



You have downloaded a document from  
**RE-BUS**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Nikifor Zbigniewa Herberta i Jana Józefa Szczepańskiego

**Author:** Beata Gontarz

**Citation style:** Gontarz Beata. (2020). Nikifor Zbigniewa Herberta i Jana Józefa Szczepańskiego. W: B. Gontarz, M. Kempna-Pieniążek, A. Maj (red.), "W przestrzeniach kultury : studia interdyscyplinarne" (S. 123-139). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Beata Gontarz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

<https://orcid.org/0000-0002-5302-8010>

## **Nikifor Zbigniewa Herberta i Jana Józefa Szczepańskiego**

### **[1]**

Zbigniew Herbert i Jan Józef Szczepański zetknęli się z Nikiforem, zanim został sławny i „modny”. Oni sami – zaledwie debiutujący młodzi twórcy – też wówczas jeszcze nie byli znani. O status „modnego” – podobnie jak krynicki artysta – nigdy nie zabiegali.

Pierwszym z pisarzy (których później połączyła przyjaźń) był Herbert. Jego *Wywiad z Nikiforem*<sup>1</sup> ukazał się na łamach „Tygodnika Powszechnego” jesienią 1950 roku i zainaugurował stałą współpracę przyszłego poety z krakowskim pismem. Herbert na początku przedstawia Nikifora nie tylko jako – znaną turystom i kuracjom – osobliwość Krynicy, ale przede wszystkim jako cenionego i uznanego artystę ludowego<sup>2</sup>, którego prace są wystawiane

---

<sup>1</sup> Patryk [Z. Herbert]: *Wywiad z Nikiforem*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 43, s. 8. Korzystałam z przedruku w: Z. Herbert: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*. Oprac. P. Kądziela. T. 1. Warszawa 2008, s. 110-111.

<sup>2</sup> *Nota bene* tym swego rodzaju stałym epitetem autor charakteryzuje malarza we wszystkich tekstach mu poświęconych. Pierwszą wzmiankę o Nikiforze jako reprezentancie sztuki ludowej zamieścił Herbert w recenzji II Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie, opublikowanej w „Dziś i Jutro” 1949, nr 43, s. 9. Zob. Z. Herbert: *List o malarstwie i kolorach jesieni*. W: Idem: *Węzeł gordyjski...*, s. 107-109.

w galeriach krajowych i pozytywnie oceniane przez krytykę, porównującą je do dzieł wybitnych prymitywistów francuskich. Następnie dezawuuje formę tytułowego wywiadu, wyjaśniając, że skorzystał z napisanej przez kogoś prośby, którą posługuje się Nikifor, aby sprzedawać swoje obrazki. Dziennikarski chwyt „rozmowy z artystą” ma niewątpliwie podtrzymać artystyczną pozycję bohatera artykułu, zastosowany został bowiem typowy w tym przypadku sztafaż i temat: warsztat twórcy. Ten zdemaskowany zabieg służy jednakowoż ujawnieniu dramatycznej *de facto* sytuacji życiowej malarza:

Odwiedzam Nikifora w jego skromnej pracowni.

- Czy mógłby Pan nam powiedzieć coś o sobie?
- „Jestem biedny sierota bez ojca i matki, nie mam swego mieszkania, nie mam za co kupić sobie bielizny, proszę Szanowne Państwo kupować moje obrazki”.
- A ile one kosztują?
- „Obrazki moje kosztują od stu złotych do tysiąca”.
- Czy uczył się Pan gdzieś malować?
- „Jestem malarzem samoukiem. Potrafię malować, tylko nie mam wszystkich narzędzi. Nie mam pieniędzy do malowania i nie mam za co kupić farby. Farby są drogie, każdy kolor kosztuje 30 zł. Za wszystkie farby trzeba dać 500 zł. Proszę więc Szanowne Państwo kupować moje obrazki. Bóg zapłać każdemu”.

Właśnie Nikifor tego wszystkiego nie mówi. Ktoś wypisał mu to na niebieskiej kartce, a Nikifor dorobił do tego ramki i namalował obrazek<sup>3</sup>.

Okazuje się też, że pracownią artysty jest murek przed Nowymi Łazienkami, na którym „maluje, maluje bez przerwy, zimą i latem, w deszcz i śnieg, w szlachetnym, bezinteresownym trudzie, w niezmożonej artystycznej pasji”<sup>4</sup>. Drugą część artykułu wypełnia apel o systemową pomoc, zabezpieczającą podstawowe ludzkie potrzeby Nikifora:

Nie wystarczy tutaj urządzenie jakiejś zbiórki czy zakupienie nawet większej ilości obrazków. Nikiforowi trzeba zapewnić mieszkanie, utrzymanie, opał, bieliznę, ubranie i opiekę. Płacić będzie za to piękną walutą swoich obrazków, które mogą być ozdobą niejednej galerii ginącej sztuki ludowej. [...] Artysta ludowy Nikifor oczekuje nie na gest, ale na sprawiedliwość<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Z. Herbert: *Wywiad z Nikiforem...*, s. 110.

<sup>4</sup> Tamże, s. 111.

<sup>5</sup> Tamże.

Argumentem wspierającym wezwanie do zapewnienia godnego życia malarzowi jest przede wszystkim wartość twórczej pracy, w opisie której Herbert ukazuje Nikifora (mimo tego, że „jest upośledzonym analfabetą”) jako prawdziwego artystę: „Ale trzeba widzieć, z jaką niezmaconą powagą i spokojem tworzy Nikifor swoją wizję artystyczną, swoje kruche miasteczka, portrety, obrazki święte i wnętrza kościołów”<sup>6</sup>. Wskutek ingerencji cenzury, która usunęła (między innymi) komentarz autora do cytowanej notatki żebraczej: „Nagłówek listu brzmi »Szanowne Państwo«. I nie jest to chyba błąd gramatyczny, lecz poszukiwanie opieki w ludowym mecenacie sztuki”<sup>7</sup>, wyeliminowany został właściwy adresat apelu, jakim miało być socjalistyczne państwo. Zatarła się również wpisana w tekst krytyka funkcjonowania państwowego mecenatu, lekceważącego autentyczne talenty, niewiarygodnego w głoszeniu propagandowych haseł. W artykule tym Herbert objawia publicystyczną pasję: gra dziennikarską formą gatunkową, polemicznie wobec instytucji państwowej angażuje się w dostrzeżony problem, podejmuje istotne (także dla siebie w owym czasie, kiedy decydował o wyborze literackiego terminowania) tematy: wskazuje na ważne miejsce kultury w życiu społecznym, na nieekonomiczną wartość sztuki, na godność artysty.

*Wywiad z Nikiforem* ma charakter tekstu interwencyjnego<sup>8</sup>. O czytelniczym na niego odzwieciu dowiadujemy się z dziennikowego zapisu Jana Józefa Szczepańskiego, ówczesnego członka redakcji „Tygodnika Powszechnego”: w rubryce „Bez ogródek” Jan Paweł Gawlik skierował w sprawie krynickiego artysty apel do Ministerstwa Kultury i Sztuki; prywatna firma przysłała karton farb olejnych, prenumeratorka z Ameryki ofiarowała ubranie i bieliznę. Artykuł Herberta wpłynął, jak się wydaje, na decyzję Szczepańskiego o spotkaniu się z Nikiforem<sup>9</sup>. Powstały z wyjazdu w połowie lutego 1951 roku do Krynicy reportaże w całości skonfiskowała jednak cenzura, co autor (mający za sobą cenzorskie „zapisy”) skomentował jako jeden z kolejnych przejawów upolitycznienia sztuki: „Już nawet to jest groźbą dla ustroju”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Tamże, s. 110.

<sup>7</sup> Z. Herbert, J. Turowicz: *Korespondencja*. Oprac. T. Fijałkowski. Kraków 2005, s. 11 [komentarz do listu Herberta do Turowicza, datowanego na 10 XI 1950]. Cyt. za: *Noty o tekstach*. W: Z. Herbert: *Węzeł gordyjski...*, s. 379. W usuniętym przez cenzurę innym akapicie Herbert ostrzegał, że Nikifor umrze z nędzy.

<sup>8</sup> Pisała na ten temat Joanna Adamowska: *Ratujmy Nikifora. Herberta teksty interwencyjne*. W: „*Nie powinien przysyłać syna*”. *Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J.M. Ruszar. Kraków 2018; przedruk: „Teologia Polityczna Co Tydzień”, nr 132, z datą 2018.10.08 [numer monograficzny *Nikifor. Epifania codzienności*], <https://teologiapolityczna.pl/jerzy-wolff-malarze-naiwnego-realizmu-w-polsce-nikifor> [dostęp: 30 czerwca 2019].

<sup>9</sup> Zob. J.J. Szczepański: *Dziennik*. T. 1.: 1945-1956. Kraków 2009, s. 270-271.

<sup>10</sup> Tamże, s. 275.

Po ponad dwudziestu latach pisarz wrócił jednak do spotkania z artystą, opisując jego przebieg w eseju *Biskup jedzie przez morze*<sup>11</sup>. Wyjawił w tym miejscu powody zainteresowania się Nikiforem:

Ja sam wiedziałem o istnieniu krynickiego Matejki dopiero od niedawna. Projekt zrobienia z nim wywiadu (wywiadu, który zresztą nie ukazał się nigdy, bo czasy nie sprzyjały dociekaniom tajemniczych źródeł sztuki) był w gruncie rzeczy pretekstem. Dziś trudno mi wytłumaczyć istotę owego popędu, któremu uległem. Trudno zwłaszcza wytłumaczyć tym, którzy nie pamiętają malarskiej panoramy tamtych lat<sup>12</sup>.

Wyjaśniając swoje zaciekawienie malarzem i jego obrazami, Szczepański wskazuje na ideologiczny kontekst, w jakim pozostawała wówczas sztuka. Były to czasy intensyfikacji doktryny realizmu socjalistycznego, którego cechy (serwilistyczną postawę artystów, propagandowy cel sztuki, powszechną realizację schematyzmu tematycznego i formalnego) krytykuje w syntetycznej, utrzymanej w karykaturalnej tonacji, charakterystyce<sup>13</sup>:

Żyliśmy wówczas w świecie sztuki dworskiej – tak rygorystycznym, że wygnano zeń nawet martwą naturę jako przejaw pustego (wrogiemu właściwie, bo nie zdeklarowanego ideowo) estetyzmu. Był to rodzaj agitacyjnego koncertu, gdzie natchnienie spływało z urzędniczych biurków w postaci instrukcji i formularzy i nazywało się „zamówieniem społecznym”. Otaczały nas portrety dygnitarzy, ceglane mury wznoszonych fabryk, entuzjastycznie napięte bicepsy i bagnety, ochoczo dobijające wroga. I nawet najzdolniejsi uderzali gorliwie w ton służalczej krzepy<sup>14</sup>.

Nikifor, malujący poza ideologicznymi nakazami, jawił się jako fenomen. Szczepański, tłumacząc swoje oczekiwania związane ze spotkaniem, używa religijnego określenia: „Pielgrzymowałem więc – pełen nadziei”<sup>15</sup>. „Pielgrzymka” jest konsekwencją przypisania postawie krynickiego artysty właściwości oczysz-

---

<sup>11</sup> Pierwodruk ukazał się w „*Twórczości*” 1972, nr 6. Korzystam z książkowego wydania J.J. Szczepański: *Biskup jedzie przez morze*. W: tegoż: *Rafa*. Warszawa 1983.

<sup>12</sup> Tamże, s. 63.

<sup>13</sup> Kwestie te były już omawiane przez badaczy. Zob. A. Sulikowski: *Nie można świata zostawić w spokoju. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992, s. 146-148; B. Gontarz: *Pisarz i historia. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Katowice 2001, s. 120-121; A. Dębska-Kossakowska: *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*. Warszawa 2009, s. 66-67.

<sup>14</sup> J.J. Szczepański: *Biskup jedzie przez morze...*, s. 63.

<sup>15</sup> Tamże, s. 64.

czających i uzdrowieńczych, przedstawionych za pomocą baśniowej i ewangelicznej metafory<sup>16</sup> „wody żywej”:

Jak do żywej wody tęskniliśmy do prawdziwego słowa artysty, do owego przejmującego prądu radości i lęku, który tryska z samotnej ludzkiej piersi, aby zmyć z naszych oczu mgłę tępego przyzwyczajenia<sup>17</sup>.

Spotkanie z nim miało być dla Szczepańskiego zetknięciem się z prawdą wypowiedzi artysty, cechą, która w realizmie socjalistycznym – jak zaznacza współczesny historyk sztuki – sprzeczna była z wytycznymi nakazującymi odrzucenie w ocenie dzieła „takich wartości pozytywnych, jak szczerść, indywidualizm, bezpośredniość, naiwność” na rzecz „kryteriów społecznych, »racjonalnych«”<sup>18</sup>. Także prymitywna twórczość, którą reprezentował Nikifor, podobnie jak sztuka dziecka, kicz, prace amatorów, pozostawała poza zainteresowaniem teoretyków i ideologów socrealizmu<sup>19</sup>.

Zbigniew Herbert w 1957 roku, a więc po ideologicznej odwilży, ponownie podjął temat osoby i dzieła Nikifora. Bezpośrednim impulsem napisania kolejnych dwóch artykułów<sup>20</sup> była monografia Andrzeja Banacha *Nikifor. Mistrz z Krynicy*, która zresztą rozczarowała poetę. Niemniej w obu tekstach Herbert prezentuje własną ocenę krynickiego malarza, podkreślając niezmienność jego twórczości, stałość tematów i stylu. W obu też tekstach wskazuje na powstałą w socrealizmie legendę jego osoby jako wyjątku, który oparł się inwazji doktryny. Przywołuje legendę Nikifora polemicznie, w dwóch celach. Pierwszym z nich jest kolejna interwencja w sprawie artysty. „W czasach socrealizmu był on czymś w rodzaju świętka, do którego wzdychano strzeliście na intencję wolności sztuki”<sup>21</sup> – kontekstem, w jakim padają te słowa, jest apel adresowany po części znowu, jak poprzednio, do instytucji państwowych i kustoszy, po części do środowiska historyków sztuki. Herbert wzywa do rzetelnego przebadania i zabezpieczenia prac „najgłośniejszego prymitywa żyjącego w Polsce”, zaznaczając, że jego twórczość, choć uznana i upowszechniana w kraju i za granicą, paradoksalnie ulega rozproszeniu i zatraceniu. Powołując się na książkę Banacha: „Nawet temu entuzjaście i kolekcjonerowi całe okresy

<sup>16</sup> Por. A. Sulikowski: *Nie można świata...*, s. 146.

<sup>17</sup> J.J. Szczepański: *Biskup jedzie przez morze...*, s. 63.

<sup>18</sup> W. Włodarczyk: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*. Paris 1986, s. 98.

<sup>19</sup> Tamże, s. 97.

<sup>20</sup> Z. Herbert: *Nikifor. „Twórczość” 1957*, nr 10-11, s. 239-240; Patryk [Z. Herbert]: *Książka entuzjasty. „Tygodnik Powszechny” 1957*, nr 41, s. 6. Korzystam z przedruków w: Z. Herbert: *Węzeł gordyjski...*, ss. 223-224; 225-228.

<sup>21</sup> Z. Herbert: *Nikifor...*, s. 223-224.

twórczości mistrza z Krynicy są właściwie mało znane”, przestrzega: „Za kilkanaście lat nie będą znane nikomu”<sup>22</sup>.

Drugim celem posłużenia się legendą Nikifora jest kąśliwa ocena postawy twórców, którzy przystali w swojej praktyce na realizm socjalistyczny<sup>23</sup>. W *Niki-forze* Herbert stosuje (na prawach kontrastu) sarkastyczne aluzje do ulegania doktrynalnym modom i przyjmowania wzorców narzucanych wedle kryteriów politycznych<sup>24</sup> („niezapomniany kontredans od Picassa do Gierasimowa i z powrotem”<sup>25</sup>), w *Księżce entuzjasty* natomiast karykaturalną krytykę twórców wspiera pastiszowym opisem socrealistycznych wytworów:

ci z największą nawet wiedzą i kulturą (wyłączając paru sprawiedliwych) rwali się do wielkich płócien i metodą postimpresjonistyczną, zestawiając nerwowo fiolety z różami na twarzach ZMP-ców deklarowali swój strach przed historią<sup>26</sup>.

Trafność Herbertowego wyboru zabiegów charakterystycznych dla malarstwa tamtych czasów znajduje potwierdzenie w ustaleniach badacza socrealizmu, który wyjaśnia, że kształt i charakter dzieła wynikał wówczas z uznania przez artystę praw historii<sup>27</sup>. Plastycy mieli przyzwolenie na korzystanie z tradycji, o ile była ona materialem służącym do politycznych, doraźnych celów, nie mogła natomiast być zasobem wartości indywidualnie aprobowanych lub negowanych. Dlatego też:

Kompetencja twórców stalinowskich, mimo iż manifestacyjnie odwoływała się do zbioru dawnych dzieł, nie kreowała jednak z tego powodu dzieł własnych, których pełniejsze odczytanie zależne byłoby od znajomości tradycji<sup>28</sup>.

Obaj pisarze: i Szczepański, i Herbert poznali Nikifora w okresie największego ideologicznego zniewolenia sztuki. Jak widać, specyficzny kontekst czasowy miał wpływ na postrzeganie tego twórcy i jego prac. Cenili jego autentyczność, niepodatność na ideologiczne wpływy ani też na żadne konwencje,

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 224.

<sup>23</sup> Po latach Herbert o wiele ostrzej wypowiedział się o ideowym zaangażowaniu artystów i intelektualistów, stwierdzając, że było to „rzeczą prymitywną”. Zob. Z. Herbert: *Wypluć z siebie wszystko*. W: J. Trznadel: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Lublin 1990, s. 193-194.

<sup>24</sup> „Tolerowano na przykład Pabla Picassa jako aktywnego zwolennika lewicy” – opisywał ten okres Andrzej K. Olszewski: *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*. Warszawa 1988, s. 84.

<sup>25</sup> Z. Herbert: *Nikifor...*, s. 223.

<sup>26</sup> Z. Herbert: *Księżka entuzjasty...*, s. 225.

<sup>27</sup> W. Włodarczyk: *Socrealizm...*, s. 64.

<sup>28</sup> Tamże, s. 100.



choć uważali, że chroni go przed tym nie świadomy wybór, lecz wrodzone kalectwo, izolujące go od świata zewnętrznego. Nie bez znaczenia wydaje się jednak i to, że obaj stali wtedy na początku pisarskiej drogi i jako adepci szczególnie badawczo przyglądali się warunkom, okolicznościom, modelom życia kulturalnego i... postawom innych. Wyjątkowość krynickiego malarza jawiła im się w opozycji do panującego koniunkturalizmu, któremu oni sami starali się nie ulec. Realizm socjalistyczny budził ich ideowy i estetyczny sprzeciw, okupiony opóźnionym debiutem książkowym: w przypadku Szczepańskiego była nim powieść o góralu *Portki Odyssa* (1954), a w przypadku Herberta – tom poetycki *Struna światła* (1956).

Obaj pisarze przekazali świadectwo nie tylko swojej fascynacji postawą Nikifora, ale także indywidualnego odbioru jego twórczości.

## [2]

Artykuły o Nikiforze nie były precedensem w ówczesnej działalności pisarskiej Herberta. Wiadomo, że od czasu ukończenia studiów w Krakowie przysły poeta publikował w pismach katolickich („Dziś i Jutro”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Tygodniku Powszechnym”) teksty poświęcone sztuce i artystom<sup>29</sup>. Prezentują one jego wczesną praktykę recenzencką, inspirowaną wystawami lub innymi wydarzeniami kulturalnymi, ujawniają poglądy na temat – głównie – współczesnej twórczości plastycznej, stanowią także punkt wyjścia do refleksji nad sztuką, jej zadaniami, kryteriami jej wartościowania. Wiele też mówią o preferencjach autora<sup>30</sup>. Herbert szczególną atencją darzył kolorystów. Mieli oni w latach czterdziestych i pięćdziesiątych dość liczną w kraju reprezentację, której spore grono stanowili przedwojenni członkowie Komitetu Paryskiego, ale też inni twórcy, często wykształceni przed wojną, pozostający pod wpływem postimpresjonistów, bądź uciekający od złych wojennych doświadczeń lub od prowadzonej coraz intensywniej od 1948 roku kampanii socrealistycznej<sup>31</sup>. Wiadomo, że to kapiści odkryli przed wojną Nikifora, cenili go za doskonałe wyczucie koloru, zestawiali z najbardziej znanym współczesnym prymitywistą, Celnikiem Rousseau. Ze zbiorów prywatnych zorganizowali przed wojną w Paryżu wystawę jego prac, a pierwsze krytyczne studium jego twórczości przedstawił należący do tej grupy Jerzy Wolff w artykule *Malarze naiwnego*

<sup>29</sup> Zebrał je i opracował Paweł Kądziela w tomie *Węzeł gordyjski...*

<sup>30</sup> Zob. Z. Mańkowski: „Uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala”. Zbigniewa Herberta obrazy sztuki współczesnej. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 1. Red. J.M. Ruszar. Lublin 2006, s. 185-210.

<sup>31</sup> Zob. A. Rottenberg: *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Warszawa 2005, s. 27.



realizmu w Polsce. Nikifor w 1938 roku<sup>32</sup>. Herbert w interwencyjnym tekście z 1950 roku nazywa Nikifora „malarzem ludowym”, podkreślając liczące się dla ówczesnych decydentów pochodzenie, niemniej czytelników przekonuje o oryginalności jego prac. Niewielkich rozmiarów artykuł zawiera jedynie (cytowane już) wyliczenie najczęstszych motywów jego obrazów oraz króciutki opis domalowanego do listu żebraczego autoportretu, oddający cechy prymitywnego stylu: „Stromą uliczką o dziecięcej perspektywie idzie sobie Artysta Nikifor w meloniku. Jest pewnie niedziela rano, bo na ulicy pusto, jeśli nie liczyć podwójnego szpaleru małych drzewek”<sup>33</sup>. Wybór tego tematu nie jest jednak przypadkowy; wykorzystuje go Herbert także w kolejnym tekście, gdzie dobitniej zaznacza autokreacyjny zabieg artysty:

Ale poza tym idzie swoją drogą, tak jak w tych licznych imaginacyjnych autoportretach, wśród pól prostych jak suszące się w słońcu ręczniki, drogą wysadzaną drzewami, w uroczystym cylindrze, w pelerynie, z kasetą malarską w ręku pod niebem przelatującym na sferę niebieską i różową<sup>34</sup>.

Nie jest to bynajmniej opis konkretnego obrazu, raczej synteza podejmowanego wielokrotnie tematu. Andrzej Banach rozróżnia dwie jego odmiany: autoportrety i „Powroty z pracy”. Na tych drugich postać występuje na tle krajobrazu wiejskiego lub miejskiego, czasem symbolicznego lub zgoła fantastycznego. Zawsze jednak:

Nikifor ubrany jest odświętnie, ma czarny kapelusz, sztywny, z szerokim rondem, pelerynę, czarną teczkę. Ustawiony jest najczęściej centralnie, jest wyraźnie widoczny. Idzie samym środkiem jezdni, wcale nie chodnikiem. Niebezpieczeństwo wcale mu nie grozi, gdyż ulica jest pusta, nie ma na niej przechodniów ani wozów. Nikifor jest nie tylko najważniejszy, jest jedyny<sup>35</sup>.

Obie serie, powstałe zasadniczo w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, mają ten sam cel: są autoprezentacją. Herbert wydobywa wprowadzony do wielu obrazów (Banach wylicza, że zgromadzono ich ponad osiemdziesiąt) gest samoświadomości artysty, nadając mu dodatkowo symboliczne znaczenie samotnego „podążania własną drogą”, bycia oryginalnym. Zarazem w syntetycznej formie przekłada na zmetaforyzowany język poezji charak-

<sup>32</sup> Zob. M. Szczyrbuła: *Jeszcze o Nikiforze. Fakty, domysły i legendy*. „Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 1, s. 37-49.

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Z. Herbert: *Nikifor...*, s. 223.

<sup>35</sup> A. Banach: *Nikifor*. Warszawa 1983, s. 86.

terystyczne cechy tematu i stylu Nikifora: wiejski krajobraz, zredukowany do geometrycznych, umownych przedstawień, znaczącą („Niebo różowe, niebo niebieskie jako najwyższa, niebiańska sfera”<sup>36</sup>) kolorystykę.

Herbert w tymże artykule wybrał do prezentacji Nikiforowych prac inny jeszcze motyw, a mianowicie fantastyczne pejzaże z przedstawionym w centrum księżycem (lub świecącym zimnym blaskiem słońcem) o ludzkiej twarzy, odbijającym się w wodzie. Podobnie jak wcześniej, w syntetyczny sposób połączył pojawiający się w akwarelach temat z informacjami o warsztacie malarza:

I potem, na najlżejszym materiale, na jakim kiedykolwiek opowiedziano tajemnicę stworzenia – na pudełku od papierosów, odkryje ktoś ze zdumieniem cuda naiwnej kosmogonii. Boga-Ojca, który wychyla się zza oceanów jak księżyc<sup>37</sup>.

Zwraca uwagę wyraźnie interpretacyjny charakter opisu, z przywołaniem elementów biblijnego przekazu o stworzeniu świata. Andrzej Banach w owych fantastycznych przedstawieniach znalazł bliskość surrealistycznej konwencji:

Krajobraz fantastyczny malowany przez Nikifora jest krajobrazem ze snu. Te same elementy kompozycji występują u prawdziwych surrealistów, którzy budowali świadomie obrazy na podobieństwo marzenia sennego. Krajobraz jest sztuczny, teatralny, pusty, a nawet pustynny, jak scena, na którą mają wejść aktorzy<sup>38</sup>.

Herbert natomiast odczytał je jako przedstawienie i zarazem powtórzenie kosmogonii, podkreślił zatem stwórczą, nadającą światu kosmiczny ład, rangę czynności malarza. Odnajdujemy w tym porównaniu uznanie dla Nikiforowych obrazów, tym większe, że towarzyszy mu aluzja do wykorzystywanych wtórnie opakowań, kartek i tekturek jako materiału do malowania. W ujęciu poety nawet i ten aspekt nabiera znaczenia symbolicznego: twórczy akt realizuje się także w przemianie w dzieło materii „lichej”, pogardzanej lub już innym niepotrzebnej. Poetycki skrót staje się zarazem emblematem samego Nikifora, którego niepozorna, krucha sylwetka i lekceważona osoba tak bardzo nie odpowiadała skali jego twórczej wyobraźni.

Poeta pogłębia swoje odkrycie istoty Nikiforowego malowania jako kosmogonii w wierszu *Nikifor*, dołączonym do artykułu *Książka entuzjasty*, zamieszczonego w „Tygodniku Powszechnym”. Tematowi temu poświęcony jest następujący fragment:

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 127.

<sup>37</sup> Z. Herbert: *Nikifor...*, s. 224.

<sup>38</sup> A. Banach: *Nikifor...*, s. 162.

w blaszanym pogiętym pudełku  
mieszkają okruchy tęczy  
barwne kamyki  
z których Pan Bóg  
zrobił mozaikę ziemi

kawałek burzy  
kawałek liścia  
kawałek wody

pędzelkiem wyleniałym  
jak mysi ogonek  
dotyka się delikatnie  
kamyków świata

przedtem  
trzeba pędzel poruszyć  
to znaczy poślinić<sup>39</sup>

Autor, na prawach *licentia poetica*, zmienia nadawcę wypowiedzi, próbuje odtworzyć proces twórczy z perspektywy Nikifora. Daje jednak tylko złudzenie wejścia w jego świadomość, bowiem tak naprawdę przedstawia swoją interpretację kreatywnych czynności krynickiego malarza. Joanna Adamowska trafnie zauważyła, że: „Na pierwszy plan wysuwa poeta związek tej twórczości z transcendencją. Wszystkie elementy opisanego aktu tworzenia obrazka powiązane zostały w Herbertowskim wierszu ze sferą tego, co boskie i święte”<sup>40</sup>. Działania Nikifora, mimo niedoskonałych narzędzi (pogięta kasetka na przybory malarskie, tanie guziczkowe farby akwarelowe, wytarty pędzelek), mają – na wzór Boskiego stwarzania świata – wymiar sprawczy. Czy zawarta jest w tym przedsięwzięciu postawa pokory, czy przeciwnie, śmiały gest dorównania boskiej kreacji – trudno jednoznacznie orzec, ale należy wziąć pod uwagę zarzuty Herberta, który w obu swoich artykułach z 1957 roku gani Andrzeja Banacha za nadmiar naiwnego psychologizowania. Przychyla się natomiast do spostrzeżenia Jerzego Wolffa: „Sztuka jest pełna i dojrzała wtedy, gdy światopogląd stwarzający wokół nas atmosferę jest jakby kulą, pośrodku

---

<sup>39</sup> Patryk [Z. Herbert]: *Nikifor*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 41, s. 6. Przedruk w: Z. Herbert: *Utwory rozproszone (Rekonesans)*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2010, s. 156-158.

<sup>40</sup> J. Adamowska: *Ratujemy Nikifora...*, s. 247.

której żyjemy”<sup>41</sup>. Rozwijając tę tezę, polaryzuje w swojej ocenie pozbawioną wyrazistego światopoglądu współczesną sztukę i malarstwo, które przedstawia porządek i hierarchię w świecie:

Większość współczesnych artystów żyje w środku potrzaskanej kuli. Dlatego obraz malarza średniowiecznego czy współczesnego prymitywa wzbudza w nas niezależnie od zadowolenia estetycznego uczucie zazdrości i podziwu na widok solidnej konstrukcji świata, pewnych wiązań i nieskruszonego pociskami sklepienia<sup>42</sup>.

I tak właśnie odbiera prace malarza z Krynicy.

Herbert nie dołącza się do dyskusji na temat wartości stylistycznej obrazów Nikifora, co czynią historycy sztuki, usiłujący przedstawić argumenty przemawiające za wysoką świadomością artystyczną ich autora. Nie jest jednak niewrażliwy na indywidualne cechy jego stylu i warsztatu – tu, pośrednio, ujawnia swoje kompetencje znawcy i krytyka sztuki, rozwinięte w późniejszych zbiorach cenionych esejów. Potrafi celnie, w skrótowych metaforach oddać formalne i warsztatowe aspekty Nikiforowych dzieł. Najważniejszy przekaz jest jednakowoż taki, że Herbert uznaje w krynickim malarzu pełnoprawnego i oryginalnego twórcę: „Z powodu szczerości, prostoty i bezpośredniości”<sup>43</sup>.

### [3]

Esej *Biskup jedzie przez morze* nosi taki sam tytuł jak obraz, który Jan Józef Szczepański zakupił u Nikifora. Utwór otwiera ekfrazą<sup>44</sup>, przedstawiająca temat, wydobywająca charakterystyczną dla malarza kompozycję, kolorystykę, stylistykę. Opis świadczy o głębokim przeżyciu Nikiforowego dzieła. Pisarz wskazuje na dwa elementy obrazu, które go intrygują, pobudzają do refleksji. Pierwszy z nich znajduje się w części przedstawiającej niebo:

---

<sup>41</sup> J. Wolff: *Malarze naiwnego realizmu w Polsce. Nikifor. „Arkady” 1938*, nr 3. Przedruk w: „Teologia Polityczna Co Tydzień”, nr 132, z datą 2018.10.08 [numer monograficzny *Nikifor. Epifania codzienności*], <https://teologiapolityczna.pl/jerzy-wolff-malarze-naiwnego-realizmu-w-polsce-nikifor> [dostęp: 30 czerwca 2019].

<sup>42</sup> Z. Herbert: *Książka entuzjasty...*, s. 226.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Mamy tutaj dwa jej wyznaczniki formalne: wskaźniki metatekstowe (nazwę autora i tytuł obrazu) oraz opis obrazu, zaproponowane przez Adama Dziadka: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 54-55.

W połowie wysokości zaciąga je ławica delikatnych, rozplywających się w przestrzeni obłoczków, opalizujących wspomnieniami błękitu i różu. Dzięki takiemu układowi planów i barw, pas żółtej światłości, przecinający w poprzek cały krajobraz, stanowi głęboką szczelinę, wciągającą spojrzenie w dal – pełną powietrza i ciszy<sup>45</sup>.

Drugi tyczy się postaci na pierwszym planie:

Czuję, że biskup, zatopiony w swej złocistej, niedostępnej dla mnie dali, mija mnie nieubłaganie i że błogosławieństwo jego ogromnej lewicy nie spływa na moją głowę<sup>46</sup>.

W interpretacji Szczepańskiego obraz sugeruje metafizyczne treści, które go poruszają, wobec których nie może pozostać obojętny. Przyznaje zarazem, że waga przekazu Nikiforowego dzieła nie od razu była dla niego dostępna, że przeszkodą okazała się znajomość sztuki i intelekt, „oglądanie świata z wyżyn własnej subtelności”. Drogę do metafizycznego odczytania twórczości Nikifora celnie wskazała Aleksandra Dębska-Kossakowska: była nią pokora<sup>47</sup>.

Szczepański dla określenia znaczenia, jakie ma dla niego ten obraz, wybiera metaforę okna:

Podróż Nikiforowego biskupa przez morze nie jest jednym z eksponatów mojego prywatnego muzeum. Jest... jak by to określić? Jest oknem. Jednym z okien przebijających ściany mojego świata. Od dwudziestu już lat zaglądam w to okno z niesłabnącą ciekawością i z niezmiennym bezradnym zdziwieniem. I nieraz doświadczam przy tym szczególnego niepokoju<sup>48</sup>.

Historia sztuki zna dwie tradycje, które łączą obraz z oknem. Jedną z nich jest teoria obrazu wywodząca się z modelu malarstwa sztalugowego, obowiązująca od średniowiecza do końca XIX wieku, opisana przez Leona Battistę Albertiego:

Model ten kierował się ideą okna, które otwiera się w fikcyjnej, ale niestabilnej przestrzeni obrazu, jego charakterystyczną właściwością była frontalność. Odbiorca stoi nie tylko przed płaszczyzną obrazu, ale również przed światem przedstawionym obrazu.

---

<sup>45</sup> J.J. Szczepański: *Biskup jedzie przez morze...*, s. 57-58.

<sup>46</sup> Tamże, s. 61.

<sup>47</sup> A. Dębska-Kossakowska: *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki...*, s. 71.

<sup>48</sup> J.J. Szczepański: *Biskup jedzie przez morze...*, s. 61.

[...] Z uwagi na perspektywiczny punkt zbiegu horyzont – zgoła nie otwarty – staje się środkiem konstrukcji, gwarantującym spójność porządku obrazu<sup>49</sup>.

Idea „obrazu jako okna” obiektywizuje przedstawioną rzeczywistość, ustawia rzecz i świat naprzeciwko człowieka, tworząc poznawczy i ontologiczny dystans: „Odkąd skonstruowano perspektywę, mówi się o racjonalności widzenia, której widowym przejawem jest geometryzacja procesu percepcji”<sup>50</sup>. Nie jest to model, który można odnieść do charakterystyki *Biskupa jadącego przez morze*.

Drugi trop wiedzy ku tradycji wschodniej ikonografii. Szczepański nie nawiązuje do niej bezpośrednio, ale sposób odczytywania *Biskupa...* bliski jest rozumieniu ikony jako „okna ku wieczności”. Do pytań o granice dostępnego człowiekowi świata skłania pisarza żółty pas na obrazie, wyobrażający łunę słońca, które zaszło za horyzont:

Jego rozrzedzony, stygnący blask obejmuje teraz równomiernie cały widnokrąg słabnąc i szarząc stopniowo w wyższych kopułach nieba. Blask ten jest żółty. Bardzo jasna, przezroczysta żółtość, przepojona jednak wyraźnie temperaturą dogasania, w której ciepłe czuje się wzbierający chłód i której światłość rodzi miękkie, zwłoczne fioletem cienie<sup>51</sup>.

Zasygnalizowane jedynie sensy czytelniejsze stają się, gdy przywołamy estetykę i teologię ikony: „Światłość jest tematem ikony”<sup>52</sup>, „Światło jest ontologiczną, mistyczną przyczyną tego, co istnieje”<sup>53</sup>. Żółta, a właściwie świetlista barwa to Nikiforowy odpowiednik złotej farby na ikonach, która ma konkretne znaczenie: „Złoto ze względu na swój walor czystego światła, w przeciwieństwie do kolorów odbijających światło, odnosi się do Boskości, do świata niewidzialnego”<sup>54</sup>. Ikona to teofania, stąd też wynika jej podstawowa funkcja: jest „widzialnym znakiem niewidzialnej obecności, przekracza świeckie relacje poprzez właściwe jej sposoby przedstawiania transcendencji”<sup>55</sup>.

Szczepański sumiennie oddaje zasady malarstwa ikonowego, które stosował Nikifor. W opisie biskupa podkreśla hieratyczny sposób przedstawienia

---

<sup>49</sup> G. Boehm: *Niemy logos*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: G. Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Kraków 2014, s. 49-50.

<sup>50</sup> Tamże, s. 284.

<sup>51</sup> Tamże, s. 57.

<sup>52</sup> M. Quenot: *Ikona. Okno ku wieczności*. Przeł. H. Paprocki. Białystok 1997, s. 93.

<sup>53</sup> P.A. Florenski: *Ikonoostas i inne szkice*. Przeł. Z. Podgórzec. Białystok 1997, s. 196.

<sup>54</sup> M. Quenot: *Ikona. Okno...*, s. 94.

<sup>55</sup> Tamże, s. 75.

postaci oraz odwróconą perspektywę: biskup jest większy niż łódź, a jego lewa, błogosławiąca dłoń jest większa od prawej. Ekfrazza zawiera sugestię, że malunek Nikifora przedstawia religijne treści oraz wskazuje na transcendentną rzeczywistość. Jest też świadectwem głębokiego przeżycia tego – świeckiego przecież – obrazu, przeżycia, które jest słabym, niereligijnym odbłaskiem doświadczenia „nie tego świata”, jakie dostarcza obcowanie z ikoną: „Malarstwo ikonowe to metafizyka bytu”<sup>56</sup>. Pisarz, przyznając się, że nie jest mu dostępna wiara, którą miał twórca obrazu, wyjawia, że *Biskup jadący przez morze* poszerza granice jego doświadczenia:

Co dzień patrzę na biskupa jadącego przez morze i od dawna nie śmieszy mnie jego absurdalna łódź ani jego olbrzymia błogosławiąca dłoń. Cisza żółtej łuny zachodu na nieboskłonie wydaje mi się echem pytań, których nie potrafię nawet jasno wyrazić. Pytań dotyczących natury świata, przez który wszyscy wędrujemy, jak przez morze, ku niewiadomym brzegom<sup>57</sup>.

Spotkanie z realną osobą Nikifora, zetknięcie się z postacią kruchą i fizycznie upośledzoną, tak mocno kontrastującą z siłą przekazu obrazów, które tworzył, sprowokowało pisarza także do rozważań o naturze twórczości Nikifora. Wyjaśnienia eseisty wiodą do przypomnienia źródeł sztuki, związanej początkowo z magią:

O czym myślał Cromagnończyk malując swoje bizona? O mięsie, o skórze, o locie strzały, zachwycającej i groźnej sile zwierzęcia. Mocny! Zanurzony w tym samym co Nikifor prądzie wzruszeń jaskiniowy artysta czcił i zaklinał moc.

Czczył i zaklinał. Religijnym uniesieniem i magicznym podstępem uczestniczył w tajemnicy istnienia<sup>58</sup>.

W skojarzeniu źródeł sztuki prymitywów ze sztuką prehistoryczną Szczepański nie jest oryginalny. Odkrycie tych powinowactw zawdzięczamy awangardowym prądom początku XX wieku, wspartym głośną teorią Wilhelma Worringer, który rozróżnił sztukę abstrakcyjną („prymitywną” – dawną i współczesną, której istotą jest doświadczenie tajemnicy, najczęściej trwogi) i sztukę empatyczną (pozwalającą wczuć się w piękny, doskonale rozpoznany świat)<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> P.A. Florenski: *Ikonostas i inne szkice...*, s. 169.

<sup>57</sup> J.J. Szczepański: *Biskup jedzie przez morze...*, s. 76.

<sup>58</sup> Tamże, s. 73.

<sup>59</sup> Zob. R. Sheppard: *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. P. Wawrzyszko. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. Nycz. Kraków 1998.



Uwagi Szczepańskiego nie są jednak prowadzone z pozycji teoretyka czy krytyka sztuki (choć jako gimnazjalista ukończył Wolną Szkołę Malarstwa im. Aleksandra Gierymskiego, prowadzoną w Katowicach przez wybitnych twórców z kręgu kapistów: Zbigniewa Pronaszkę, Czesława Rzepińskiego i Józefa Jaremę<sup>60</sup>). Eseista wyjawia, że inspiracją było dla niego wzruszenie, jakie przeżył podczas spotkania z Nikiforem, który dał do zrozumienia, że potrafiłby malować inaczej, jak pokazani mu wielcy artyści, gdyby nie jego ułomność. Relacja o próbach dociekania, z czego wynika fenomen jego twórczości, staje się relacją o drodze do zgłębiania istoty sztuki:

Trzeba mi było pewnego wysiłku, aby otrząsnąwszy się z nawyków, z nabytych sądów i przesądów, z upodobań i snobizmów zapewne – zejść, a może wspiąć się na ten poziom, gdzie nie obowiązuje hierarchia, gdzie słowa „kicz” i arcydzieło” nie są jeszcze (lub może już nie są) znane, a ważne jest tylko namiętne pragnienie udziału w dziele tworzenia. Dołożyć od siebie choćby maleńką grudkę, pozostawić ślad – chociażby wyrazić swoje zdziwienie, swój zachwyt, swoją obecność<sup>61</sup>.

Szczepański znalazł dla opowieści o malarzu z Krynicy godne miejsce w tomie *Rafa* (1974). To pierwszy zbiór, w którym prezentuje nową dla siebie formę eseju literackiego. Rozważa w nim swoje miejsce wobec historii, wobec rodziny i wobec sztuki. Implikacje spotkania z Nikiforem, przedstawione przez pisarza, korespondują z problematyką, jaką esejowi przypisuje Andrzej Stanisław Kowalczyk:

Esej – mówiąc metaforycznie – przejął od filozofii jej sposób bycia: stawianie pytań podstawowych o sens, cel, hierarchię wartości, zasadność ludzkich działań, wiarygodność poznania, ostateczne uzasadnienie bytu itp.<sup>62</sup>.

\* \* \*

Zbigniew Herbert i Jan Józef Szczepański przejawiali zainteresowanie sztuką, przyjaźnili się z wybitnymi artystami. Obaj w młodości uczyli się malować. W swoich tekstach ujawniali kompetencje znawców. Spotkanie z Nikiforem, mimo narzucającego się obu pisarzom kontekstu ideologicznego, sprowoko-

---

<sup>60</sup> Zob. J.J. Szczepański: *Ambicje brzydkiego miasta*. „Śląsk” 1998, nr 9, s. 16-17.

<sup>61</sup> J.J. Szczepański: *Biskup jedzie przez morze...*, s. 75.

<sup>62</sup> A.S. Kowalczyk: *W kręgu poetyki eseju*. W: tegoż: *Kryzys świadomości europejskiej w esyście polskiej lat 1945-1977*. Vincenz – Stempowski – Miłosz. Warszawa 1990, s. 15.

wało ich jednak do odkrycia w nim oryginalnego twórcy. Obaj znaleźli własny klucz do Nikiforowej twórczości: Herbert osadził ją w micie, Szczepański w metafizyce.

## BIBLIOGRAFIA

- Adamowska J.: *Ratujmy Nikifora. Herberta teksty interwencyjne*. W: „Nie powinien przysyłać syna”. *Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. J.M. Ruszar. Kraków 2018.
- Adamowska J.: *Ratujmy Nikifora. Herberta teksty interwencyjne*. „Teologia Polityczna Co Tydzień”, nr 132.
- Banach A.: *Nikifor*. Warszawa 1983.
- Boehm G.: *Niemy logos*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: G. Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Kraków 2014.
- Dębska-Kossakowska A.: *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*. Warszawa 2009.
- Dziadek A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.
- Florenski P.A.: *Ikonoostas i inne szkice*. Przeł. Z. Podgórzec. Białystok 1997.
- Gontarz B.: *Pisarz i historia. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Katowice 2001.
- Herbert Z.: *Utwory rozproszone (Rekonesans)*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2010.
- Herbert Z.: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*. Oprac. P. Kądziała. T. 1. Warszawa 2008.
- Herbert Z.: *Wypluć z siebie wszystko*. W: J. Trznadel: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*. Lublin 1990.
- Herbert Z., Turowicz J.: *Korespondencja*. Oprac. T. Fijałkowski. Kraków 2005.
- Kowalczyk A.S.: *W kręgu poetyki eseju*. W: tegoż: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977*. Vincenz – Stempowski – Miłosz. Warszawa 1990.
- Mańkowski Z.: „Uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala”. *Zbigniewa Herberta obrazy sztuki współczesnej*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 1. Red. J.M. Ruszar. Lublin 2006.
- *Noty o tekstach*. W: Z. Herbert: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*. Oprac. P. Kądziała. T. 1. Warszawa 2008.
- Olszewski A.K.: *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*. Warszawa 1988.
- Patryk [Z. Herbert]: *Książka entuzjasty*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 41.
- Patryk [Z. Herbert]: *Nikifor*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 41.
- Patryk [Z. Herbert]: *Wywiad z Nikiforem*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 43.
- Quenot M.: *Ikona. Okno ku wieczności*. Przeł. H. Paprocki. Białystok 1997.
- Rottenberg A.: *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Warszawa 2005.

- Sheppard R.: *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. P. Wawrzyszko. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. Nycz. Kraków 1998.
- Sulikowski A.: *Nie można świata zostawić w spokoju. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Lublin 1992.
- Szczepański J.J.: *Ambicje brzydkiego miasta*. „Śląsk” 1998, nr 9.
- Szczepański J.J.: *Biskup jedzie przez morze*. W: tegoż: *Rafa*. Warszawa 1983.
- Szczepański J.J.: *Dziennik*. T. 1.: 1945-1956. Kraków 2009.
- Szczyrbuła M.: *Jeszcze o Nikiforze. Fakty, domysły i legendy*. „Polska Stuka Ludowa” 1990, nr 1.
- Włodarczyk W.: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*. Paris 1986.
- Wolff J.: *Malarze naiwnego realizmu w Polsce. Nikifor*. „Arkady” 1938, nr 3.
- Wolff J.: *Malarze naiwnego realizmu w Polsce. Nikifor*. „Teologia Polityczna Co Tydzień” 2018, nr 132.
- zh [Z. Herbert]: *Nikifor*. „Twórczość” 1957, nr 10-11.

## ABSTRACT

### **Nikifor of Zbigniew Herbert and Jan Józef Szczepański**

Zbigniew Herbert and Jan Józef Szczepański showed interest in art and were friends with outstanding artists. Both of them learned to paint in their youth. In their texts, they revealed the competence of the experts. The author of the article analyses the literary works and journalistic texts of the two writers, resulting from their meeting with Nikifor and the experience of his works. She shows that the two writers, despite an imposed ideological context, negative for them and for the work of the painter (the decree of socialist realism in art) found their own key to Nikifor's work: Herbert embedded it in myth, Szczepański in metaphysics.

**Key words:** socialist realism, naive art, metaphysics, icon, myth of an artist.

## RÉSUMÉ

### **Nikifor de Zbigniew Herbert et de Jan Józef Szczepański**

Zbigniew Herbert et Jan Józef Szczepański s'intéressaient à l'art et entretenaient des relations amicales avec des artistes remarquables. Jeunes, tous les deux apprenaient à peindre. Dans leurs textes, ils manifestaient des compétences d'experts. L'auteure de l'article analyse les ouvrages littéraires et les textes journalistiques des deux écrivains, résultant de la rencontre avec Nikifor et de l'impression qu'ont produite ses ouvrages. Elle démontre que les deux, malgré le contexte idéologique – négatif pour eux-mêmes et pour l'œuvre de Nikifor – qui s'imposait, ils ont trouvé leur propre clé à la création du peintre de Krynica : Herbert l'a placée dans le mythe, Szczepański dans la métaphysique.

**Mots clés :** réalisme socialiste, peinture naïve, métaphysique, icône, mythe de l'artiste.