

## O sztuce, która niejedno ma imię. Przypadek Henryka Sawki, twórcy Kamiennego Parku w Rydzewie

### ***Wprowadzenie do tematyki sztuki nieprofesjonalnej i ludowej***

Pierwszym problemem, na jaki trafia czytelnik prac poświęconych twórczości artystów nieprofesjonalnych, naiwnych, osobnych, czystego serca, niedzielnych, prymitywnych, innych, samorodnych jest... wielość określeń mających na celu zdefiniowanie badanego zjawiska, które na przekór zamiarom licznych etnografów i historyków sztuki wymyka się narzucanym przez nich schematom pojęciowym. Sprawy nie ułatwia także pokrewieństwo wielu przejawów „sztuki różnie nazywanej”<sup>1</sup> ze sztuką ludową. Brak wspólnie przyjętych i precyzyjnych kategorii porządkujących tego rodzaju twórczość artystyczną sprawia, że poszczególni badacze próbują na własną rękę poradzić sobie z postawionym przed nimi zadaniem. Przykładem jest tu Aleksander Błachowski, który skupiając się na „ludowym” kontekście funkcjonowania omawianego zjawiska, wyróżnia odpowiednio: ludową sztukę tradycyjną, ludową sztukę w stylu tradycyjnym, ludową sztukę nietradycyjną, plastykę neoludową, plastykę pseudoludową<sup>2</sup>.

Przed podobnym problemem staje Ksawery Piwocki, który śledząc historyczny i społeczny rozwój podobnych działań artystycznych oraz opierając się na wielu przykładach twórców z krajów Europy i USA, proponuje wspólne dla nich określenie „współcześni prymitywi”, które mieściłoby w sobie spadkobierców sztuki ludowej, utalentowanych amatorów, naiwnych realistów, artystów „prawdziwie naiwnych”, artystów „wewnętrznej potrzeby”<sup>3</sup>.

Jak powiada Aleksander Jackowski, „przyczyną tych kłopotów jest nie tylko samo zjawisko, wymykające się sztuczny ramom podziału, lecz także nasza

---

<sup>1</sup> A. Jackowski, *O sztuce różnie nazywanej*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2, s. 192–196.

<sup>2</sup> A. Błachowski, *Nie tylko chlebem... Portrety twórców ludowych*, Warszawa 1983, s. 30–34.

<sup>3</sup> K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa 1975, s. 7.

postawa wobec niego. Nasza wrażliwość. Nazywając – osławiamy dzieło, wobec którego stajemy. Dzieło często zaskakujące, nowe”<sup>4</sup>. Wielość spotykanych w literaturze charakterystyk sztuki nieprofesjonalnej nie wynika jedynie z różnicy poglądów poszczególnych badaczy, ale przede wszystkim z faktu, iż konkretne dzieła, rzeźby, obrazy „mogą być różnie kwalifikowane – jako prace amatorskie (biorąc pod uwagę status autora), ludowe (pochodzenie autora, nawiązania formalne), «inne» (oryginalność, niezależność od konwencji), naiwne (poetyckość)”<sup>5</sup>. Warto pamiętać jednak, że „żadne z tych określeń nie przystaje dokładnie do rzeczywistości, ale razem sugerują one obszar zjawiska”<sup>6</sup>. Nie wykluczając się nawzajem, rzucają one światło na poszczególne aspekty i cechy konkretnych dzieł oraz ich twórców, a także wspomagają rozważania na temat zagadnienia twórczości artystycznej – jej przyczyn i uwarunkowań.

To naturalne ograniczenie pojęć i kategorii stosowanych do opisu nieograniczonej tematycznie i formalnie twórczości artystów nieprofesjonalnych nie dawało jednak spokoju zainteresowanym nimi badaczom. Tak o swych naukowych wątpliwościach pisze Piwocki:

W ogóle zastanawiałem się niekiedy, czy naprawdę istnieje coś takiego, jak sztuka naiwna i prymitywna, coś, co mogłoby połączyć w jednym zespole pojęć kontynuatorów tradycyjnej sztuki ludowej, utalentowanych i wykształconych amatorów, naiwnych realistów badających pilnie, jak świat ich otaczający jest „naprawdę zbudowany”, artystów, pod których rękami powstaje jakaś bajka o życiu, dla których sztuka jest albo próbą zdania sobie sprawy z porządku rzeczy, albo ucieczką w dziedzinę fantazji, marzeń i snów na jawie, artystów próbujących przekazać światu prawdy wewnętrzne sobie objawione w błysku dziwnego wtajemniczenia, artystów ściganych przez zmyły, ponuro prezentujących nam swój strach albo znów wydobywających z przepastnych głębi kolektywnej podświadomości jakieś archetypy dawnych mitów i wyobrażeń<sup>7</sup>.

Na pozorność naukowych pretensji do uchwycenia i intelektualnego panowania nad istotą tego rodzaju twórczości wskazał także Jackowski, według którego „jedynym dowodem na istnienie «naiwnych» jesteśmy my sami, odbiorcy tej sztuki. To my decydujemy, co jest naiwne, a co dojrzałe. To my tworzymy

<sup>4</sup> A. Jackowski, *O sztuce różnie nazywanej...*, s. 192.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Idem*, *Sztuka zwana naiwną*, Warszawa 1995, s. 10.

<sup>7</sup> K. Piwocki, *Dziwny...*, s. 223.

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”<sup>8</sup>.

Pojawiają się zatem pytania: w jaki sposób etnograf zajmujący się konkretnymi przejawami artystycznej działalności osób niemających wykształcenia w zakresie sztuk pięknych, a na domiar złego mieszkających i pracujących na wsi, ma podejść do przedstawionych wyżej dylematów definicyjnych? Jak podczas pracy etnograficznej nad dziełami poszczególnych twórców uniknąć wspomnianego przez Jackowskiego automatycznego szufladkowania ich dokonań, które służy nie tyle ich rzetelnemu opisaniu, ile zapewnieniu recenzentów i czytelników o naukowym charakterze samego opisu? Spróbuję odpowiedzieć na powyższe pytania na podstawie prowadzonych przeze mnie badań etnograficznych na temat dzieła i życia Henryka Sawki, twórcy Kamiennego Parku w Rydzewie<sup>9</sup>.

## **Kamienny Park**

Twórcą komponowanego od 1998 r. Kamiennego Parku jest urodzony w 1950 r. Henryk Sawko, rolnik mieszkający na koloniach wsi Rydzewo (pow. giżycki, woj. warmińsko-mazurskie). Stając wobec rosnącego poczucia tymczasowości ludzkiego życia, zapragnął on wykorzystać tkwiącą w nim od lat potrzebę tworzenia, przestrzeń własnego gospodarstwa oraz dostępne mu materiały do stworzenia czegoś, co będzie znakiem jego istnienia, a co za tym idzie – wyrazem jego przemyśleń, zdolności, odczuć, wartości etycznych i estetycznych. Ważnym momentem w realizacji tej idei było postawienie na pagórku za domem Kamienia Milenijnego, który miał być świadectwem wiary oraz upamiętnieniem roku dwutysięcznego – okrągłej rocznicy narodzin Chrystusa oraz niecodziennego przełomu wieków i tysiącleci.

<sup>8</sup> A. Jackowski, *Sztuka naiwnych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1982, nr 1–4, s. 13.

<sup>9</sup> Badania etnograficzne na temat Kamiennego Parku prowadziłem od stycznia 2010 r. do czerwca 2011 r. Składały się one z następujących etapów: projektowanie badań, zapoznanie się z literaturą przedmiotu, praca terenowa (11–23.07.2010 r.), analizowanie i opracowywanie zebranego materiału (w tym transkrybowanie nagranych rozmów i porządkowanie notatek terenowych), dalsza lektura literatury przedmiotu, praca terenowa i konsultacja z Henrykiem Sawką pierwszej wersji tekstu (31.05–05.06.2011 r.), uzupełnienie tekstu o komentarze twórcy. Ostateczne wyniki badań znalazły wyraz w pracy magisterskiej *Mazurski malarz krajobrazu. O życiu i dziele Henryka Sawko, twórcy Kamiennego Parku w Rydzewie* (KEiAK UW, Wrocław 2011), napisanej pod kierunkiem dra hab., prof. UW Eugeniusza Kłoska.

Z czasem gospodarstwo zaczęło zapełniać się kolejnymi głazami, które jego właściciel zwoził przez lata z pola w celu uniknięcia uszkodzenia maszyn rolniczych. Dwustumetrowy ciąg największych okazów utworzył Kamienny Krąg, który został wpisany w kształt rozciągającego się za domem pagórka. Większe i mniejsze głazy stopniowo zaczęły wypełniać także inne części gospodarstwa.

Kolejnym, samorzutnym składnikiem porządkowanej na nowo przestrzeni były stare maszyny oraz inne materialne elementy dawnych mazurskich zagród, które po pewnym czasie utworzyły prywatny skansen. Po pewnym czasie twórca postanowił urozmaicić swoją koncepcję wykonanymi własnoręcznie, około półtorametrowymi rzeźbami, będącymi przedstawieniami mężczyzn – najczęściej marynarzy. Zaczął on także wykorzystywać swoje ślusarskie wykształcenie i uzupełnił Park o wyroby z zakresu metaloplastyki. Zaliczają się do nich różnego rodzaju wycinanki, modele statków, zdobienia płotów, bramy. Kolejnymi elementami wystroju stały się reliefy (płaskorzeźby) natynkowe, które zdobią ściany domu i zabudowań gospodarczych, a także malowane na różnych podłożach obrazy. Dopelnieniem dzieła są wykuwane w kamieniach lub pisane na innych powierzchniach wiersze oraz inne krótkie teksty, a także – od 2011 r. – kamienne rzeźby wykonywane dłutem i szlifierką kątową<sup>10</sup>.

W ten sposób powstało miejsce niezwykle, zdumiewające pomysłowością, pracowitością i konsekwencją swego twórcy. Swoją koncepcją i rozmiarem przypomina ono tak znakomite przykłady wizjonerskich gospodarstw, jak funkcjonujące w latach 1966–1984 Muzeum Jana Bernasiewicza<sup>11</sup> w Jaworzni czy Muzeum Rodziny Brzozowskich<sup>12</sup> w Sromowie, zapoczątkowane w 1972 r. przez Juliana Brzozowskiego.

## **Metodyczne i etyczne założenia badań**

Świadomość wyjątkowości Parku i jego twórcy oraz wspomnianych ograniczeń właściwych naukowym opisom tego rodzaju twórczości artystycznej

<sup>10</sup> Materiały audiowizualne prezentujące Kamienny Park i jego twórcę znajdują się na stronie internetowej: <http://www.youtube.com/KamiennyParkHS>.

<sup>11</sup> B. Erber, *Jan Bernasiewicz – twórca ogrodu rzeźb*, „Roczniki Muzeum Narodowego w Kielcach” 1989, nr 15, s. 259–304; J.K. Wójcik, *Jana Bernasiewicza „Małe Muzeum” w Jaworzni*, „Polska Sztuka Ludowa” 1981, nr 2, s. 91–108.

<sup>12</sup> J. Brzozowski, *O sobie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1977, nr 3, s. 181–185; E. Ożmin-kowa, *Chciałem mieć dom ładny (Julian Brzozowski i jego Muzeum)*, „Polska Sztuka Ludowa” 1977, nr 3, s. 177–180. Por. także: Muzeum Ludowe Rodziny Brzozowskich w Sromowie, <http://www.muzeumludowe.pl/index.htm> (data dostępu: 04.04.2011 r.).

spowodowała, iż jednym z podstawowych zadań, jakie wyznaczyłem sobie na początku pracy badawczej, była próba uniknięcia jakiegokolwiek banalizacji i niesprawiedliwości wobec opisywanego miejsca i – przede wszystkim – człowieka. Postanowienie to wiązało się ściśle z przyjętymi przeze mnie etycznymi i metodycznymi założeniami badań, mającymi swe inspiracje w pracach Anny Wyki<sup>13</sup> i Luke’a Erica Lassitera<sup>14</sup>.

Podstawową cechą proponowanego przez Wykę podejścia do badań empirycznych jest

dążenie do upodmiotowienia relacji badawczej. Można postawić pytanie, na czym owa podmiotowość relacji ma polegać. Polega ona przede wszystkim na specyficznym stosunku badacza do samego siebie jako jednostki ludzkiej, jego stosunku do partnera interakcji badawczej (badanego) oraz jego stosunku do rozpoznawanego problemu badawczego, czyli przedmiotu badań. Wszystkie te elementy razem wzięte składają się na wieloraką samowiedzę badacza, która pozwala mu traktować samego siebie jako podmiot, i umożliwia innym traktować go również podmiotowo<sup>15</sup>.

Zbliżoną myśl wyraża Lassiter: „Nie jesteśmy obiektywnymi obserwatorami, nie jesteśmy wszechwiedzącymi ekspertami. Jesteśmy ludźmi zaangażowanymi w konkretne projekty z konkretnymi osobami, konkretnymi konsultantami”<sup>16</sup>.

Podobną zbieżnością cechują się także postulaty obojga autorów dotyczące samego procesu badawczego i charakteru wytwarzanej w jego trakcie wiedzy. Proponowany przez Wykę

model badań empirycznych przez wspólne doświadczenie zakłada aktywność podmiotów badania na wszystkich (bądź przynajmniej niektórych) fazach procesu badawczego [...]. Program minimum w tej kwestii obejmować winien przynajmniej jedno „sprzężenie zwrotne” z badanymi, czyli zapoznanie podmiotów badania bądź z założeniami (np. hipotezami wstępnymi) badań, bądź z interpretacjami i wnioskami dotyczącymi przedmiotu dociekań. Wersja pełna modelu zakładałaby takie sprzężenia zwrotne w różnych (wszystkich) fazach przeprowadzanych studiów, oraz rzeczywiste „wzięcie pod uwagę” uzyskanych opinii własnych o przedmiocie badań, wyrażanych przez podmioty badania<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> A. Wyka, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, Warszawa 1993.

<sup>14</sup> L.E. Lassiter, *The Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, Chicago 2005.

<sup>15</sup> A. Wyka, *op. cit.*, s. 48.

<sup>16</sup> L.E. Lassiter, *op. cit.*, s. 109.

<sup>17</sup> A. Wyka, *op. cit.*, s. 60–61.

Te same idee leżą u podstaw wysuniętej przez Lassitera propozycji *collaborative ethnography* rozumianej jako specyficzne „podejście do etnografii, które w sposób świadomy i wyraźny kładzie nacisk na współpracę na każdym etapie procesu badawczego – od konceptualizacji projektu, poprzez pracę w terenie, aż do bardzo ważnego w tym wypadku pisania raportu z badań”<sup>18</sup>.

Idąc za powyższymi wskazówkami, w warstwie metodycznej badań postawiłem sobie dwa zasadnicze cele. Po pierwsze, pragnąłem oprzeć swoje etnograficzne działania na możliwie szerokiej otwartości względem Henryka Sawki, jawności badawczych zamierzeń i poczynań. Po drugie, chciałem, aby jak najwięcej składowych pracy badawczej dopuszczało możliwość wzajemnej, świadomej i zaplanowanej współpracy między głównym bohaterem całego przedsięwzięcia i prowadzącym badania etnografem. Założenia te starałem się urzeczywistniać na każdym etapie badań – od listownego informowania o moich pomysłach i celach, poprzez najwyższą otwartość podczas pobytu w Parku, aż do zaprezentowania twórcy pierwszej wersji tekstu i rozszerzenia jej o jego komentarze, uwagi i wątpliwości.

Powracając do zasadniczego tematu artykułu, sformułowane w ten sposób założenia ukierunkowały także próby opisanie Kamiennego Parku za pomocą kategorii i pojęć wypracowanych przez badaczy tematyki sztuki ludowej, nieprofesjonalnej, naiwnej. Chcąc uniknąć wspomianej relacji władzy między etnografem a przedmiotem jego zainteresowań, postanowiłem, że umożliwię samemu twórcy odniesienie się do poszczególnych propozycji teoretycznych dotyczących interesujących nas zagadnień. Polegało to na przedstawianiu mu wybranych określeń i definicji tego rodzaju wytworów artystycznych oraz pytaniu o ich zgodność z jego osobistymi odczuciami i refleksjami na temat własnej twórczości.

Jak każda tego rodzaju selekcja, także wybór cytowanych lektur ograniczał i upraszczał możliwe sposoby opisu i rozumienia prezentowanego zjawiska. Podczas przeglądu literatury przedmiotu decydowałem się na teksty autorów odruchowo kojarzonych z tematyką sztuki ludowej i nieprofesjonalnej (Błachowski, Jackowski, Piwocki), jakkolwiek byłyby one krytykowane i podważane przez bardziej współczesne koncepcje i propozycje badawcze<sup>19</sup>. Oczywistość i okrzepłość autorytetu wymienionych badaczy tym bardziej zachęcała mnie do skonfrontowania ich poglądów z konkretnym,

<sup>18</sup> L.E. Lassiter, *op. cit.*, s. 16.

<sup>19</sup> Por. K. Piątkowska, *Kultura a ikonosfera. Etnologiczne studium wybranych przykładów ze wsi współczesnej*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1994, nr 33; Cz. Robotycki, *Biografia twórcy ludowego jako prawda artystyczna*, „ZN UJ. Prace Etnograficzne” 1990,

współczesnym przejawem tego typu twórczości oraz – co ważniejsze – z myślami i odczuciami konkretnego tworzącego człowieka. Rezultaty owej konfrontacji stanowią zasadniczą treść prezentowanego artykułu.

## **Sztuka ludowa**

Podstawowe cechy sztuki ludowej w jej klasycznym rozumieniu<sup>20</sup> najprościej wyłożył Aleksander Jackowski:

„Ludowość” niezaprzeczalna występuje wówczas, gdy mamy do czynienia z chłopskim pochodzeniem twórcy; estetycznymi przyzwyczajeniami odbiorcy; funkcjonowaniem wytworu w kulturze społeczności chłopskiej; formą osadzoną w tradycji regionalnej, przekazywaną z pokolenia na pokolenie, w postaci wariantów, zachowujących tożsamość swej istoty; wariantów zmiennych w indywidualnych rozwiązaniach, z których każde może być równoczesne i w których rozpoznajemy ich tradycyjne źródło<sup>21</sup>.

Świadomy przemian kulturowych i społecznych na wsi, a przez to zaniku sztuki ludowej w jej dawnej formie, autor dodaje, że „w ostatnich latach, gdy zmieniły się upodobania wsi i tradycyjne wytwory przestały zaspokajać potrzeby macierzystego środowiska, za ludowe uznajemy te wytwory, które zbliżone do form tradycyjnych wykonane są przez ludzi pochodzących ze wsi”<sup>22</sup>. Warto nadmienić, że według Ksawerego Piwockiego zmiany te zaczęły się na wsi na skutek wybuchu i ekspansji rewolucji przemysłowej i haseł rewolucji francuskiej<sup>23</sup>. Jak twierdzi autor, w tym właśnie czasie

przestaje się opłacać rękodzielnicza produkcja czegokolwiek, najpierw w krajach Zachodniej Europy, powoli – w drugiej połowie XIX w. – także na wscho-

---

z. 27, s. 29–35; *idem*, *Współczesna plastyka ludowa jako konwencja*, [w:] *idem*, *Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków 1998, s. 110–122.

<sup>20</sup> Według postulatów K. Piątkowskiej termin „kultura ludowa”, rzutujący na rozumienie „sztuki ludowej”, powinien być zastąpiony bardziej refleksyjną kategorią „kultura typu ludowego”. Jak pisze autorka, „etnolog akceptujący tezę o niemożliwej przekładalności «realnie istniejących» zjawisk kultury na jakikolwiek język opisu naukowego, musi przyjąć jako jedynie poprawne określenie – «kultura typu ludowego»”. K. Piątkowska, *op. cit.*, s. 19. Por. L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986, s. 147.

<sup>21</sup> A. Jackowski, *O rzeźbach i rzeźbiarzach*, Warszawa 1998, s. 40.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>23</sup> K. Piwocki, *Dziwny...*, s. 18.

dzie i w krajach centrum kontynentu. Wygasa możliwość – również dla ludzi ogarniętych pasją wytwarzania przedmiotów (a więc także mówiących i wyrażających jakieś informacje osobiste) – ich produkcji na potrzeby społeczne, dla siebie i najbliższego otoczenia. To, co było sztuką ludową – zamiera, wygasa, staje się niepotrzebne własnej grupie społecznej i nieopłacalne. Przede wszystkim niepotrzebne. Producenci przedmiotów, także przedmiotów o wartościach artystycznych, tracą rację bytu. Ale pasja u pewnej ich liczby pozostaje nadal niejako biologiczną koniecznością i domaga się ujawnienia. Tworzą więc nadal, ale już „bezinteresownie”, nie dla swojej grupy społecznej, lecz najpierw dla siebie, potem – gdy przyszła moda na sztukę naiwną, barbarzyńską, egzotyczną – dla nowych nabywców, dla koneserów sztuki<sup>24</sup>.

W opinii Henryka Sawki, zmiana kontekstów funkcjonowania artystycznej twórczości mieszkańców wsi, w tym jego samego, nie pozbawia jej ludowego charakteru.

**HS:** Skoro urodziłem się na wsi, tu mieszkam i tworzę, to ja wszystkim mówię, że to jest twórczość ludowa. Jeśli jest taka definicja, że sztuka ludowa jest sztuką tworzoną przez twórcę lokalnego dla kulturowych potrzeb społeczeństwa lokalnego w rejonie tworzenia, to można tę definicję rozszerzyć i powiedzieć, że zapotrzebowanie na sztukę ludową istnieje już nie tylko w środowisku jej powstawania, lecz także w innych środowiskach, na przykład środowisku miejskim. Krąg zainteresowania sztuką lokalną się zmienia. Sztuka lokalna nie służy już tylko odbiorcy miejscowemu, lecz zaczyna służyć ogółowi, całemu społeczeństwu. Tu przyjeżdżają różnego rodzaju odbiorcy z miasta i z zagranicy. A dlaczego nie? Sztukę ludową mogą oglądać wszyscy ci, którzy przyjechali z miasta i bardzo się interesują sztuką ludową na zasadzie kontrastu, jakiejś atrakcyjności. Bo jak ktoś jest przyzwyczajony do sztuki miejskiej, to jak on przyjeżdża na wieś, to jest dla niego jakaś egzotyka. Niektóre definicje, jakie są w etnografii... W ogóle w wielu naukach jest wiele definicji, które zostaną wcześniej czy później obalone. Prawda, jak wiesz, to nie jest byt stały. Prawda jest bytem zmiennym. Jakbyśmy chcieli poszukać, co to jest prawda, prześledzić definicje i udokumentować, jak się zmieniały, to okaże się, że wiele z tych definicji, w które kiedyś wierzone, dziś leży już w lamusie. Należy pomyśleć o nowych definicjach, które sformułują te rzeczy w sposób współczesny, tak, jak to jest dzisiaj odbierane. Kiedyś mówiono, że sztuka ludowa jest odbierana i tworzona lokalnie. Teraz to się wszystko zmienia i zmieniają się definicje. Stare nie pasują do obecnej rzeczywistości<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>25</sup> Transkrypcja rozmowy z H. Sawką (HS 7). Pełne transkrypcje rozmów zostały dołączone do pracy magisterskiej dostępnej w Bibliotece KEiAK UW.



Jak zauważa Piwocki, odwrócenie się tradycyjnego odbiorcy wiejskiego od własnych twórców przyczyniło się do wyzwolenia sztuki ludowej z oków krępującej ją tradycji, co z kolei zaowocowało coraz częstszym oddawaniem się poszczególnych twórców ich indywidualnym upodobaniom i formom<sup>26</sup>. Zdaniem Jackowskiego, zmiana ta doprowadziła do sytuacji, w której mieszkający na wsi twórcy samorodni są „ludowi» w sposobie myślenia artystycznego, ale pozbawieni cech stylistycznych, które wytworzyła regionalna tradycja, a które przywykliśmy od stu lat utożsamiać z ludowym charakterem dzieła”<sup>27</sup>. W takim rozumieniu twórca Kamiennego Parku reprezentuje dalekie od ludowego podejście do zagadnienia tradycji w kontekście własnej działalności artystycznej.

**HS:** Tradycja to jest taki łańcuch pokoleń. Ale sztuka nie musi być przekazana drogą tradycji wieloletniej. Bo czasami kontynuowanie tradycji może sprawić, że ta sztuka ugrzęźnie w jakichś formach zastygłych. To będzie tak zwana petrifikacja, czyli skamienienie się tej sztuki, która zamiast iść do przodu, osiadzie na mieliźnie. To są bardzo delikatne sprawy, które trzeba rozważać w bardzo delikatny sposób, żeby nie popaść w jakąś skostniałość. Bo jeśli my będziemy powtarzać ciągle tę samą tradycję, to szybko ugrzęźniemy w jednym miejscu. A sądzę, że sztuka ludowa powinna iść z biegiem czasu, bo ta ludowość się zmienia. Nie jest już tak, jak kiedyś, że na wsi siedzą babcie z kołowrotkami, drą pióreczka, coś tam śpiewają, a Janko muzykant gra na fujarce pod miedzą. Teraz chłopci siedzą z telefonami komórkowymi [śmiech], a Janko muzykant na elektrycznych organach gra disco-polo. Trzeba dopasować te rzeczy do nowych czasów, do nowych obyczajów i do nowego otoczenia<sup>28</sup>.

Podejście Sawki do tradycyjnych form sztuki ludowej wyraźnie przejawia się w jego twórczości metaloplastycznej.

**HS:** Wycinanki robię tak, jak mechanicy w zakładzie, którzy robią różne części na podstawie rysunku. Ja taki rysunek rzucam na metal i na podstawie tego rysunku wycinam elementy, które są do wycięcia i zostawiam to, co jest narysowane. I to ułatwia i upraszcza sprawę. Są ludzie, którzy uważają, że najlepiej byłoby dochodzić do czegoś w sposób bardzo pokrętny, że jak będzie większa trudność w wykonaniu tej pracy, to dzieło będzie więcej warte. Ale jeśli jest

<sup>26</sup> K. Piwocki, *Uwagi o zagadnieniu tak zwanej współczesnej sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1975, nr 3, s. 131.

<sup>27</sup> A. Jackowski, *Pojęcie twórcy ludowego*, „Lud” 1980, t. 64, s. 10–11.

<sup>28</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7).

taka możliwość, że można coś zrobić w sposób prosty, przy mniejszym nakładzie pracy, to dlaczego z tego nie skorzystać. Przecież mamy XXI wiek. Ja nie muszę się tak mordować. Ktoś, kto kuł kiedyś bramę w Świętej Lipce, musiał każdy listek rozgrzewać w piecu aż do białości, żeby później zgrzać to na kowadle. Ja mogę to zrobić przy pomocy spawarki, szybciotko. Nie muszę brać młotka kowalskiego i nakłuwać tych rowków. Biorę kątownik, tę fakturę robię przy pomocy tarczy czy przy pomocy spawarki. To samo robię, co kiedyś było w technice kowalskiej, tylko, że ja to robię szybciotko, bez wysiłku. Efekt jest prawie ten sam, a nakład pracy jest mniejszy. Człowiek inteligentny powinien iść z duchem czasu, z techniką, a nie grzęznąć w sentymentach<sup>29</sup>. Jak będę kuł, jak postawię ogień, jak się narobię, to będzie lepiej? Tak myślą stare babcie, że jak dużo się nałożą, dużo się namordują, to jest jakaś wielka zasługa dla nich, i w niebie, i na ziemi. [...] Można powiedzieć, że metaloplastyka jest taką naturalną kontynuacją kowalstwa artystycznego. To wszystko idzie do przodu, bo się zmieniają narzędzia pracy. Kiedyś nie można było robić metaloplastyki, tylko koniecznie trzeba było być kowalem artystycznym. Dlaczego? Bo nie było szlifierek kątowych, nie było spawarek i wtedy można było tylko kuć i robić tylko kowalstwo artystyczne. Teraz można uprawiać plastykę, bo metal stał się takim tworzywem jak papier, że go można ciąć, robić z nim, co się zechce. I to już nie jest kucie, ale to jest w dalszym ciągu metal. To jest podobne do kowalstwa artystycznego, ale to już jest metaloplastyka<sup>30</sup>.

Według Jackowskiego, wielu współczesnym twórcom wiejskim nie mogła już pomóc „wiedza «powszechna», która stanowiła cudowną szkołę w kulturach artystycznych opartych na kanonie, na stylu kształtowanym wspólnym wysiłkiem wszystkich [...]”. Każdy z nich skazany jest tylko na siebie, na intuicję, wyobraźnię korygowaną możliwościami wyrazu. To, co ich wiąże z «ludowością», to krajobraz, życie w warunkach bliskich naturalnym, kiedy rytm pracy wyznaczają pory roku, świt i zmierzch, kiedy się ciągle czuje zależność od kaprysu pogody<sup>31</sup>. Podobnie na współczesną sytuację twórców wiejskich patrzy Aleksander Błachowski:

---

<sup>29</sup> O wpływie postępu technologicznego na współczesną sztukę ludową pisze C. Robotycki, jednak różnica między podejściem opisywanych przez niego artystów a wypowiedziami Sawki jest bardzo wyraźna. Przywoływani twórcy używają nowoczesnych maszyn, ukrywając to przed odbiorcami ich sztuki, w szczególności przed komisjami konkursowymi, które najwyżej oceniają dzieła „prawdziwie tradycyjne i ludowe” zarówno w formie, jak i sposobie wykonania. C. Robotycki, *Współczesna plastyka...*, s. 122.

<sup>30</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7, 14).

<sup>31</sup> A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, s. 21–22.

Nie ma już dawnej wsi ani dawnych twórców ludowych. Są natomiast typowo wiejskie zawody [...], są określone warunki bytowania, jest mentalność chłopska (zresztą zmienia się wraz z obyczajowością i warunkami ekonomiczno-społecznymi) i wiele jeszcze innych rzeczy, które były i będą charakterystyczne tylko dla wsi, jako niewielkiego skupiska ludzi znających się i skazanych na sąsiedzkie współżycie, z niezliczoną liczbą punktów stycznych. Te warunki nie należą do starego czy nowego układu kultury, istnieją niezależnie od oficjalnego ustroju społeczno-ekonomicznego, można je nazwać wręcz naturalnymi, gdyż zależą w dużym, fundamentalnym stopniu od przyrody, fizjografii terenu, klimatu, rocznego cyklu pracy i życia<sup>32</sup>.

Uwagi te odnieść można do twórczości Sawki, warto jednak podkreślić widoczną odmienność i samodzielność twórcy, który inaczej niż wielu jego sąsiadów patrzy na otaczającą go przyrodę, co wyraźne jest choćby w jego przyjacielskim stosunku do wrogich większości rolnikom kamieni. Wspomnieć trzeba także o właściwym mu unikaniu w twórczości artystycznej motywów religijnych, chrześcijańskich, tak częstych w całej sztuce polskiej wsi, bez względu na miejsce czy czas jej występowania<sup>33</sup>.

**HS:** Nie chcę wchodzić w tematy religijne, bo nie chcę używać treści religijnych do celów artystycznych czy turystycznych, bo Park jest związany trochę z turystyką. Nie chciałbym używać treści religijnych do promocji regionu. Mógłbym jakąś kapliczkę zrobić, jakąś rzeźbę Jezusa Frasobliwego, ale uważam, że są na to odpowiednie miejsca. Na cmentarzu w Rydzewie jest taka rzeźba Jezusa Frasobliwego. Ja raczej tego unikam, dlatego właśnie, że jestem wierzący. Jak sobie pomyślę, to przecież mógłbym coś takiego zrobić, na przykład taką kapliczkę, jakie spotyka się na wsi, albo wyrzeźbić jakąś rzeźbę o tematyce religijnej. Ale tego nie robię, bo uważam, że tak nie wypada<sup>34</sup>.

W przypadku Kamiennego Parku i jego twórcy widoczny staje się także kolejny problem związany ze „współczesną sztuką ludową”, która wraz z końcem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej straciła wiele z dotychczasowego instytucjonalnego wsparcia oraz zainteresowania ze strony państwa. Wraz z początkiem lat 90. określenie kogoś mianem twórcy ludowego przestało mieć większe znaczenie, pojęcie to nie łączyło się już bowiem z wyższym statusem społecznym i ekonomicznym, zapewnianym przez odpowiednio prowadzoną politykę kulturalną

<sup>32</sup> A. Błachowski, *op. cit.*, s. 15.

<sup>33</sup> A. Jackowski, *Polska sztuka ludowa*, Warszawa 2007, s. 26–74.

<sup>34</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 10).

państwa, która miała na względzie eksponowanie i podtrzymywanie zdolności artystycznych robotniczo-chłopskiego społeczeństwa PRL. Status ten zapewniało m.in. członkostwo w Stowarzyszeniu Twórców Ludowych, emerytura dla twórców, liczne konkursy, przeglądy i wystawy, czy też powstała w 1949 r. Cepelia – organizacja, która łączyła w sobie zarówno cele kulturalne, jak i handlowe, chcąc równocześnie „zapobiec, a ściślej mówiąc, osłabić tempo zaniku tradycyjnych atrybutów kultury wsi, a także dać tej wsi możliwość zarobku”<sup>35</sup>.

Nie wypada zapomnieć o roli, jaką w dziele propagowania sztuki ludowej odegrała ówczesna aktywność zespołu kwartalnika „Polska Sztuka Ludowa”, który wyszukiwał i opisywał wszelkie przejawy artystycznego życia wsi, często motywując tym do pracy poszczególnych twórców. Pokrewnym zjawiskiem, przywoływanym przez Krystynę Piątkowską, były patronaty obejmowane przez etnografów czy „pracowników kultury” nad artystami. Jak pisze autorka, „niemal każdy ze współczesnych twórców ludowych posiada swego «osobistego» konsultanta-etnografa lub specjalistę w zakresie sztuki ludowej, instruującego, wskazującego błędy, doradzającego i wreszcie oceniającego prace podopiecznego”<sup>36</sup>.

Dobrym przykładem zmiany polityki kulturalnej władz lokalnych wobec artystów wiejskich jest reakcja na pytanie o atrakcyjność Kamiennego Parku w Rydzewie, z którą spotkałem się w Gminnym Ośrodku Kultury w Miłkach, pod które administracyjnie podlega Rydzewo. Kiedy zapytałem o Park jedną z pracujących tam kobiet, usłyszałem, że miejsce to nie zrobiło na niej większego wrażenia, jest w jej opinii małe i nie bardzo atrakcyjne, i że nie wydaje się jej, aby przyjeżdżali tam jacyś turyści. Po kilku chwilach okazało się jednak, że moja rozmówczyni wcale nie była w Parku i nic o nim nie wie, jest za to w stanie polecić mi kilka ciekawszych miejsc do zwiedzenia i opisanie<sup>37</sup>. Aby jednak uniknąć niesprawiedliwości, chciałbym wspomnieć, że znacznie większą wiedzą na temat Parku wykazał się jeden z pracowników Centrum Informacji Turystycznej w Giżycku, który potrafił w kilku zdaniach opisać specyfikę tego miejsca oraz jego twórcy: „Ten człowiek zbierał kamienie przez całe życie. To taki pasjonat, zapaleniec. Robi różne kamienne kręgi. Za wstęp bierze niedużo, jakieś 2–3 złote. Bardzo dużo opowiada o tych kamieniach i o różnych innych rzeczach. Byłem tam 7 lat temu i wtedy to już było duże.

<sup>35</sup> A. Jackowski, *Polska sztuka ludowa...*, s. 16.

<sup>36</sup> K. Piątkowska, *op. cit.*, s. 25. Por. C. Robotycki, *Współczesna plastyka...*, s. 118–119.

<sup>37</sup> **Komentarz HS:** „Muszę ci powiedzieć, że w twojej pracy jest jakiś pozytyw, bo jak teraz zajdę do tej gminy, to oni są tam jacyś mili dla mnie, od kiedy dowiedzieli się, że ktoś tak bardzo interesuje się Parkiem”.

Ma tam też rzeźby z kamieni i z drewna. Można tam pojechać, ale raczej przy okazji, nie jako do głównego celu podróży. On jest trochę zakręcony, natchniony Duchem Mazur albo energią z tych kamieni”<sup>38</sup>.

Twórca Parku ze spokojem przyjął moją relację z wizyty w Gminnym Ośrodku Kultury w Miłkach, nie spodziewając się po niej niczego innego:

**HS:** W systemie kapitalistycznym Parkiem nikt się nie interesuje. W poprzednim systemie byłoby inaczej. Mam wuja w Giżycku, prawnika, który powiedział: *Chłopie, kiedyś to oni by do ciebie przyszli, pocałowaliby cię w rączkę, wydaliby ci przewodnik, dostałbyś za to honorarium, bo to państwowe. A teraz jak chcesz, to musisz zapłacić, bo wszystko jest prywatne.* Tu przyjeżdżają różni ludzie, tu są domki, przyjeżdżają byli ministrowie, profesorów pełno jest. Po prostu ludzie różnych profesji i zawodów. I wielu z nich mówiło: *Proszę pana, niech się pan reklamuje, proszę pana, to trzeba wykorzystać, bo to i młodzież, i szkoły, i tak dalej... Niech się pan reklamuje. Te wasze miejscowe władze to chyba śpią. Żeby tego nie było w przewodnikach...* A ja mówię: *Ja się nie reklamuję, bo ja nie jestem po to, żeby się reklamować. Ja tu muszę pielnić, tu poprawiać, tu spawać. – Ależ nie, to nie pan się powinien reklamować, pana dziełem jest stworzenie tego, a oni to powinni robić, bo z tego ta okolica żyje. Jeśli oni chcą żyć z turystyki, to oni powinni to robić we własnym interesie. [...]* Ja jednak sądzę, że to jest zadanie dla powiatu. Gmina nie ma takich warunków. A Giżycko działa na zasadzie, że bliższa ciału koszula. Im też są turyści potrzebni. To jest normalna kolej rzeczy. Tu nawet nie ma się na kogo obrazić. A że żadne muzeum się tym nie interesuje? W Muzeum [Kultury Ludowej] w Węgorzewie też robią wszystko, żeby wylansować siebie, swoją okolicę, żeby jak najwięcej ludzi tam przyciągnąć. Oni być może traktują inną część województwa jako konkurencję. To jest naturalne. Bo każdy przedsiębiorca dąży do zysku. Czy jeśli miałbyś zakład szewski, ucieszyłbyś się, że na tej samej ulicy zamontował się następny szewc? Chyba nie. Czy reklamowałbyś go? Przyszłoby klient do ciebie i ty byś powiedział: *Wie pan co, tam jest też szewc po drugiej stronie ulicy, on też fajnie szyje?* Nie. Nikt tego nie robi. I oni chyba na tej zasadzie działają, pilnują swoich interesów i boją się trochę wpuścić konkurencję. A może to, co ja robię, im się nie podoba. Ale to nieważne. Jest, jak jest, i trudno się mówi. Ja nie mogę tak sobie siedzieć i czekać, aż ktoś się do mnie zgłosi. Ja mam czas, żeby to poprawić, powiększyć. Jeśli coś z tego wyjdzie większego, to dobrze, jeśli nie, to nic się nie stanie<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Zapis krótkiej rozmowy z pracownikiem Centrum Informacji Turystycznej w Giżycku – notatka terenowa z dnia 19.07.2010 r.

<sup>39</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7, 9).

Uwagi przyjeżdżających turystów zachęciły jednak twórcę Parku do odwiedzenia odpowiednich instytucji publicznych w Giżycku i zapytanie o szansę promocji jego pracy.

**HS:** Jak ci zwiedzający coraz częściej mówili mi o reklamowaniu Parku, to ja w końcu z tą myślą poszedłem w Giżycku do rady powiatu. Zachodzę tam, a pani, która zajmuje się kulturą i promocją regionu mówi: *Dobrze, że pan przyjechał, bo nic o panu nie wiedziałam. Teraz będę wiedziała.* Zostawiłem jej ulotkę. Mam taki artykuł o Parku napisany przez jedną kobietę, żonę tego poety Darskiego, co o mnie w przewodniku napisał. A że mi się ten artykuł spodobał, to wstawiłem go do takiej ulotki, żeby było co turystom dawać. I po jakimś czasie od tej wizyty w Giżycku przysłali do mnie jakąś komisję. Jedna pani była z Gdańska, druga z Gdyni, a trzecia z Giżycka. Taka komisja od spraw turystyki i w ogóle rozwoju regionu. Chodzą, chodzą. I jedna z nich mówi: *Niech pan nas oprowadzi tak, jak pan oprowadza dziennikarzy i turystów.* Więc ja te panie wziąłem na spacer, a że miałem akurat dobry humor, to opowiedziałem im kilka dowcipów, mówiłem wszystko, co mi do głowy przyszło. Wszystko to nie, bo tego jest tyle, że ja zwykle jakąś połowę zapominam, czasami mówię tylko najważniejsze rzeczy. Przyszły na podwórko z tej strony, stanęły po środku. Do tej z Gdańska mówię: *Pani to się pewnie czuje jak na Długim Targu w Gdańsku, bo tu też tego tyle tego żelastwa i nawet Neptun jest.* Mówi: *Proszę pana, to, co pan zrobił, to jest na skalę europejską. Ja czegoś takiego nie widziałam, żeby coś podobnego zrobił jeden człowiek.* Mówię: *Na skalę europejską, pani mówi? Wiedziałem, że to jest jeszcze liche, ale żeby aż tak, to ja nie wiedziałem. Muszę jeszcze się poprawić. Bo ja chciałbym tak jak Małysz, na skalę światową, tylko siły mi brakuje.* Pośmiały się trochę i pojechały. A później przysłały telewizję<sup>40</sup>.

Warto w tym miejscu postawić kilka pytań, których część z konieczności pozostanie bez odpowiedzi: Czy formalna współpraca Sawki z jedną z mazurskich instytucji kulturalnych pomogłaby w rozwoju Parku? Na czym mogłaby ona polegać? Czy pracownicy lokalnych muzeów etnograficznych powinni interesować się podobnymi zjawiskami współczesnej twórczości ludowej? Czy pomoc i wpływy z zewnątrz odebrałyby temu miejscu jego autentyczność, samodzielność i wolność? Jak sam twórca zapatrywałby się na tego typu współpracę<sup>41</sup>?

<sup>40</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 5).

<sup>41</sup> **Komentarz HS:** „Raczej nie potrzebuję pomocy ze strony państwowych czy prywatnych instytucji. Jestem indywidualistą. Jeśli chciałbym mieć jakąś pomoc, to zapisałbym się do związku twórców ludowych. Ktoś mi proponował wstąpienie do towarzystwa rozwoju gminy Miłki, ale mnie takie rzeczy raczej nie interesują. Ja po prostu robię coś takiego,

## Sztuka nieprofesjonalna

Według niektórych autorów, ważną cechą omawianego tu rodzaju twórczości jest jej samorodność i niezależność od wiedzy, kanonu i zasad sztuki profesjonalnej<sup>42</sup>. W odniesieniu do współczesnej sztuki ludowej mówi o tym Władysław Hasiór: „Prawdziwa sztuka ludowa jest realizowana z głębokiej, wewnętrznej potrzeby, jest ekspozycją wewnętrznych sił twórczych. W ekspozycji ludowej widać argumenty przeciwko akademickiemu pojmowaniu sztuki, tu przejawia się ogromna swoboda w operowaniu materia i ogromna energia kształtowania materii. I te właśnie cechy sztuki ludowej, ta bezkompromisowość, brak zrutynizowania gwarantują jej ciągłą świeżość”<sup>43</sup>. Jak dodaje Aleksander Jackowski, zasadniczą różnicą między amatorskim a akademickim podejściem do sztuki jest to, że w przypadku twórców samorodnych „dzieło i osobowość przenikają się w stopniu nieporównywalnie większym niż u artystów profesjonalnych”<sup>44</sup>.

Podczas naszych rozmów Henryk Sawko często odnosił się do artystycznego profesjonalizmu rozumianego jako zasób umiejętności i wiedzy zgromadzony w trakcie formalnej edukacji w dziedzinie sztuk plastycznych, traktując go jako przeciwieństwo własnej twórczości.

**HS:** Sztuka profesjonalna jest wtedy, gdy ktoś opanuje do perfekcji jakąś dziedzinę sztuki, postudiuje jej historię, pozna wszystkie kierunki, wszystkie trendy, i wtedy na bazie, na fundamencie tej wiedzy zaczyna realizować własne pomysły. Wtedy to jest sztuka akademicka albo sztuka profesjonalna. Jeśli ktoś próbuje coś zrobić w sposób amatorski, na zasadzie hobby, na zasadzie jakiejś atrakcji turystycznej, nie wyłącznie tylko sztuki, to wtedy jest to sztuka amatorska, regionalna,

---

co powinno być autentyczne, moje. Jeśli ktoś zaproponowałby mi współpracę, to byłbym otwarty na propozycje, nigdy bym nie powiedział, że nie mam czasu. Czemu nie? Ale to musiałyby być coś sensownego, co nie marnowałoby mojego czasu, przez co nie miałbym dodatkowych zajęć, obciążeń, wyjazdów. Kiedyś sołtys z Rydzewa mówił mi, żeby pojechać na ten jarmark do Węgorzewa, posiedzieć, posprzedawać pamiątki, ale mnie takie rzeczy nie ciekawią, nie mam na to czasu. Ja chcę to robić spokojnie, bez pośpiechu, chcę się czegoś nauczyć, rozwijać się, iść do przodu, zrobić to, co się da”.

<sup>42</sup> Podobnemu myśleniu sprzeciwia się Piątkowska, według której „wielu mistrzom europejskiego malarstwa czy rzeźby brakowało formalnych kwalifikacji [...]. Z kolei wielu artystów ludowych terminowało w profesjonalnych atelier [...], nie mówiąc o najprostszym instruktazie w warsztatach rzemieślniczych czy u indywidualnych rękodzielników”. K. Piątkowska, *op. cit.*, s. 24.

<sup>43</sup> W. Hasiór, *Myśli o sztuce*, Nowy Sącz 1987, s. 57.

<sup>44</sup> A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, s. 7.

ludowa – trochę można to podciągnąć pod ludowość, jeśli to jest robione na wsi. To nie jest coś wstydliwego, to jest rzecz całkowicie naturalna. Jak ktoś mieszka na wsi i urodził się na wsi i się tego wstydzi, to on jest słaby psychologicznie i bardzo śmieszny. Trzeba czuć swoje miejsce, swój czas i nie wstydzić się swoich korzeni, nie trzeba się wstydzić swojego poziomu wiedzy, swojego wykształcenia. Człowiek tyle sobie załatwił, ile się wystarał, ile zdobył. I jest w tym miejscu, w którym jest. To jest rzecz naturalna. I nie można tego naciagać<sup>45</sup>.

Równie dalekie od poglądów twórcy jest traktowanie działalności artystycznej jako profesji, sposobu zarabiania na życie, który wymaga podporządkowania się określonym regułom gry i gustom odbiorców.

**HS:** Czasami ktoś z turystów mówi: *A niech pan uczestniczy w konkursie, na przykład jakimś konkursie poetyckim. Niech pan parę wierszy wyda.* A ja mówię: Proszę pana, nie ma mowy. Ja nie chcę tego wszystkiego sprowadzać do roli sportu. Ja się z nikim o żadne nagrody ścigać nie będę. To nie jest moim celem. Ja to robię z potrzeby serca, bo ja to lubię, a nie po to, żebym uczestniczył w jakimś konkursie, żeby tam siedziało jakieś jury i żeby mnie oceniało. I żebym potem szczycił się, że swoim wierszykiem pokonałem jakiegoś tam Nowaka z jakiejś Wólki, że jego wierszyk był gorszy od mojego. To nie o to chodzi. W tej dziedzinie działalności nie ma takiej potrzeby, bo każdy pisze tak, jak czuje i w sposób, jaki mu odpowiada, jaki wynika z jego charakteru, z jego psychiki. To nie może być podporządkowane jakimś regułom, planom, tak w stu procentach, bo to wtedy będzie... Nie wiem, co to będzie. Jakaś działalność gospodarza oparta tylko o zyski, kryteria, regulaminy i przepisy. Ale jak ktoś chce być takim znanym, akademickim, profesjonalnym artystą, jeśli chce naprawdę tych nagród, on jest tego żądny i mu na tym najbardziej zależy, a może jeszcze dodatkowo chce z tego żyć, to musi się podporządkować tym regułom, stylem jego epoki, jakimś wzorcom<sup>46</sup>.

Wypowiedzi te można odnieść do uwag wielu autorów piszących o sztuce amatorskiej, naiwnej, którzy – jak powiada Ksawery Piwocki – „podkreślają jej indywidualizm jako przeciwstawienie kolektywności sztuki ludowej. Należy rozumieć to w ten sposób, że twórczość ta nie powstawała na niczyje społeczne zamówienie, jak sztuka ludowa, ani także na jakiegokolwiek inne, jak sztuka oficjalna”<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7).

<sup>46</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 2).

<sup>47</sup> K. Piwocki, *Dziwny...*, s. 224.



Równocześnie Sawko proponuje własne określenie twórczości, która stała by w opozycji do sztuki oficjalnej, profesjonalnej:

**HS:** Park jest zbiorem różnych pomysłów. I ja tak mogę. Ty masz różne określenia na tego rodzaju sztukę, a ja mogę to nazwać wolną twórczością. **To jest wolna twórczość.** Bo ja nic nie muszę. Jakbyś chciał kupić ode mnie rzeźbę, to mógłbyś mi powiedzieć, co ja dokładnie mam robić. A ja mógłbym powiedzieć, że ja nie chcę czegoś takiego robić. Wtedy znalazłbyś sobie kogoś innego, kto by to dla ciebie zrobił. Ale skoro ja robię dla siebie, nie dla miasta, nie dla kogoś innego, to ja mogę zrobić, co zechcę. A jeśli mnie ktoś skrytykuje, to ja mogę się cieszyć albo się martwić, ale to nie ma takiego dużego znaczenia. To nie jest na tej zasadzie, że ja robię kolejny statek, bo nie mam innych pomysłów. Bo ja przecież nie muszę. Żebym ja żył z jakiegoś sklepiku z pamiątkami, to musiałbym robić to w celach materialnych. Myślałbym: *Nie mam innego pomysłu, to będę robił ciągle to samo, byle tylko coś robić.* A to jest robione bardziej dla przyjemności, a jak przy okazji ktoś inny ma także z tego przyjemność, to już jest dobrze. Sztuka to nie jest w zasadzie nic wielkiego, nie trzeba tego stawiać na ołtarzu, nie trzeba z tego robić jakiegoś monstrum, że to musi być koniecznie piękne, bezbłędne. To musi być takie, jeśli chcemy wygrywać konkursy, jeśli chcemy znaleźć się w Muzeum Narodowym. Wtedy trzeba się do tego przyłożyć i to musi być już coś. A jeśli to jest takie amatorskie, ludowe, tworzone dla mniejszych potrzeb, to może być takie, jakie ktoś sobie chce<sup>48</sup>.

## Sztuka naiwna

Jak pisze Aleksander Jackowski, niewyuczoną twórczość opisywanych przez niego ludzi „przyjęto na świecie nazywać «naiwną». Zapewne trafniejsze by tu były inne określenia: osobna, intuicyjna, inna; skoro jednak naiwni zdobyli już na świecie prawo obywatelstwa, pozostaniemy przy tej nazwie, podkreślając tylko, iż jest ona umowna, wskazuje na poetykę dzieła, choć w kilku przypadkach [...] można tę naiwność odnieść i do osobowości twórcy”<sup>49</sup>. Naiwność jako cecha dzieła i postawy twórczej nie oznacza tu zatem ignorancji, bezkrytyczności, łatwowierności czy głupoty, lecz wskazuje raczej na „obronę czystości, liryzm, czułość, dziecięcy zachwyt pięknem świata, przekonanie, że wiara przenosi góry”<sup>50</sup>. Pojęcie to w odczuciu Jackowskiego stoi tym samym „w rzędzie takich

<sup>48</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7, 8).

<sup>49</sup> A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, s. 7.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 13.

pojęć jak nadzieja, miłość, dobro, szlachetność, szczerłość, autentyczność<sup>51</sup>, co kieruje nas ku zbliżonemu określeniu tego rodzaju twórczości – sztuka czystego serca. Podobnie na pojęcie to w kontekście twórczości artystycznej patrzy Roch Sulima: „«Naiwny» to «naturalny i niewinny co do wyrażania uczuć», a zatem ktoś «bez maski», ktoś tożsamy ze swoim «początkiem», środowiskiem, warunkami życia»<sup>52</sup>. Henryk Sawko nie ma nic przeciwko takiemu określeniu jego twórczości:

**HS:** Niektórzy krytycy mówią, że sztuka naiwna jest to sztuka bardzo prościutka, dotycząca bardzo prostych rzeczy. Ale mnie się podoba, jeśli ktoś takie określenie ukuł, jeśli gdzieś taką sztukę zauważył. Jeśli ktoś, kto się na tym zna, powie, że to, co ja robię jest sztuką naiwną, sztuką prostą, to ja popatrzę na to, obejrzę, przeczytam, pomyślę sobie, czy on miał rację. – *Rzeczywiście, to jest proste. On jest jednak mądry człowiek i świetnie to określił.* Podoba mi się określenie *sztuka czystego serca*, bo to rzeczywiście jest coś takiego, że wiele rzeczy robi się właśnie z potrzeby serca. Ja tak to robię. Bo ja tego nie robię dla zysku. Ja to robię, żeby komuś pomóc. A jak ktoś próbuje komuś pomóc, to jest człowiekiem serdecznym w stosunku do innych ludzi. Ma serdeczny stosunek. To jest bardzo dobre określenie. Ktoś tu przyjechał i powiedział: *Pan to zrobił tak bardzo serdecznie.* Z Mrągowa jakiś agent handlowy jeździł tą drogą, coś tu promował. I właśnie nawiązał do tego, że to jest takie serdeczne, że nieogrodzone, że takie fajne zaproszenia na znakach<sup>53</sup>.

W ocenie Jackowskiego,

„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, ilustrację, 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 – pozbawionym zła, brutalności, konfliktów, napięć. [...] Sztuka naiwna, niezależnie od intencji swych twórców, raczej uspokaja niż bulwersuje. Odrywa od codzienności, od życia prawdziwego, jak bajka – dla dorosłych<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> R. Sulima, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001, s. 104.

<sup>53</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7, 8).

<sup>54</sup> A. Jackowski, *Sztuka naiwnych...*, s. 22.

Zaskakującym powtórzeniem owych intuicji była dla mnie wypowiedź jednej z turystek, która przez przypadek trafiła do Kamiennego Parku. Nie zastawszy jednak jego twórcy, nie mogła dowiedzieć się o szczegółach tego miejsca:

**(Kobieta, lat ok. 25, pochodząca z Krakowa):** Mi się to kojarzyło przede wszystkim z bardzo malowniczym miejscem. To było takie trochę bajkowe. Jakby zupełnie inna przestrzeń przez moment. Tak mi to zupełnie nie pasowało do reszty otoczenia. Tak nagle pojawiło się w środku pól. To taka fajna rzeczywistość. Dla mnie jeszcze było niesamowite to, że on to robi sam. Bo ja myślałam, że nad tym pracuje jakiś sztab ludzi, że to jest rzeczywiście jakieś profesjonalne i przeznaczone specjalnie dla turystów. I dopiero jak się dowiedziałam, że to robi jeden człowiek, to pomyślałam sobie, że to coś niezwykłego. I teraz, kiedy mi mówisz, że on jest zwyczajnym rolnikiem, to już w ogóle jestem pod wrażeniem. Wszystko jest takie ładne, takie inne. Nie wiem, czy rozumiesz, o co mi chodzi. Takie trochę utopijne miejsce, niepasujące do obecnej rzeczywistości. Taka sielanka, jak u Kochanowskiego<sup>55</sup>.

Bardzo przychylnie do interpretacji sztuki naiwnej jako przejścia do lepszego, prostszego, innego świata odniósł się sam artysta:

**HS:** O to właśnie chodzi. Jak chce się coś takiego zrobić, żeby to było atrakcją, to musi być inaczej. To nawet może być tak, jak w bajce. Ktoś mi mówił, że to *paradise*, a *paradise* to chyba raj. Jacyś Niemcy mi tak mówili [...]. Po co robi się filmy, pisze książki, maluje obrazy? Po to, żeby stworzyć świat, którego nie ma, żeby człowiek się oderwał od tej rzeczywistości i żeby popatrzeć na coś, czego w rzeczywistości nie ma, albo co jest taką lepszą rzeczywistością. I przy tym się odpoczywa, jeśli to jest mądrze zrobione. Po to są artyści, żeby tworzyli taki inny świat, żebyśmy mogli się oderwać od problemów, zapomnieć na chwilę o kłopotach. Artyści, którzy tworzą jakiś świat wspanialszy, wpływają tym samym pozytywnie na naszą psychikę. I to po to właśnie jest. Nie można do tworzenia zastosować takiej reguły, że trzeba tworzyć tak, żeby to było identyczne jak w życiu. Wtedy nie byłoby sensu iść do kina, bo wystarczyłoby wyjść na ulicę i by było identycznie to samo. Nie trzeba by chodzić do galerii, bo poszedłbyś do lasu i zobaczyłbyś to samo<sup>56</sup>.

Artystów, których twórczość ma wymienione dotychczas cechy, Piwocki określił mianem współczesnych prymitywów. Jak pisze autor, „dziwiny świat

<sup>55</sup> Transkrypcja rozmowy z turystką zwiedzającą Kamienny Park.

<sup>56</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką, (HS 9, 10).

tej twórczości rodzi się z dziecięcego zdumienia dziwami rzeczywistości otaczającej artystę, a równie często z nostalgii za innym i lepszym życiem, jest rewoltą przeciw szarości codziennego bytowania<sup>57</sup>. Wskazuje on również, że

prymitywów nie niepokoi banalność użytych środków wyrazu, ich taka czy inna proveniencja, ani nawet przekonanie o jednorazowości ich przekazu. Starają się po prostu przelać w dzieło niezafałszowaną niczym spowiedź ze swych przeżyć [...]. Prymityw zmierza prosto do celu i osiąga go za pomocą takich środków, jakimi dysponuje, nie zastanawiając się nad ich skutecznością, anachronizmem, nawet banalnością. Odbieramy to jako pełną szczerą, brak pozy i autentyczność, którą tak nauczyliśmy się cenić w sztuce jeszcze od czasów romantyzmu<sup>58</sup>.

W odczuciu Sawki samo określenie „współczesna sztuka prymitywna” nie bardzo pasuje do charakteru jego własnej twórczości:

**HS:** Dla mnie sztuka prymitywna, to taka sztuka, do której się za mało przyłożyłem, za mało przed przystąpieniem do tego dzieła poszukałem jakiejś koncepcji, i zamiast tego zrobiłem to według prostej, prymitywnej koncepcji. To jest tylko taki obrazek, który ma przyciągać turystów czy coś takiego. To jest wtedy prymitywne, po prostu zrobione w sposób jak najprostsz, jak najprostszymi środkami, bez wysiłku intelektualnego. Można szybko stworzyć definicję. Sztuka prymitywna jest to taka sztuka, do której twórca nie zaangażował swojej inteligencji, nie włożył w to olbrzymiego wysiłku i dużego nakładu pracy, stworzył to jak najszybciej, jak najmniejszym nakładem czasu, środków, kosztów i jak najmniejszą ilością pracy umysłowej czy twórczej. A u mnie to było zupełnie inaczej, bo ja nie byłem taki strasznie głupi człowiek na początku, żeby coś robić bez koncepcji. Czasami ludzie przychodzą i się dziwią, jak to taki chłopulek w Rydzewie zdołał wymyślić coś takiego, co się da oglądać i nawet jeszcze zdjęcie przy tym można zrobić. To nie jest takie proste. Żeby mieć koncepcję, to trzeba mieć coś troszeczkę w głowie poukładane, chociaż w takiej fazie wstępnej. I dopiero wtedy można zacząć coś robić i rozwijać<sup>59</sup>.

Idąc tym tropem, warto zauważyć, że twórczość Sawki w zasadniczy sposób różni się także od rodzaju sztuki określanej mianem *art brut* – sztuki surowej, sztuki marginesu, która tylko w niewielkim stopniu jest zależna od tradycji,

---

<sup>57</sup> K. Piwocki, *Dziwny...*, s. 11.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 225–228.

<sup>59</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7).

kultury, środowiska<sup>60</sup>. Jak powiada Jackowski, dla Jeana Dubuffeta, twórcy owego pojęcia, *art brut* to „sztuka nie tknięta kulturą, nie ociosana, pozbawiona wszelkich wpływów. Bezpośrednio wyrażająca człowieka. Poza konwencjami, modami, wpływami. Sztuka ludzi, którzy za nic mają uznane wartości i ciąg tradycji – i to nie dlatego, że je odrzucają, ale ponieważ ich nie znają, i znać nie chcą”<sup>61</sup>. Sam Jackowski bierze w nawias skrajność owych postulatów, twierdząc, iż „byłoby nonsensem traktować dyrektywy Dubuffeta dosłownie, każdy bowiem funkcjonuje w jakimś obszarze kultury. Łączy go z innymi język, zasób doświadczeń wzrokowych, słuchowych. Łączy pamięć krajobrazu”<sup>62</sup>. Podobnie na problem samorodności i niezależności własnej twórczości patrzy Sawko:

**HS:** Może być tak i może być inaczej. Kto wie, może urodził się gdzieś tam w Koluśkach jakiś twórca, którego geny doprowadziły do tego, że on sam z siebie, bez żadnej nauki i tradycji, wymyślił coś nowego. Tak też może być. W tworzeniu, które się zaczyna od hobby, też jest trochę tej samorodności. Ale trzeba pamiętać, że taka sztuka wynika też troszeczkę z wychowania, środowiska. Człowiek zaczyna tworzyć pod wpływem różnych rzeczy, więc ta sztuka jest w pewnym sensie samorodna, ale nie od końca. Bo to przecież są już jakieś wpływy, kiedy ja idę do muzeum i patrzę tam na jakieś ludowe rzeczy. Więc nad tą samorodnością trzeba trochę pomyśleć<sup>63</sup>.

Tym, co oprócz samoświadomości odróżnia Sawkę od twórców z kręgu *art brut*, jest także jego optymistyczne, nacechowane prospołecznie podejście do świata, a także wynikająca z niego pogodna atmosfera Parku, która w swej formie i treści daleka jest od surowości, dramatyzmu i brutalności tak częstej w przypadku artystów tworzących na marginesach kultury i psychiki<sup>64</sup>. Przy całej modzie na inność, dziwność i oryginalność artystów z pogranicza współczesnej sztuki naiwnej warto zatem pamiętać, że – jak powiada Piwocki – „ich sztuka nie musi być związana z psychicznymi komplikacjami, czy dziwnością tkwiącą w nich samych”<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> A. Jackowski, *Mit sztuki poza kulturą. Art Brut*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, nr 3–4, s. 59.

<sup>61</sup> *Idem*, *O sztuce różnie nazywanej...*, s. 195.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 7, 8).

<sup>64</sup> A. Jackowski, *Mit sztuki...*, s. 61.

<sup>65</sup> K. Piwocki, *Dziwny...*, s. 54.

## *Twórczość późnego wieku*

Jak wielokrotnie zauważa Aleksander Jackowski, w przypadku twórczości artystów zwanych naiwnymi „między nimi a tym, co tworzą istnieje głęboki związek. Malują z siebie i dla siebie. Obraz czy rzeźba stanowią część ich życia”<sup>66</sup>. Tworzone przez nich dzieła wynikają wprost z ich myśli, odczuć, pragnień, przeżytych wydarzeń – stanowią ich wyraz, zapis historii zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego życia, czasami wręcz jego podsumowanie<sup>67</sup>. Szczególnie wyraźne jest to w przypadku „twórczości późnego wieku”, jak nazywa Jackowski zjawisko odkrywania w sobie mocy twórczych przez osoby dojrzałe, wchodzące w jesień swego życia. Jak wynika z jego wieloletnich badań dotyczących tego tematu,

istnieje zależność między wykonywanym zawodem, między uzyskaną sprawnością, zwłaszcza manualną, a charakterem późniejszej twórczości; istnieje wyraźna więź między wspomnieniami, marzeniami, filozofią życia a tematyką i charakterem twórczości: na formę wypowiedzi mogą (choć nie muszą) wywierać wpływ obrazy, rzeźby, ornamenty widziane w latach młodości. Na starość bowiem wraca się zazwyczaj do wspomnień, osobowość jest już ukształtowana na wzorach z lat, gdy jeszcze wrażliwość była ostra, pamięć chłonna, nawyki nieuksztaltowane<sup>68</sup>.

Uwagi te odnieść można do charakteru twórczości Henryka Sawki, na co z radosnym zaskoczeniem wskazywał sam twórca. Szczególnie istotne okazało się w tym przypadku spostrzeżenie Jackowskiego, według którego częstym motywem leżącym u podstaw sztuki późnego wieku jest pragnienie powrotu do młodzieńczych wspomnień, doznań, marzeń<sup>69</sup>. Przyjrzenie się pod tym kątem

---

<sup>66</sup> A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, s. 7.

<sup>67</sup> Na ograniczenia podobnego myślenia o sztuce oraz wynikającej z niego metody biograficznej w opisie twórczości nieprofesjonalnej czy ludowej wskazuje C. Robotycki. Śledząc biogramy twórców ludowych publikowane w kwartalniku „Polska Sztuka Ludowa”, dochodzi on do wniosku, że ich autorzy „powielają bezwiednie od lat kilka schematów opisu, stosują w nich nieświadomie pewne kryteria estetyczne i figury myślenia. Tworzą tym samym atmosferę i utrwalają sposób recepcji twórczości ludowej. Wbrew intencjom autorów indywidualizujące podejście wobec twórcy przynosi efekt matrycy zbiorowej wyobraźni”. C. Robotycki, *Biografia twórcy ludowego...*, s. 31.

<sup>68</sup> A. Jackowski, *Twórczość późnego wieku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 2, s. 38.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 39.

dziecięcym i młodzieńczym czasom artysty poruszyło jego pamięć i wywołało bardzo ciekawe wspomnienia. Dotyczyły one przeważnie ogólnej potrzeby twórczego działania:

**HS:** O! To wszystko jest racja. Byłem malutkim chłopcem, to robiłem takie statki z blachy i z drewna. To nie było modelarstwo, ale jednak [śmiech]. I tak sobie puszczałem je na wodę na polu. Ciągłe coś lubiłem majstrować [...]. Będąc chłopcem ciągle się kamykami bawiłem. Na zwirowni były takie gliniane skarpy. Rzeźbiłem tam takie twarze, które widziałem gdzieś z kolei na filmie. Rzeźbiłem takie duże gęby. Coś podobnego jak te rzeźby, tylko w glinie. I to nawet trzymało się kupę czasu [...]. Jak byłem w zawodowej szkole w Kętrzynie, to pisałem sobie taki pamiętnik. Zatytułowałem to *Mazurskie ścieżki*, czy coś takiego. Ja to pisałem tylko w zeszycie. Opisywałem tam różne rzeczy. Jak sobie jeździłem z namiotem. Takie proste opowiadania. To krążyło po internacie. Chłopaki mówili: *Dopisz, dopisz jeszcze, bo to jest ciekawe*. Wszyscy to czytali. Jak rok szkolny się skończył, to ten zeszyt został gdzieś w szkole. Wiem, że pisałem, jak dziewczynę poznałem, jak odprowadzałem ją przez taki las i tam było tak ciemno, jak szukałem zapalek... I tam były takie nieprzebyte bagna, i wpadłem w takie błoto... To było takie fajne i ciekawe, i wszyscy chcieli to czytać<sup>70</sup>.

Szczególnie dwie historie z dzieciństwa miały ogromne znaczenie w kontekście jego twórczości:

**HS:** W Rydzewie jest przystań. Jak byłem jeszcze berbec – miałem pięć, sześć lat – to pewnego razu przyplłynął tam duży statek, a na tym statku było muzeum. Takie obwoźne muzeum, co pływało od portu do portu. Boże Świąty! Jak mnie ojciec tam do portu zaprowadził... To było takie muzeum sztuki ludowej czy coś takiego. Pamiętam jak dzisiaj te kołowrotki, rzeźby. Kolorowe stroje ludowe wisały na wieszakach, pająki ze słomy, jelonki wypychane, ptaszki. To był dla mnie szok. Ja to pochłaniałem, ojciec mnie z tego nie mógł wyrwać. Chciałem, żeby jeszcze raz mnie zaprowadził, ale on już nie chciał drugi raz płacić pieniędzy. Ale wiem, że bawiłem się, żeby zrobić jakieś muzeum w domu, czy coś takiego. To mi utkwiło w pamięci na długie lata [...]. Boże Świąty! Jak byłem mały, poszedłem do cyrku. Napatrzyłem się na zwierzątka, bo w cyrku jest dużo zwierząt. I potem jak wróciłem, to bawiłem się w zoo. Złapałem małego zajaczka na polu, zrobiłem mu w ogródku klatkę, dawałem tam trawkę. Jeża złapałem, to zrobiłem drugą klatkę. Ja ciągle urządzałem coś takiego, co można zwiedzać. I to jest chyba

<sup>70</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 1, 5, 10).

praprzczyzna tego, że ja zrobiłem coś takiego. To jest sprawa podstawowa, niewynikająca z jakiejś tam filozofii czy ze spraw artystycznych. To jest po prostu z jakichś marzeń z dzieciństwa i z chęci robienia czegoś, co można oglądać. A to się wzięło stąd, że zwiedzałem takie miejsca jak zoo, cyrk, muzeum<sup>71</sup>.

Jak pisze Jackowski, inną istotną cechą twórczości późnego wieku jest jej częsty związek z zawodem wykonywanym przez konkretnych twórców: „Ktoś, kto uprawiał stolarkę, był mechanikiem czy jubilerem – skoro zacznie na stare lata rzeźbić lub malować, będzie miał większą sprawność i co naturalne, raczej tendencję wypowiedzi realistycznej. Natomiast ludzie nawykli do ciężkiej pracy fizycznej – górnicy, rolnicy, drwale – mają ręce mniej sprawne. Instynktownie wybierają formę wypowiedzi bardziej umowną, posługując się znakiem, gestem”<sup>72</sup>. Uwaga ta w dwójnasób odnosi się do twórczości Sawki, który zdobywszy zawód ślusarza, przez całe życie pracował jako rolnik. Czynniki te odbijają się w poszczególnych elementach Parku – niezwykle szczegółowej i kunsztownej metaloplastyce, która – w mojej ocenie – jest najbardziej oryginalną i pomysłową składową dzieła oraz prostej, topornej niekiedy rzeźbie, tworzonej już nie rękami specjalisty, lecz rolnika.

Warto wspomnieć, że na wybór zawodu ślusarza w znacznym stopniu wpłynęła dziecięca znajomość z miejscowym kowalem. Co ważne, ślusarką zajmował się także ojciec twórcy Parku:

**HS:** Jeśli chodzi o mój zawód, to było bardzo proste. Jak chodziłem do szkoły w Paprotkach, to po drodze, między szkołą a domem, był kowal. Kiedyś w każdej wiosce był kowal, była kuźnia, były takie miechy, może widziałeś na filmie. I ja pomagałem kowalowi te miechy kręcić. On tam żelazo kuł, gwintował śrubki, podkuwał konie, maszyny naprawiał. Ja w szkole siedziałem pięć godzin, a u tego kowala następne trzy, cztery [...]. Praca z metalem przyszła mi łatwo, bo ojciec był ślusarzem. Jak byłem malutki, a on coś tam majstrował, to ja też brałem młotek i go naśladowałem. Ojciec stukał w żelazo, ja sobie czasami w palec. Leciałem do domciu, mamusia mnie bandażowała, ale i tak mi się to podobało. A później był ten kowal w Paprotkach. I właśnie dzięki temu, kiedy mama spytała się, jaki chcę mieć zawód, powiedziałem, że chcę mieć coś wspólnego z metalem, jako mechanik samochodowy czy jakiś ślusarz. To była jedna z przyczyn. Jak tylko znalazłem jakieś pieniądze, które mi dawali, to zamiast wydać na cukierki, kupiłem sobie szlifierkę taką, jaką ma kowal. Później kupiłem sobie wiertarkę. A jak kupiłem wiertarkę, to zrobiłem tę starą bramę

<sup>71</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 2, 6, 10).

<sup>72</sup> A. Jackowski, *Twórczość późnego wieku...*, s. 38.



skręcaną na śruby. Po prostu się wciągnąłem w tę pracę. To jest metal, a z tego to już droga prosta do metaloplastyki. Te same narzędzia, ten sam materiał<sup>73</sup>.

Na zakończenie warto wspomnieć, że wskazywany przez Jackowskiego wpływ zbieranego przez lata doświadczenia na charakter rozpoczynanej w późnym wieku działalności artystycznej podkreśla także Sawko, według którego jest on szczególnie widoczny w ważnym elemencie jego twórczości, a mianowicie w pisanych, a potem rytach w kamieniach wierszach:

**HS:** Żeby napisać jakiś wierszyk, taki troszkę poważniejszy, to trzeba mieć więcej lat i więcej przeżyć. Jak przeżyjesz kupę lat, jak się ożenisz, będziesz miał dzieci, jak te dzieci wyjdą z domu, jak podorastają, to wtedy pisanie wierszy jest takie proste. Po prostu trzeba zgromadzić w sobie pewien zasób wiedzy, pewien zasób przeżyć. I tworzenie takich rzeczy jest już wtedy prościutkie. Nasze motywacje czerpiemy z doznanych przeżyć i emocji. To jest jak pamiętnik, ale pisany w takiej rymowanej formie<sup>74</sup>.

## **Sztuka osobna**

Na osobność twórców, których biogramy i prace zostały przedstawione w albumie *Sztuka zwana naiwną*, wskazuje jego autor, mówiąc, że znajdują się oni „poza kręgiem problematyki, tendencji i wzorów sztuki oficjalnej lub innej, charakterystycznej dla określonej grupy czy warstwy społecznej (np. sztuka ludowa)”<sup>75</sup>. Ich odrębność w obszarze społecznego mikroświata podkreśla także Roch Sulima:

Choć Jackowski przywiązuje dużą wagę do kategorii talentu, co odsyła do metafizyki i jest wygodnym wskazaniem tego, co zdefiniować się nie daje, ja raczej chciałbym zwrócić uwagę na kategorię odmienności, jak sam autor mówi – «osobności», konstytuującej się w obszarze społecznego mikroświata, a więc rodziny, grupy, wspólnoty lokalnej czy środowiskowej. [...] «Odmiennosc» naiwnych jest organiczna, integralna, czytelna w małej, środowiskowej

---

<sup>73</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 2, 8).

<sup>74</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 2).

<sup>75</sup> A. Jackowski, *Sztuka zwana naiwną...*, s. 5.

skali, a więc nie jest jeszcze wyostrzona przez mechanizmy kultury masowej, produkującej «inność» w sposób niemal fabryczny<sup>76</sup>.

W moim odczuciu, kategoria osobności i odmienności zaprasza do rozwinięcia i spożytkowania kryjących się w niej możliwości, co też postaram się uczynić w odniesieniu do Kamiennego Parku i jego twórcy, próbując zarazem objąć ją najważniejsze z dotychczasowych uwag i spostrzeżeń. Poniższy opis będzie zatem już nie tyle wynikiem konsultacji z Henrykiem Sawką (oprócz jego komentarza w przypisie), ile wyrazem moich badawczych intuicji i spostrzeżeń.

Osobność dzieła Sawki łączy się z faktem, iż niemal każda część Parku wpływa bezpośrednio z jego osoby – jego młodzieńczych i obecnych marzeń, wspomnień, myśli, poglądów, obaw, z jego wiary, nadziei, filozofii życia. Mówiąc najprościej, Kamienny Park jest znakiem i przedłużeniem osoby swego twórcy, wyrazem jego autentyczności i autonomiczności. Jest on także odbiciem jego osobowości, na którą składają się takie cechy charakteru jak pracowitość, cierpliwość, odwaga. Mówiąc o ostatniej z nich, mam na myśli odwagę samodzielnego myślenia i działania, która pozwala zachować wierność własnym wartościom bez względu na prześmiewcze niekiedy opinie niektórych z sąsiadów. Nie sposób bowiem ukryć, że pragnienie samorealizacji i wyrażania siebie w formie twórczości artystycznej sprawiło, że Sawko na dobre stał się inny, odmienny, osobny w swoim własnym środowisku<sup>77</sup>. Trzeba zaznaczyć jednak, że inność ta nie oznacza w jego przypadku izolacji, samotności, wyobcowania i życia na marginesie własnej kultury, co zbyt często – w mojej ocenie – zwykło się utożsamiać z twórczością naiwną, samorodną. W przeciwieństwie

---

<sup>76</sup> R. Sulima, *Głosy...*, s. 112–113.

<sup>77</sup> **Komentarz HS:** „To jest całkowicie normalna sytuacja, że w każdym środowisku są różni ludzie. Łatwo się odróżnić od reszty, jak się żyje na wsi, bo na wsi większość ludzi nie pcha się do jakiegś kulturowej działalności. Oni lubią sobie wypić, ciężko pracują, nie mają siły i czasu na naukę, nie mówiąc już o jakimś hobby. Dla ciebie jako etnologa to będzie ciekawa informacja. Kultura ludowa rozwijała się kiedyś na obszarach, na których były małoobszarowe gospodarstwa, jakieś dwu-, trzyhektarowe. Rozwój tej kultury miał tam podstawy głównie materialne. Ktoś rzeźbił albo robił jakieś proste rzeczy. Tu u nas są niedaleko, po sąsiedzku Kurpie. Za Puszczą Piską. Jak był przednówek i bieda na wsi, to te Kurpianki przyjeżdżały na rynek do Giżycka sprzedawać makatki na ściany, przeważnie z jelonkami, albo jakieś inne kolorowe rzeczy. I właśnie na takich terenach, gdzie jest gorsza ziemia, w ten sposób sobie dorabiały. I w takich miejscach najbardziej rozwijała się kultura ludowa. A jak są gospodarstwa wielkoobszarowe, to tam nikt nie ma takiej potrzeby, żeby dorobić, ani nie ma czasu, żeby zająć się hobby czy działaniem kulturowym po to, żeby rozwijać swoją osobowość”.

do tego, jest on człowiekiem otwartym, rodzinnym, prospołecznym, doskonale znającym prawa i obowiązki funkcjonujące w jego społeczności.

Równie mylące byłoby także stwierdzenie, że samodzielność oraz odrębność jego twórczości umiejscawia ją – jak to określa Jackowski – „jakby poza czasem i przestrzenią”<sup>78</sup>, albowiem to właśnie cechująca Sawkę świadomość znaczenia okoliczności i warunków życia, a co za tym idzie – odnalezienie i zadowolenie się w swoim własnym miejscu i czasie, pozwoliły mu stworzyć jego niezwykle dzieło. Wyraźne jest to w jego szerokich zainteresowaniach, podejściu do tradycji oraz korzystaniu z dostępnych środków technicznych, dzięki którym może rozwijać zarówno swój talent plastyczny, jak i zamiłowanie do filmu i fotografii. Kamienny Park nie jest przykładem sztuki wygenerowanej wyłącznie „od środka”, nie jest tworem czystej mocy wyobraźni<sup>79</sup>, lecz wyobraźni żywionej zbieranymi podczas życia doświadczeniami, obrazami, książkami, spotkaniami. Indywidualizm, który cechuje zarówno życie, jak i twórczość Sawki, nie oznacza odcinania się oraz niezależności od świata, lecz raczej umiejętność samodzielnej oceny i wyboru spośród wielu aktualnych możliwości. Nie zmierza on do wymyślenia nowego języka artystycznej wypowiedzi, lecz twórczego korzystania z dostępnych wzorów, środków, narzędzi.

Na koniec warto wskazać, że kategorię osobności można odnieść także do położenia Parku, ulokowanego wśród pól, z dala od głównej części wsi, w sąsiedztwie trzech zaledwie gospodarstw, z których najbliższe oddalone jest o około 200 metrów. Podobnie jak samego twórcę, także miejsce zbudowane jego pracą i obecnością cechuje wyraźna jednostkowość, odrębność, a jednocześnie współgranie z kształtem terenu, krajobrazem, „światem dokoła”.

## Podsumowanie

Na zakończenie powyższych rozważań warto po raz kolejny przytoczyć wypowiedź samego twórcy, która może stanowić komentarz do powyższych teoretycznych rozważań na temat twórczości z pogranicza sztuki ludowej, nieprofesjonalnej i naiwnej, będąc zarazem znakomitą wskazówką dla etnografów badających zjawiska kulturowego, ludzkiego świata:

**HS:** Dziennikarka z telewizji pytała mnie, czy ja wiem, ile tu jest kamieni. To dopiero zabawne pytanie. Powiedziałem, że żaden komputer by tego nie

<sup>78</sup> A. Jackowski, *O sztuce różnie nazywanej...*, s. 192.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

obliczył, bo by pamięć wysiadła. Czasami wyskoczy takie trochę naiwne pytanie. Bo musisz wiedzieć, że oprócz naiwnych twórców można zauważyć także naiwnych krytyków<sup>80</sup>. Naiwni krytycy sądzą – tak mi się wydaje, że sądzą – że wszystko musi się kręcić wokół krytyki. Że krytyka jest jakimś monstrum, które patrzy na wszystko z góry, wszystko widzi i wszystko wie najlepiej. I że opinia tej krytyki jest obowiązująca na całym obszarze kulturowym. A tak naprawdę krytykami są wszyscy pojedynczy odbiorcy kultury<sup>81</sup>.

Kierując się zbliżoną myślą podczas projektowania i prowadzenia badań na temat Henryka Sawki i jego Kamiennego Parku, starałem się uważać na właściwe prace etnograficznej pułapki poznawczej i interpretacyjnej wyłączności oraz wszechwiedzy, która redukuje opisywanych ludzi do roli biernych i nieświadomych przekazicieli niezbędnych badaczowi informacji. Metodyczne poszukiwanie sposobu na połączenie badań „nad osobą i dziełem Henryka Sawki” oraz badawczej współpracy „z Henrykiem Sawką” jest tym samym próbą redefinicji charakteru oraz procesu wytwarzania wiedzy etnograficznej, a także jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie o sposoby urzeczywistniania – a nie jedynie rozważania i dyskusowania – dialogicznego podejścia w badaniach antropologicznych i etnograficznych.

## Summary

### *The case of Henryk Sawko, the creator of Kamienny Park in Rydzewo*

The following article focuses on different ways of defining and describing of concrete aspects regarding the artistic creativity which combines contemporary folk art and Naive art. The empirical part of the contemplations is based on ethnographic research conducted with Henryk Sawko, the creator of *Kamienny Park* in Rydzewo (Giżycko District, Warmińsko-mazurskie Voivodeship) in 2010–2011. The author’s purpose was to go beyond automatic dissociation of this kind of artistic work, and at the same time to resign from the role as an expert possessing a checked knowledge about subject researched, as well as absolute power over its description and understanding. The artist was

---

<sup>80</sup> „Oczywiście nie można zaprzeczyć, iż z perspektywy uniwersytetów lub akademii sztuk pięknych rzeźbiarze i malarze ludowi wydają się naiwni. Ale równie prawdziwy jest fakt, że z perspektywy wiejskich twórców naiwni są artyści studiujący w uczelniach, znawcy sztuki i odbiorcy z miast”. K. Piątkowska, *op. cit.*, s. 25.

<sup>81</sup> Transkrypcja rozmowy z Henrykiem Sawką (HS 8).

confronted with definitions of ‘differently named art’ found in ethnographic literature, and asked about their correctness and usefulness in the description of his *Kamienny Park*.

