poziomo biegnący ornament, ku lasowi biegną pionowo bruzdy chłopskich pól, pokrytych śniegiem, las jest ciemny, groźny, wilki w nim mieszkają na pewno. Te wilki to nie literatura, to kolor tak do nas przemawia.

A widoki miast, reminiscencje Krakowa czy Lublina z wieżami o cudacznych, przebogatych hełmach, ubrane jak pierniki, z koronami u szczytu, ptakami, rycerzami, domy różowe, niebieskie, żółte, fioletowe o okienkach znaczone różnym kolorem. Każdy gzyms, każdy pilaster i obramienie wzbogaca kompozycję

Obcuję z tą sztuką od paru lat i nie znużyłem się nią, owszem odkrywani w niej coraz nowe wartości. Nie nuży *a la longue* tylko to, co jest wielkie. Wielkość była w Rousseau-le-Douanier obok śmiesznej jego naiwności, jest wielkość w Nikiforze, synu głuchoniemej żebraczki, o twarzy dziwacznej podobnej do twarzy jednej ze starych rzeźb, zdobiących katedrę w Reims. Lecz rzeźba ma oczy zamknięte, Nikifor ma je szeroko otwarte na świat, ale jego tajemnica to nie tylko te oczy nieomyłne. Jego tajemnica leży poza nim.

Jerzy Wolff

źródło: J. Wolff, *Malarze nowego realizmu w Polsce. Nikifor*, „Arkady”
1938, nr 3, s. 24-30.