

## **Natalia Szerszeń: Czy prymitywizm może oddać rzeczywistość? Rozważania na marginesie twórczości Nikifora**

Nikifor przeżywał świat w tym, co wizualne, to było dla niego najbardziej dostępne. Nie działał zupełnie intuycyjnie — w jego pracach widać, że poznał zasady perspektywy, śmiało z nią eksperymentował, poszukiwał oryginalnych tonacji barwnych. W jaki więc sposób pozostawał „klasycznie uczciwy”, jak malarze renesansu? – pyta Natalia Szerszeń w artykule dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Nikifor. Epifania niewinności?”.

Rozważania nad relacją sztuki i rzeczywistości w kontekście prymitywizmu mogą być pretekstem do postawienia pytania o odwzorowanie. I to pytaniem uwikłanym od samego początku nie tylko w kwestie formalne, lecz także w biografie prymitywisty, ponieważ nie sposób oddzielić tej twórczości od ręki, która ją powołała do istnienia, ponieważ współczesny prymitywizm określany to sztuka artystów nieprofesjonalnych, często z nizin społecznych lub psychicznie chorych. Ciekawa, i być może nieprzypadkowa jest homonimia terminów: prymitywem nazywa się zarówno włoskiego mistrza quattrocenta Paolo Uccello i innych jemu podobnych, jak i współczesnych artystów: Nikifora–Epifaniusza Dwornika, Seraphine de Senlis, Louisa Vivina i innych. Czy u podstawie tego identycznego brzmienia różnych przecież pojęć znajduje się jakaś płaszczyzna

porównania, wspólnota artystyczna realizująca się ponad podziałami na epoki i style formalne? Może *tertium comparationis* jest właśnie stosunek prymitywów do rzeczywistości.

Jerzy Wolff, jeden z odkrywców Nikifora, był zachwycony oryginalnością mistrza z Krynicy. W pierwszym krytycznym teście poświęconym jego malarstwu zwracał uwagę na relację jego dzieł z rzeczywistością: „Te małe obrazeczki są proste jak natura, jedyność ich polega wyłącznie na tym, że najzupełniej szczerze zobaczona rzeczywistość innymi niż wszystkie oczyma” („Arkady” 1938). Indywidualna wrażliwość estetyczna Nikifora zaowocowała świeżym ujęciem zupełnie niepozornych tematów, ujęciem wcześniej nieznanym, a przy tym będącym zaskakująco blisko powszechnego doświadczenia tej rzeczywistości, do której się odnosi.

*Twórczość Nikifora prowokuje do postawienia pytania o rolę konwencji malarskich rządzących odbiorem sztuki*

Twórczość Nikifora prowokuje do postawienia pytania o rolę konwencji malarskich rządzących odbiorem sztuki. Czy są to

jedynie pewne narzędzia służące odtworzenia obrazu świata, czy może konwencje te same w sobie są efektem twórczego przetworzenia zmysłowych wrażeń przez artystę? Wolff w tym samym artykule o Nikiforze próbował zmierzyć się z tym problemem, pisząc o jego postrzeganiu kolorów: „Prymityw buduje swoje konstrukcje barwne inaczej niż my, ale ulega tym samym prawom rządzącym kolorem”. My, czyli koloryści (Wolff był jednym z założycieli Komitetu Paryskiego) — budujący konstrukcję barwą, unikający czerni, przywiązani do

jednoznaczności wyrazu i prostej tematyki. Styl Nikifora jest raczej przeciwieństwem tej charakterystyki, chociaż to właśnie koloryści zorganizowali jego wystawę w Paryżu jeszcze przed II wojną światową. Andrzej Banach wyliczał podobieństwa stylu i filozofii twórczej Nikifora i w konfrontacji z impresjonistami, fowistami, kubistami. Dodawał jednak zaraz, że „Nikifor nie ustąpi także pokusie »ładności«, czyli estetyzmu. [...] Dzieło Nikifora w swojej surowości nie liczy na względy. Podobnie Nikifor nie skłamał nigdy na korzyść dziwności swego dzieła — a przecież surrealiści nieraz są tak świadomie udużwieni — i obca jest mu wszelka robota »na styl«. U niego styl jest wynikiem, nigdy zamierzeniem.” (A. Banach, Nikifor, s. 33).

Dlaczego styl Nikifora jest efektem podejmowanej pracy, a nie jej podstawą? Nikifor bardziej niż sztuce i profesji malarza był wierny swojemu naocznemu doświadczeniu i głębokiemu przeżyciu rzeczywistości. Potrzeba opowiedzenia o nich językiem plastycznych form, gdy język konwencjonalny pozostawał z powodu wrodzonej wady poza jego zasięgiem, wydaje się zrozumiała. Dobór środków był w jego przypadku uzależniony od tematu, ponieważ to temat stanowił inspirację dla tworzenia, a nie jakiś estetyczny wzór skłaniał go do poszukiwania tematów. Chociaż niedaleko trzeba szukać źródeł, z których chętnie czerpał — było to malarstwo ikonowe, bizantyjska sztuka cerkwi. W związku z tym, że przyczyna jego prac leży w temacie, wyliczenie cech formalnych jego twórczości, takich jak rytmizacja, geometryzacja, monochromatyzm, wyraziste osie symetrii, hieratyczność, jest dopełnieniem rozważań nad tematem. Nikifor podchodził do niego nieszablonowo, jak pisał Banach, mistrz z Krynicy zajmował się odkrywaniem na nowo kształtów i barwy świata” (A. Banach, Nikifor, s. 44). Rzeczywistość obrazów Nikifora jest do pewnego stopnia przewidywalna — historycy sztuki wyróżniają kilka grup tematycznych i motywów dla niej typowych: krajobraz,

architekturę, portrety świętych i sceny religijne, portrety współczesnych. Wszystkie one przedstawione są w sposób, który najogólniej można nazwać podniosłym porządkiem. Jerzy Wolff, kontynuując swoje refleksje o barwie u Nikifora, wywołał pojęcie dziwności. Stwierdził między innymi, że dziwność kolorytu „spowodowana jest abstrakcyjnością jego malarskiego podejścia, ale abstrakcyjność ta nie ma nic wspólnego z nierealnością, jego świat jest zawsze najzupełniej konkretny”. W jaki sposób świat Nikifora może być konkretny, będąc zarazem abstrakcyjnym? Jaka dokonuje się tu operacja na rzeczywistości?

*Nikifor nie rysował szkiców  
przygotowawczych, przemiana  
widzialnego w malarskie  
dokonywała się w jego umyśle  
i pod jego pędzlem*

Największą grupę jego prac stanowią krajobrazy. Nikifor portretuje okolice Krynicy, ale nie są to fotograficzne odwzorowania konkretnych

widoków — raczej synteza tego, co obserwował codziennie podczas swoich wielogodzinnych pobytów na świeżym powietrzu, przeznaczonych na malowanie. Nikifor malował seriami wzgórza, lasy, niebo i domy. Dbał o związanie swoich prac z konkretną przestrzenią, dodając przepisane z szyldów i znaków lakoniczne napisy drukowanymi literami: KRYNICA MIASTO POWIAT KRAKÓW. Jego uwagę przyciągała też architektura — tworzył zarówno akwarele architektury fantastycznej, małe w rozmiarze, ale monumentalne i z rozmachem w skali budynków, jak i portrety krynickich willi. Tu podobnie jak w przypadku krajobrazów, więcej jest syntezy i twórczego przetworzenia zaobserwowanych detali, rozwiązań architektonicznych i kolorów niż fotograficznych odwzorowań szczegółów po szczególe. Nikifor nie rysował

szkiców przygotowawczych, przemiana widzialnego w malarskie dokonywała się w jego umyśle i pod jego pędzlem. Nie tyle poprawiał rzeczywistość, co przedstawiał ją taką, jaka powinna być. Taki sam mechanizm można było zaobserwować w jego pracy z żywym modelem, którego uważnie studiował i chętnie poprawiał, zmieniając na przykład kolor bluzki i spódnicy czy przenosząc go w zupełnie inną scenerię. Inny charakter mają jego przedstawienia świętych i aniołów — zdradzają one znajomość proporcji ciała, drapowania szat, rozpoznawalne są też cytaty z malarstwa ikonowego (gesty oraz twarze postaci, posiadające migdałowego kształtu oczy). Zarówno miasta, jak i krajobrazy Nikifora są wolne od ziemskich mieszkańców. W drodze wyjątku pojawia się w nich sam malarz lub aniołowie, święci, a nawet sam Bóg — wyraźnie od zwykłych ludzi ważniejsi.

W malarstwie Nikifora spotyka się to, co lokalne i globalne, przemijające i wieczne, zmysłowe i ponad-zmysłowe. Raczej nie idee i ich konkretyzacje — Nikifor przejawia raczej tendencję do syntetyzowania i uniwersalizacji doświadczeń. Przetwarza je w taki sposób, że wpisują się wertykalny porządek świata — w jego metafizyczną perspektywę. Najlepszym na to przykładem są jego modlitewniki, gdzie rzeczywistość rozgrywa się jednocześnie w niebie i na ziemi, na górze i na dole, a światy te są ze sobą w jakiś tajemny sposób styczne. W innych pracach przenika się historia święta i historia ziemską (fenomenalnym przykładem jest scena ucieczki do Egiptu, gdzie nad łodzią świętej rodziny niebo przecina samolot).

Pod względem stylu można go nazwać prymitywistą czy malarzem naiwnym, ale nie przynosi to odpowiedzi na pytanie, co chciał przez swoje obrazy opowiedzieć. Nie chodzi o tradycyjnie rozumiany podział na formę i treść dzieła, materialne i intelektualne. Obszarem ekspresji

bez wątpienia była dla niego zarówno sfera zmysłowa, kształtowana przez grubo malowane kontury wypełniane precyzyjnie dobranymi kolorami, jak i temat przedstawienia, idealnie zharmonizowane, dopełniające się, tłumaczące się nawzajem.

Prymitywizm zwany jest czasem także sztuką niedzielną, co podkreślać ma nieprofesjonalny charakter pracy malarzy tworzących ten nurt. W przypadku Nikifora takie stwierdzenie jest podwójnie fałszywe, ponieważ on sam nazywał się malarzem i żył z malarstwa (i dlatego przybrał pseudonim Matejko, aby podkreślić swój profesjonalizm i przynależność do grupy zawodowej) i co więcej, nie malował w niedziele — niedziele były czasem na modlitwę, spędzany w cerkwi, a potem rzymsko-katolickim kościele, który ulokowano w dawnej świątyni wschodniej. Wróćmy na chwilę do jego związków z XV-wiecznym prymitywizmem i intrygującą homonimią pojęć. Edward Dwurnik, będąc pod wielkim wrażeniem twórczości Nikifora, przywołał porównanie, które przybliży sens tego niejasnego w pierwszej chwili zestawienia:

„Był [Nikifor] skończonym malarzem, wspaniałym, głębokim, podchodził do malowania jak mistrzowie renesansu, klasycznie uczciwie. (...) Wszystko, co malował, jest ZOBACZONE. A potem to zobaczone tasowało się w jego pamięci, wyobraźni, swobodnie. On wyzwał się wspaniale z przymusu rzeczywistości i kreował obraz, świat, własną ich strukturę. Opowiadał siebie, malował swój kosmos.”

Nikifor przeżywał świat w tym, co wizualne, to było dla niego najbardziej dostępne. Nie działał zupełnie intuycyjnie — w jego pracach widać, że poznał zasady perspektywy, śmiało z nią eksperymentował,

*Nikifor nie naśladował  
rzeczywistości w takim sensie,  
jak mimesis rozumiał Platon,  
czyli poprzez wierne  
odwzorowywanie wyobrażeń*

poszukiwał  
oryginalnych tonacji  
barwnych. W jaki  
więc sposób  
pozostawał  
„klasycznie  
uczciwy”, jak  
malarze renesansu?  
Zagadnieniem

niezwykle istotnym w ich teorii sztuki i praktyce artystycznej było mimesis. Pojęcie mimesis w znaczeniach pierwotnych, jakie nadawano mu w starożytności, było o wiele szersze i bogatsze niż redukcjonistyczna teoria mimesis wypracowana w ramach XIX-wiecznego realizmu czy naturalizmu. Bogatsze było też podejście do mimesis w wieku XV, czasie, gdy narodziła się perspektywa geometryczna. Artyści mieli wówczas pełną świadomość konwencjonalności tego ujęcia, symboliczności szkicowanych siatek i rozrysowywanych budowli. Były one im jednak konieczne dla zbudowania świata zgodnego z zasadą złotego podziału i antycznej harmonii, uporządkowania wrażeń docierających do oka. Czy nie podobnie działał Nikifor, rozrysowując czarne kwadraty, romby i trójkąty? Nikifor nie naśladował rzeczywistości w takim sensie, jak *mimesis* rozumiał Platon, czyli poprzez wierne odwzorowywanie wyobrażeń. Jego prace nie są powtarzaniem wygląków rzeczy, lecz nieustannym przetwarzaniem w materii malarskiej doświadczenia zmysłowego. Świadczy o tym najlepiej technika pracy Nikifora, który szczególnie upodobał sobie tworzenie serii. Wiele z nich zostało bezpowrotnie straconych, ponieważ autor sprzedawał pojedyncze obrazki jako autonomiczne prace, ale zachowały się też zespoły kompletne lub opowieści o nich albo ich powstawaniu. Znamienna jest tu historia akwareli przedstawiającej cyrk, o powtórzenie której Nikifora poproszono, ale w efekcie powstała zupełnie inna scena z

cyrkiem. Nigdy nie udało się skłonić go do namalowania kopii w sensie wiernego odwzorowania kształtów powstałej już pracy. Gdy skradziono mu malowany własnoręcznie modlitewnik, stworzył kolejny, będący nowym opracowaniem podjętych wcześniej tematów. Naśladował więc nie tylko naturę, lecz także samego siebie, ale w takim sensie, jak naśladownictwo rozumiał Arystoteles. Tworzył zarówno wizerunki tego, co istniejące, jak i tego, co potencjalnie lub prawdopodobne. Pozostaje jeszcze kategoria przedstawień tego, co konieczne — być może dla Nikifora zaliczały się do niej przedstawienia świętych i Boga. Konieczne, ponieważ będące znakiem wyższego porządku stworzenia.

Andrzej Banach nazwał malowanie Nikifora „sposobem jego filozofii” (A. Banach, Pamiątka z Krynicy, s. 85). Niewątpliwie była to filozofia naiwna w tym sensie, że niepoparta studiami traktatów, za to wyrastająca z przebogatego doświadczenia otaczającego go świata i uważnego wsłuchania się w jego rytm oraz we własne reakcje na spotkania z nim. Prawdomówność Nikifora, czy też szczerłość jego artystycznego języka wynika ze skupienia na tym, co istotne. W takim właśnie duchu o istocie naśladownictwa pisał Gadamer, którego zdaniem mimesis „polega na tym, że w przedstawiającym widzi się to, co przedstawione. Naśladowanie jest rodzajem rozpoznania tego, co istotne w konkretnej rzeczy, w konkretnym zdarzeniu, a odrzucaniem tego, co nieistotne”[1]. Nikifor był prawdziwym mistrzem tego rozumnego odrzucania i mądrego pokazywania.

*Natalia Alicja Szerszeń*

[1] Maria Niemczuk, Hermeneutyczna teoria prawdy według Hansa-Georga Gadamera, *Folia Philosophica* 1990, nr 7, s. 108.

