

# Kilka słów o malarstwie Jerzego Nowosielskiego\*

Katarzyna Chrudzimska

Jerzy Nowosielski to niezwykła postać – tak pod względem osobowości, poglądów, jak i dorobku artystycznego. W wielu opracowaniach nowoczesnej sztuki autorzy rozpoczynają swą analizę stwierdzeniem, iż wymyka się on wszelkim klasyfikacjom, nie pasuje do żadnego z panujących kierunków. Rzeczywiście jest to artysta ze wszech miar oryginalny, niepowtarzalny i niepodrabialny. Jego charakterystyczny styl o ścisłych zasadach i prawidłach, jest łatwo rozpoznawalny nawet okiem laika, który z twórczością Nowosielskiego miał choćby minimalny kontakt.

Ponieważ mamy do czynienia z niewątpliwą osobowością artystyczną, wszelkie wpływy i ewentualne analogie stylowe przy bliższej analizie okazują się powierzchowne i pozorne – Nowosielski posługuje się własnym, oryginalnym językiem. Tym bardziej więc trudne staje się zadanie historyka sztuki próbującego odnaleźć w tej różnorodności charakterystyczne wyróżniki umożliwiające dokonanie porównań, klasyfikacji i ocen, przy jednoczesnym poszanowaniu odrębności i niezależności analizowanych zjawisk.

Spróbujmy więc określić na czym polega styl malarstwa Jerzego Nowosielskiego. Artysta nowoczesną formą wypełnia schematy starych kanonów ikonograficznych. Z doświadczeń sztuki współczesnej czerpie rozumienie koloru, zasady kompozycji i surrealistyczną wrażliwość. Łączy je z nietragedyjnymi, oryginalnymi tematami. Myślę tu zwłaszcza o nie-spotykanym nigdzie poza jego twórczością sposobie interpretacji motywów samolotów i cerkwi. Istnieją one oczywiście w sztuce na zasadzie elementów towarzyszących, ale przez artystę podniesione zostały do rangi głównego i zasadniczego tematu oraz obdarzone pewnym znaczeniem.

Tradycyjny jest natomiast, wielokrotnie przez krytykę podkreślany, szacunek Nowosielskiego do formy dzieła sztuki. Artysta nie zastępuje malarstwa akcją, happeningiem, nie

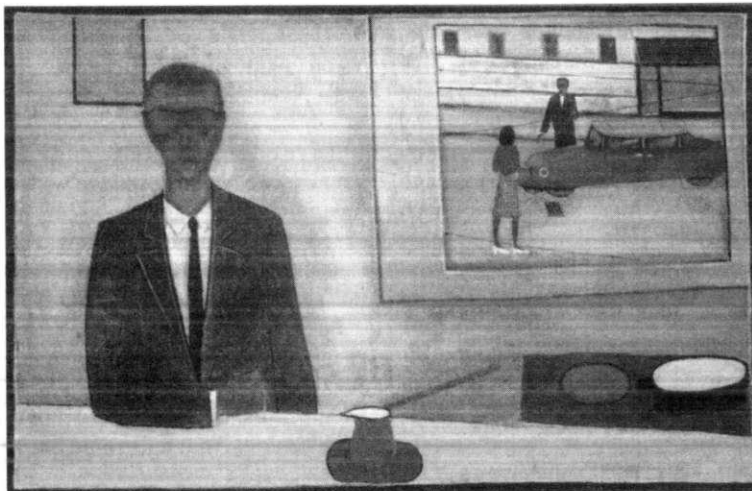
narusza też stosunków twórcy – obraz – widz. Dzięki temu czujemy się bezpieczni obcując z tą sztuką. Wśród klasycznych gatunków pejzażu, martwej natury, aktu, portretu pozbywamy się, tak typowej w stosunku do sztuki nowoczesnej, podejrzliwości i nieufności. Nie jesteśmy atakowani, prowokowani brzydotą, ogłuszani dysonansami. Jest to twórczość bezpieczna i przyjazna dla widza i w tej właśnie sferze szacunku dla odbiorcy, chęci podjęcia z nim dialogu, przekazania mu pewnych treści – bardzo tradycyjna.

Jakie są podstawowe elementy języka Nowosielskiego? Według Leonarda „malarz ma dziesięć zadań, które musi przeprowadzić do końca w swym dziele, a to: światło, cień, kolor, bryłę, kształt, położenie, oddalenie, bliskość, ruch i spoczynek”<sup>1</sup>. Prześledźmy w jaki sposób realizowane są one w twórczości artysty.

Pierwsze z nich to światło i cień. Przestrzeń obrazów Nowosielskiego wypełniona jest jednorodnym, rozproszonym światłem. Brak jest jednego, określonego źródła, a raczej każdy z przedstawionych przedmiotów, osób i elementów pejzażu sam w sobie jest źródłem wewnętrznego promieniowania. Jest to szczególnie wyraźnie widoczne na ikonach Nowosielskiego przedstawiających Świętych i Męczenników. Bliki światła na twarzach i szatach postaci zdają się potwierdzać teorie o boskich energiach przenikających ziemską rzeczywistość.

Światło z samej swej natury jest nośnikiem ogromnej treści symbolicznej, jest sakralne, czczone jako źródło życia, przeciwieństwo ciemności, zwycięzca zła, niebezpieczeństwa. Tak jak w twórczości bizantyńskiej i średniowiecznej, światło Nowosielskiego jest jednorodne, wszechobecne, nie dające cienia. Cień, ciemność – jako opozycja jasności i dobra, są utożsamiane ze złem, zagrożeniem i potępieniem. Nie ma dla nich miejsca w obrazach Nowosielskiego, nawet w tych najbardziej zbliżonych do naturalizmu. Nie ma bowiem grzechu i rozpacz w świecie harmonii. Kolor to jeden z elementów rozumianych przez artystę w sposób nowoczesny, wyrosły na bazie doświadczeń rewolucji sztuki współczesnej. Jest odważ-

\* Zarówno ten tekst, jak i *Widzenie rzeczywistości* są fragmentami pracy magisterskiej pod kierunkiem prof. dr hab. A. K. Olszewskiego na ATK w Warszawie, 1994



Il. 1. Portret z oknem, 1957

ny, żywy, nie unika wchodzenia w niebezpieczne związki silnych kontrastów. Ulubionymi barwami artysty zdają się być: czerwień, błękit i zieleń – wyznaczające tonację obrazu lub konfrontowane ze sobą w śmiałych zestawieniach.

Kolor wyraża stany emocjonalne. Autor odżegnuje się wprawdzie od świadomego stosowania jakiegokolwiek symboliki i zabrania również nam doszukiwać się jej<sup>2</sup>, jednak oczywiste jest, że określone barwy wywołują określone skojarzenia. Nie chodzi nam tu rzecz jasna o próbę czytania przesłania autora, rozumienia jego obrazów i przeintelektualizowania ich treści, ale o zwrócenie uwagi na fakt, świadomego moim zdaniem, budowania nastroju i charakteru dzieła kolorem. Artysta opiera się na podstawowych, zakodowanych w nas związkach znaczeniowych – czerwony dla większości to kolor ognia, krwi, witalności, wojny i miłości; zielony – kolor życia, wiosny przynoszącej nadzieję odrodzenia; niebieski zaś jest barwą przestrzeni, nieba, powietrza, jest najbardziej niematerialny i najzimniejszy. W porównaniu z szalonym rozbudowaniem treściowym symboliki XVIII i XIX-wiecznej, można więc uznać, iż w takiej formie nie interesuje ona artystę. Jego znaki i przekaz są bardzo proste, lapidarne, a zarazem dobitne i jasne.

Kolor ma jeszcze jedno zadanie. Buduje bryłę. Jest ona wprawdzie zredukowana do minimum – większość obrazów ogranicza się do operowania płaszczyznami – ale gdy istnieje, to właśnie dzięki barwie zróżnicowanej walorowo lub kolorystycznie. Natomiast wspólną z linią tworzącą kontur, kolor określa również kształty i wzajemne położenie przedmiotów. Właśnie te dwa czynniki – kolor i linia – budują obrazy Nowosielskiego; tworzą płaskie plamy, niemalże monochromatyczne, z wyraźnie zaakcentowanymi granicami i podziałami, o prawie jednolitej intensywności całej powierzchni barwy. Przestrzeń sprowadzona zostaje do płaszczyzny, jednego planu, na którym wszystkie elementy potraktowane zostały w jednakowy sposób. Dlatego trudno mówić w tym przypadku o oddaleniu lub bliskości. Każdy fragment płótna zdaje się być równo odległy i niedosięty dla widza. Pewne ustępstwa na rzecz perspektywy widoczne są jedynie we wczesniej twórczości (lata 40. i 50. – m.in. cykl *Pejzaże łódzkie*). W późniejszych obrazach głębia i oddalenie sugerowane są tak lubianym przez artystę motywem okna, uchylonych drzwi i obrazu w obrazie.

Ruch związany jest z akcją, działaniem, rozgrywką się historią. Jest więc oczywiste, że w tym znaczeniu w obrazach Nowosielskiego nie może być dla niego miejsca. Za element zastępujący go można uznać gest postaci (bardzo jednak ograniczony) oraz nietypowy sposób kadrowania obrazów (przede wszystkim aktów). Jerzy Tchórzewski zwraca uwagę na istnienie jeszcze jednego, specyficznego rodzaju ruchu – wewnętrznego, porządkującego układ dzieła i determinującego sposób jego odbioru. Przestrzeń obrazu, zamknięta w sobie, rozwija się i otwiera w określonym kierunku. Posiada jedno jedyne wyjście, które wskazując odbiorcy narzuca tym samym jedyną możliwą drogę percepcji. Często wyjściem tym jest skrawek nieba u góry obrazu<sup>3</sup>.

Ostatnie zadanie malarza – spoczynek – najpełniej udało się Nowosielskiemu zrealizować. W zasadzie jest to główny aspekt jego twórczości – statyka, hieratyczność, wywołujące wrażenie dostojności i monumentalności, rodzące dystans, respekt i szacunek. Jednocześnie z doświadczeń wynika, że spoczynek jest stanem nietrwałym, a więc towarzyszy mu oczekiwanie zmiany, ruchu, działania. Dlatego w efekcie powoduje w nas uczucie niepewności, tajemniczości, ciekawości. Im bardziej bowiem nieruchome jest ciało tym bardziej wyraźny i przekonujący staje się ruch ducha. Znieruchomienie oblicza oznacza stan przeobstwienia, przynależność do krainy milczenia<sup>4</sup>. W Nowosielskim raju powszechne szczęście i harmonia również objawiają się spokojem, statyką i spoczynkiem.

Czy artysta zdołał więc sprostać dziesięciu zadaniom malarza? Według mojej skali ocen – tak. Wolno jednak domniemywać, że Leonardo z wielu powodów nie byłby zachwycony tego typu twórczością.

Spróbujmy teraz choćby w przybliżeniu określić miejsce Nowosielskiego we współczesnej sztuce. Jak dalece jest on spadkobiercą i kontynuatorem, czy reprezentuje ideały swego pokolenia, czy może nazwać go trzeba wielkim samotnikiem?

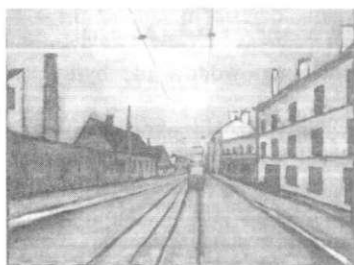
Najczęściej dostrzeganą analogią i kryterium oceny twórczości Nowosielskiego jest malarstwo ikonowe. Wzorzec to tym bardziej oczywisty, że do jego wpływu przyznaje się sam artysta<sup>5</sup>. Hieratyzm kompozycji Nowosielskiego, ahistoryczność scen i brak indywidualizacji postaci przypisuje się więc kanonowi ikonowemu, a wszelkie inne domniemane wzorce traktuje drugoplanowo. Rzeczywiście wydaje się, że artysta przejął z ikony jej sposób traktowania przedstawianych osób, krajobrazu, architektury. Stąd, być może, wynika tak typowa dla Nowosielskiego deformacja, odrealnienie i transformacja świata.

Najbardziej jednoznaczne i najlepiej widoczne jest znaczenie ikony na poziomie schematu kompozycyjnego, niejednokrotnie bezpośrednio od niej przejętego (por. *Pejzaże „z życiem”*, *Ikony cerkwi* i *Monografie*). Tu analogie są oczywiste i z pewnością świadomie przez artystę tworzone.

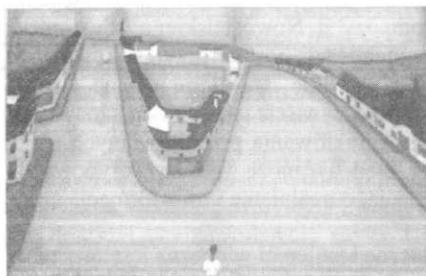
Bardzo ważnym, jeśli nie najistotniejszym – bo wykraczającym poza warstwę formalną dzieła, elementem pokrewnym ikonie jest sposób ilustrowania czasu. Otóż artyści nie interesują wydarzenia, akcja, czas historyczny. Jego czas, to czas, w którym nic się nie dzieje – nie ma ruchu, ani zmian: przedmioty, osoby, przyroda trwają w bezruchu, spokoju, beczynności. Zdają się być ponadczasowe, nierealne, odmienione. I w tej warstwie twórczość Nowosielskiego może najbardziej zbliżyć się do ikony – obrazu, który jest objawieniem rzeczywistości nowej, przemienionej, przeobstwionej. Świat materialny staje się w nim przezroczystą zasłoną świata duchowego<sup>6</sup>, zwierciadłem Niestworzonego<sup>7</sup>, obrazem przemienionego świata wieków przyszłych<sup>8</sup>, objawieniem raju już tu – na ziemi<sup>9</sup>. W praktyce artystycznej założenia te wymagają ograniczania biologizmu, naturalizmu i materialności, przy jednoczesnym akcentowaniu pierwiastka duchowego, transcendentalnego, ponadczasowego wreszcie.

Zauważmy jednak, że ten sposób interpretacji czasu nie jest właściwy wyłącznie ikonie. Powszechny zwłaszcza w malarstwie średniowiecza zatracił stopniowo swą powszechność, ale pojawia się w twórczości pojedynczych artystów w całej historii sztuki aż do czasów nam współczesnych (pejzaże Breughela, twórczość Leonarda da Vinci, El Greca, Vermeera, martwe natury Chardina, Cezanne'a i innych). Towarzyszy on dążeniu do ukazania rzeczywistości w sposób pełny, próbom uchwycenia i określenia jej istoty, przenikającej ją zasady, a nie poprzestawaniu na opisie jej zewnętrznej, materialnej warstwy<sup>10</sup>. Z biegiem czasu sztuka zagubiła tę wrażliwość i umiejętność czytania przyrody. Dziś postępująca desakralizacja obejmuje w zasadzie wszystkie aspekty ludzkiego życia, poczynając od otaczających nas – przyrody i domu – poprzez ciało człowieka, jego moralność, a na twórczości artystycznej kończąc. W tej sytuacji czas przedstawia się jako niepewne trwanie, ulotne, wiodące nieuchronnie do śmierci<sup>11</sup>.

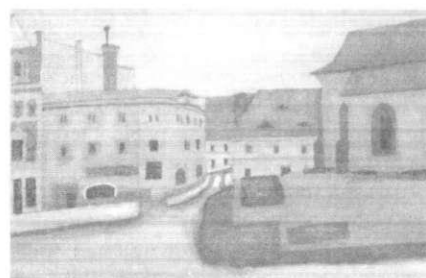
Widzenie rzeczywistości przez Nowosielskiego jest inne. By je przybliżyć posłużmy się autorytetem Eliadego. Według niego „dla człowieka religijnego natura nigdy nie może ograniczać się do naturalności. Zawsze niesie ze sobą ładunek wartości religijnej. Jest to oczywiste wobec faktu, że kosmos jest dziełem bożym – wyszedłszy z rąk Boga nadal nasycony jest świętością. W samej jego strukturze i zjawiskach objawiają się różne modalności sacrum. Przyroda wyraża zawsze coś co ją przeras-



Il. 2. Pejzaż łódzki, 1954



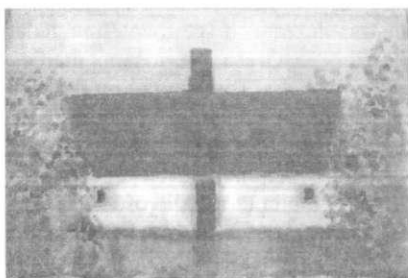
Il. 3. Pejzaż, 1966



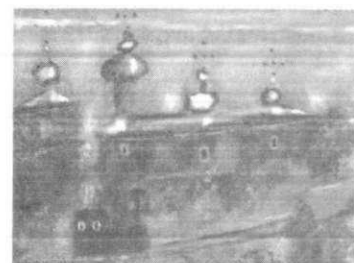
Il. 4. Pejzaż z Bolkowa, (1967)



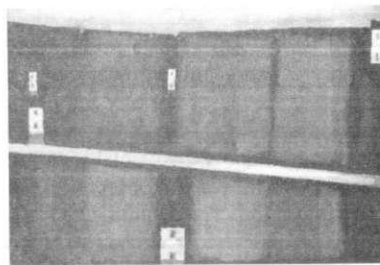
Il. 5. Ulica (Manekiny), (1959)



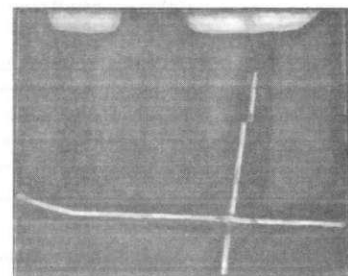
Il. 6. Domek z Ustronia, 1987



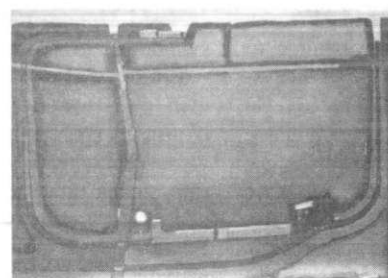
Il. 7. Cerkiew z lokomotywą, 1989



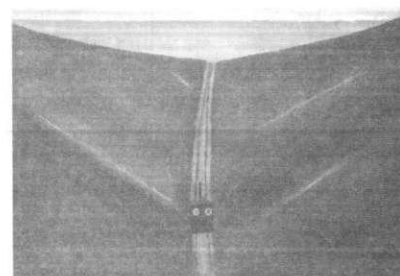
Il. 8. Pejzaż zielony, 1985



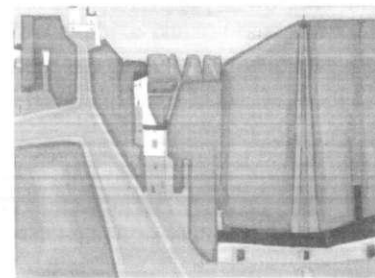
Il. 9. Pejzaż górski, zielony, 1974



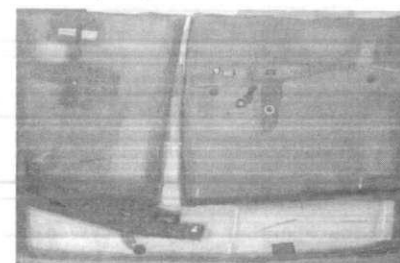
Il. 10. Kolej wąskotorowa, 1963



Il. 11. Pejzaż z koleją, 1985



Il. 12. Pejzaż górski, 1961



Il. 13. Lotnisko wielkie, 1966

ta, a człowiek religijny poprzez *naturalne* aspekty świata ujmuje *nadnaturalne*<sup>12</sup>. W tym świetle twórczość Nowosielskiego odczytywać należałoby w myśl średniowiecznej zasady estetycznej: *per visibilia ad invisibilia*.

Moim zdaniem Nowosielski czerpie inspirację właśnie z tego okresu – ze sztuki średniowiecza, pojętej szeroko – nie ograniczonej tylko do malarstwa ikonowego. Szczególnie zaś bliska jego malarstwu wydaje się epoka przedromańska i romańska. Obecność ikony bez wątpienia widoczna jest w sposobie traktowania postaci oraz w wykorzystywanych schematach kompozycyjnych i ikonograficznych. Ogromne jest też znaczenie teologiczne ikony – przeniesione przez artystę na cały obszar sztuki. Jednocześnie jednak rodzaj perspektywy, sposób traktowania pejzażu, a zwłaszcza kolorystyka i rysunek obrazów Nowosielskiego przywodzą na myśl wczesnośredniowieczne miniatury o prostych schematach, „dziecięcych” formach zbudowanych z płam intensywnych barw obwiedzionych ciemnym konturem.

Za tymi skojarzeniami zdają się dodatkowo przemawiać analogie formalne pomiędzy twórczością Nowosielskiego a malarstwem kilku innych krakowskich artystów. Myślę tu przede wszystkim o Teresie Stankiewicz i Witoldzie Damasiewicz, oraz Jerzym Skąpskim i warszawianinie Andrzeju Podkańskim. W przypadku tych artystów konotacje ikonowe nie mają tak oczywistego – kulturowego, uzasadnienia jak u Nowosielskiego, ich język form zdaje się jednak wypływać z fascynacji podobnym okresem historii sztuki – wczesnym średniowieczem<sup>13</sup>.

Popularność wieków średnich jest współcześnie zjawiskiem szerszym i obejmuje obok fascynacji gnozą i kabałą również zainteresowanie estetyką i sztuką tego okresu. Wymienić należy w tym miejscu nazwisko Henryka Wańka – artysty tworzącego obrazy oparte (między innymi) o średniowieczny repertuar motywów ikonograficznych. Zwróćmy też uwagę na pozytywny odbiór tego typu dzieł zarówno przez publiczność jak i krytykę. Zdaje się on świadczyć o powszechnym zapotrzebowaniu na twórczość – w cudzysłowie – „metafizyczną”, o wykształconej – dzięki doświadczeniom sztuki współczesnej – wrażliwości na średniowieczną ekspresję i o tęsknocie za sztuką tajemniczą, symboliczną i mistyczną.

Podczas analiz twórczości Nowosielskiego częste i kuszące są również odwołania do sztuki tzw. prymitywów, naiwnych czy niedzielnych malarzy. Przy czym wyraźnie podkreślić należy, iż malarstwa Nowosielskiego prymitywnym ani niedzielnym nazwać nie można. Naiwność jego płócien nie jest bowiem spontaniczna i naturalna, ale



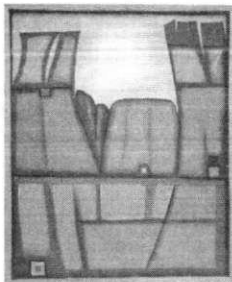
wynika ze świadomego wyboru i decyzji artysty, jest wtórnie wyzwalanym środkiem ekspresji<sup>14</sup>.

Bardzo dobrym porównaniem, jasno pokazującym zależność i jednocześnie wyraźnie rysującym odrębność Nowosielskiego od sztuki naiwnej, jest zestawienie jego malarstwa z twórczością Nikifora. Obu artystów łączy podobne pochodzenie – obaj wychowali się w mieszanej polsko-łemkowskiej, katolicko-unickiej kulturze<sup>15</sup>. Zaważyła ona w dużym stopniu na rozwoju obu osobowości artystycznych. Wiodące tematy obrazów obu twórców są w zasadzie identyczne: ikony, pejzaż, architektura – zwłaszcza cerkiewna, portret „reprezentacyjny”, cyrk, kolej. Ta sama jest też zasada malowania – kompilowanie najważniejszych elementów zatrzymanych w pamięci lub podsuniętych przez wyobraźnię oraz komponowanie płótna plamą ciężkiej, „mięsistej” barwy i mocną linią konturu. Ale na tym wszelkie podobieństwa się kończą.

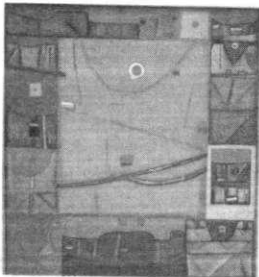
Różnice łatwo będzie dostrzec porównując ten sam temat – np. motyw cerkwi, zrealizowany przez obu artystów. Świątynie Nikifora to nie tylko sylwetki budynków, ale i wnętrza, przedstawione z drobiazgowością i hiperrealistycznym umiłowaniem szczegółu, konkretne miejsca i historie tłumaczone inskrypcjami. Nadrzędną zasadą kompozycji tych płócien jest *horror vacui* i dekoracyjność. Diametralnie inne są natomiast cerkwie Nowosielskiego – lapidarne, syntetyczne, ulotne i nieziemskie. „Siermiężnemu”, ludowemu Nikiforowi przeciwstawia się wyrafinowanie i „intelektualizm” Nowosielskiego. Może jeszcze lepiej przeciwstawienie to widoczne jest w przypadku ikon: podczas gdy obrazy Nikifora bliskie są ludowej ikonografii i naiwnej deformacji, Nowosielski realizuje ikony Świętych z ogromną dbałością o doskonałość i finezję kompozycji.

Jest jednak pewna cecha, która zbliża malarstwo Jerzego Nowosielskiego do sztuki ludowej. Jest to moim zdaniem, stosunek artysty do tworzonego przez siebie dzieła i do sztuki w ogóle. Nowosielski włącza całą twórczość w sferę *sacrum*, dobre obrazy, w tym również swoje, nazywa ikonami<sup>16</sup>. Jednocześnie jednak buntuje się przeciwko włączaniu jego samego w nurt „doświadczania ikony XX wieku”, określa swe obrazy mianem malarstwa narodzonego jedynie pod wpływem ikony<sup>17</sup>. Wydaje się więc, że artyście nie tyle chodzi o nazwanie siebie samego ikonopisem, co o podkreślenie nadprzyrodzonego charakteru i roli sztuki.

W sztuce ludowej również obraz posiada szczególne, apotropaiczne znaczenie. Dlatego między innymi tak liczne są ludowe kopie i odmiany obrazów cudownych i stąd wynika też popularność wizerunków Świę-



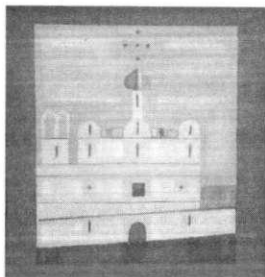
Il. 14. Pejzaż syntetyczny, 1961



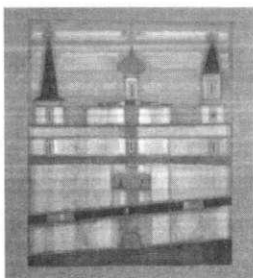
Il. 15. Wschód słońca w Bieszczadach, 1963



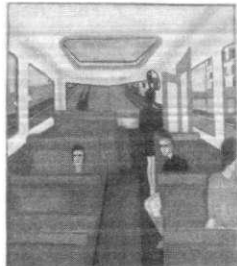
Il. 16. Cerkiew w górach, 1977



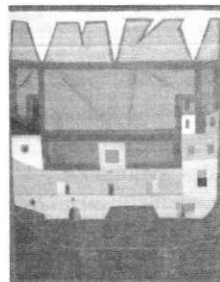
Il. 17. Cerkiew, 1992



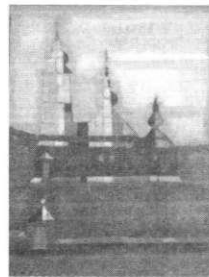
Il. 18. Cerkiew, 1990



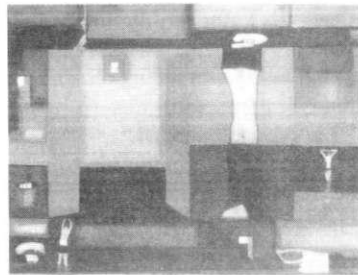
Il. 19. Wnętrze autobusu, 1960



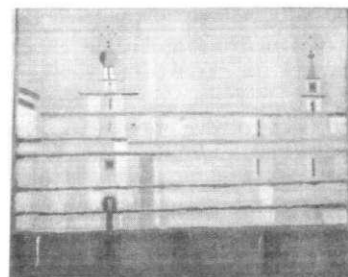
Il. 20. Góry nad miastem, 1963



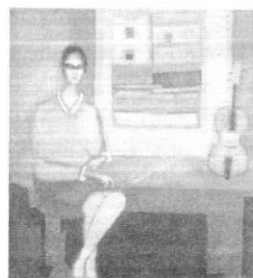
Il. 21. Pejzaż przedwieczorny z cerkwią, 1975



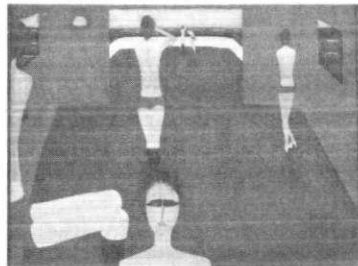
Il. 22. Villa dei Misteri, 1968



Il. 23. Cerkiew, 1990



Il. 24. Portret skrzypaczki, 1966



Il. 25. Dziewczyny na statku, 1981

tych pomocnych w nieszczęśliwych okolicznościach.<sup>18</sup> Twórczość ludowa zrodzona jest z czystej potrzeby posiadania obrazu<sup>19</sup>.

Porównajmy te fakty z wypowiedziami Jerzego Nowosielskiego. Artysta wielokrotnie podkreślał iż sztukę, piękno i dobro rozumieć należy jako synonimy<sup>20</sup>, a nadrzędnym zadaniem sztuki ma być jego zdaniem zwalczanie zła. O sobie samym mówi: „jako artysta jestem niejako posłany do piekła i mam wydrzeć tyle, ile się da z tego piekła, ażeby było zbawione”<sup>21</sup>. W innym miejscu przyznaje się do wiary w to, że utrwalenie wizerunku pewnej rzeczywistości (w tym wypadku budynku cerkwi) chroni tą rzeczywistość przed zagładą<sup>22</sup>. I wydaje się, że artysta mówiąc to nie miał na myśli wyłącznie dokumentacyjnej funkcji malarstwa. Dodajmy jeszcze fakt niechętnego pozbywania się przez Nowosielskiego własnych płócien, a otrzymamy obraz artysty tworzącego „z potrzeby posiadania obrazu”, otaczającego się, jak drogocennymi amuletami, własnymi płótnami – ikonami zbawiającymi świat.

Do której więc szufladki, z jakim -izmem, można ostatecznie włożyć twórczość Jerzego Nowosielskiego?

W przegródce fowizmu czy koloryzmu nie mieści się ciężki kontur i architektoniczność płócien mistrza. Złudnym kryterium okazuje się też kubiczno-ikonowa maniera kształtowania form (tak charakterystyczna zwłaszcza dla pejzażu i post Cézanne’owskich martwych natur). Zostaje ona bowiem łatwo ponichana na rzecz zwiewnej materii płócien w okresie „mozaikowym” i w ikonach cerkwi.

Przy bliższym spojrzeniu okazuje się więc, że pozornie tak jednorodna – bo jakże łatwo rozpoznawalna, twórczość Nowosielskiego, jest jednak bardzo złożona. W zasadzie trudno nawet umiejscowić ją jednoznacznie po stronie realizmu lub abstrakcji. Artysta świadomie zdaje się balansować na krawędzi wielu współczesnych kierunków, czerpie z nich to, co jego zdaniem najlepsze i łączy z elementami tradycji. W gruncie rzeczy jest więc klasycznym przykładem Artysty Prawdziwego, syntetyzującego we własnym dziele dotychczasowe dokonania historii sztuki, zarazem wzbogacając je o nowy, oryginalny pierwiastek własnego talentu, osobowości i geniuszu.

Przeszłość w pejzażach Nowosielskiego odnajdujemy w utrillowskich zaułkach<sup>23</sup> i surrealistycznej nastrojowości miast De Chirica. W postaciach kobiet wyraźne jest echo Modiglianowskich giętkich rąk i łabędzich szyi. Portretowane osoby są sztywnością i dostojeństwem, umieszczone we wnętrzach własnych mieszkań, obdarzone atrybutami swego losu – kojarzą się z tradycją sarmackiego portretu reprezentacyjnego<sup>24</sup>. Martwe natury są konkretnością i intensywnością dorównującą Cézanne’owskiemu, a ich dziwność i tajemniczość bliska jest atmosferze przedmiotów nadrealistycznych i metafizycznych obrazów Carry i Morandiego. Abstrakcje Nowosielskiego to z jednej strony post-malewiczowskie „kwadraty na tle”, z drugiej – taszystowski epizod lat 50., powracający później echem w poszarpanym, niby-burzowym niebie w wielu pejzażach mistrza. Nad tym wszystkim unosi się jeszcze duch hieratyzmu i ascezy Bizancjum wieków średnich.

Podkreślić należy, że Nowosielski sam poddaje własną twórczość wnikliwej i fachowej analizie. Dostrzega i, co ważniejsze – przyznaje się do wielu swych artystycznych

fascynacji. Możliwość poznania Panteonu Sztuki Nowosielskiego dają wypowiedzi mistrza<sup>25</sup>. Przemawiają również same płótna. Artysta nawiązuje w nich szczególny dialog z tradycją, tworzy niby-kopie, pastisze czy parafrazy arcydzieł historii sztuki. Np. w *Podwójnym Portrecie* z 1956 roku Arnolfinich Van Eycka ubiera we współczesny garnitur i szpilki, a w *Wenus z lustrem* namalowanej w 1968 roku bogini Velazqueza obcina włosy wg mody na chłopczycę z lat 60..

Czy to żart, czy hołd złożony przeszłości? Czy kpina z konwenansów i z naszej względem starych mistrzów czołobitości? Czy może potwierdzenie wieczności i ciągłości sztuki? A może, jak to u mistrza w zwyczaju – wszystkiego tu po trochu...?

## PRZYPISY

<sup>1</sup> Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1988, s. 555

<sup>2</sup> Zbigniew Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 90. Tenże, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 9

<sup>3</sup> Jerzy Tchórzewski, *Nowosielska przestrzeń*, [w:] *Jerzy Nowosielski*, Muzeum Narodowe Poznań 1993, (katalog wystawy), s. 79, 81, 82

<sup>4</sup> E. Trubeckoj, *Kolorowa kontemplacja*, „Więź”, 1975, nr 1, s. 58–60

<sup>5</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony...*, s. 8–22, 44, 188, *Słowo od Jerzego Nowosielskiego*, [w:] *Sztuka a religia*, pod red. Władysława Leszczyńskiego, Warszawa 1991, s. 17

<sup>6</sup> Eugeniusz Trubeckoj, dz. cyt., s. 59

<sup>7</sup> Paul Ewdokimow, *Prawosławie*, Warszawa 1986, s. 278

<sup>8</sup> Leonid Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 151

<sup>9</sup> Sergiusz Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła Prawosławnego*, Białystok 1992, s. 159

<sup>10</sup> Por. Jan Białostocki, *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych*, [w:] *Refleksje i syntezy*, Warszawa 1987, s. 55–61

<sup>11</sup> Mircea Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1993, s. 124

<sup>12</sup> J.w., s. 125–126

<sup>13</sup> O wpływie estetyki wczesnego średniowiecza na sztukę pokolenia, do którego należy m.in. Nowosielski pisał już w 1962 roku Aleksander Wojciechowski we wstępie do katalogu wystawy malarstwa J. Nowosielskiego w Szczecinie.

<sup>14</sup> Por. Mieczysław Porębski, *Granice współczesności. W związku z wystawą malarstwa J. Nowosielskiego*, „Przegląd Artystyczny”, 1956, nr 2, s. 40, Andrzej Kosiłowski, *Sztuka „czystego oka”*, *Ze studiów nad malarstwem Jerzego Nowosielskiego*, [w:] *Jerzy Nowosielski*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1993 (katalog wystawy), s. 55–56

<sup>15</sup> Por. biografię Nowosielskiego [w:] *Jerzy Madejski, Dorota Kaźmierska-Nyček, Tadeusz Nyček, Jerzy Nowosielski*, Warszawa 1992, s. 46, oraz Seweryn A. Wiślocki, *Przyczynek do biografii Nikifora Drowniaka nazwanego „Krynikiem”*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1985, nr 3–4, s. 219–220

<sup>16</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony...*, s. 15, 177, tenże, *Mój Chrystus...*, s. 38, 173–174

<sup>17</sup> *Słowo od Jerzego Nowosielskiego*, [w:] *Sztuka a religia*, dz. cyt., s. 17, Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, s. 129

<sup>18</sup> Józef Grabowski, *Ludowe malarstwo na szkle*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 61

<sup>19</sup> J.w.

<sup>20</sup> Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, s. 173–175

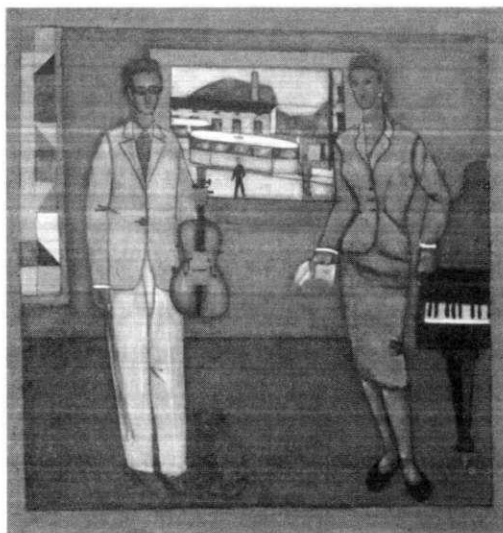
<sup>21</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony...*, s. 122

<sup>22</sup> Z. Podgórzec, *Mój Chrystus...*, s. 174–175

<sup>23</sup> O analogiach *Pejzaży łódzkich* do dzieł Utrilla mówili m.in.: A. Wojciechowski (tekst zamieszczony w katalogu wystawy J. Nowosielskiego w Szczecinie w 1962 r.), Bożena Kowalska (*Niektóre problemy malarstwa J. Nowosielskiego*, „Przegląd Artystyczny”, 1961, nr 1, s. 67–69), M. Porębski (dz. cyt., s. 52).

<sup>24</sup> Por. M. Majka, *Sztuka Nowosielskiego*, „Życie Literackie”, 1956, nr 20

<sup>25</sup> Pośród niezmiernie licznych wypowiedzi, rozmów i wywiadów udzielonych przez mistrza, klasykami gatunku stały się przede wszystkim trzy pozycje: J. Nowosielski, *Inność Prawosławia*, Warszawa 1991, oraz cytowane tu wielokrotnie dwa tomiki *Rozmów z Jerzym Nowosielskim* Z. Podgórcza.



Il. 26. Portret podwójny, 1956