

Natalia Szerszeń: Nowosielski jak El Greco? Między Wschodem a Zachodem

Dorobek malarski Nowosielskiego jest zaskakująco spójny. Być może właśnie dzięki inspirującej roli ikony, która dla Nowosielskiego stała się symbolem sztuki w ogóle, co nie wiązało się jednak z zawężeniem zainteresowania do sztuki religijnej. Wręcz przeciwnie, fenomen ikony pchnął Nowosielskiego w stronę sztuki współczesnej, między innymi ku abstrakcjonizmowi geometrycznemu - pisze Natalia Alicja Szerszeń dla „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Nowosielski. Metafizyka stosowana

Próbował poprzez sztukę zrozumieć niebo i ziemię. Urodzony w przedwojennym Krakowie, od dziecka zasłuchiwał się w cerkiewnych śpiewach, swoją twórczość wywodził od wizyty w lwowskim muzeum ikon, przez pewien czas przebywał w nowicjacie ławry pod Lwowem, przeżył ciemną noc ateizmu, po której powrócił do prawosławnej ortodoksji, czyli, jak sam mówił — nie tyle do wiary w rzeczywistość transcendentną, co do pewności jej istnienia. Ikony rozumiał dopiero dzięki sztuce współczesnej. W skończonych formach malowanych przez siebie obrazów szukał nieskończoności. Ramy jego prac miały niemal pomieścić kosmos — taki był Jerzy Nowosielski.

Od najwcześniejszych lat miał styczność z malarstwem ikonowym. Dorastał w rodzinie, w której ojciec, z wyznania unita, czuł się w głębi duszy prawosławnym, a matka była katoliczką. Trudno wyobrazić sobie bardziej skomplikowaną sytuację: pod formalną jednością wiary kryła

się istotna różnica w pojmowaniu Boga, świata, wreszcie też — sztuki. *Pamięci rodzinnego domu będzie zawdzięczać Nowosielski głębokie przekonanie, że najbardziej twórcza jest sytuacja pogranicza: konieczność ciągłego definiowania własnej tożsamości* — pisze Krystyna Czerni[1]. Na podobnym pograniczu funkcjonował El Greco. Urodził się na Krecie, według niektórych historyków, w bogatej greckiej rodzinie, a jeden z jego przodków miał być nawet kapłanem prawosławnym, jednak konfesja artysty nie została aż do teraz potwierdzona. Jedni sądzą, że był prawosławnym, inni, że raczej rzymskim katolikiem w służbie kontrreformacji, co mają potwierdzać motywy potrydenckie w jego twórczości. Jedno pozostaje pewne — zanim przyswoił sobie najnowsze osiągnięcia renesansu i manieryzmu włoskiego, jego wczesne prace wyraźnie nawiązywało do tradycji malarstwa bizantyjskiego. Przykładem niech będzie Tryptyk modeński (1568), a szczególnie charakterystyczne „góry ikonowe”, widoczne w centralnej partii odwrocia. Także później malarz wielokrotnie wykorzystywał wzory zaczerpnięte z malarstwa bizantyjskiego. Jedno z jego najsłynniejszych dzieł, *Obnażenie z szat* (ok. 1577–79), chociaż pozostaje pod wpływem szkoły weneckiej, w kompozycji i opracowaniu postaci wywodzi się z tradycji Bizancjum.

Kontakty Nowosielskiego z ikoną nie ograniczyły się do wizyt w cerkwiach w dzieciństwie i młodości. Jeszcze przed wojną trafił do muzeum we Lwowie, gdzie zetknął się z wielką kolekcją ikon. Jak później wielokrotnie podkreślał w wywiadach, to przeżycie było dla niego źródłem jego całego malarstwa, nawet jeśli formalnie odbiegało ono od figuratywności i motywów religijnych. *Wszystko to, co później w ciągu życia realizowałem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum. Ustawiło mnie ono, jak to się mówi, na całe życie* — mówił w wywiadzie ze Zbigniewem Podgórcem[2]. Od

strony teoretycznej i warsztatowej Nowosielski zapoznał się z ikonopisarstwem w czasie swojego nowicjatu w unickiej ławrze. W ramach obowiązkowej praktyki studiował tam podręczniki malowania ikon – podlinniki (hermeneie), wiele czasu spędzał też w pobliskim Lwowie w muzealnych salach z kolekcją, która wywarła na nim tak wielkie wrażenie kilka lat wcześniej. I chociaż porzucił nowicjat, ikony nie przestawały go fascynować.

Dorobek malarski Nowosielskiego można dzielić na różne wątki i okresy, jednak jest on zaskakująco spójny. Być może właśnie dzięki tej inspirującej roli ikony, która dla Nowosielskiego stała się symbolem sztuki w ogóle, co nie wiązało się jednak z zawężeniem zainteresowania do sztuki religijnej. Wręcz przeciwnie, fenomen ikony pchnął Nowosielskiego w stronę sztuki współczesnej, między innymi ku abstrakcjonizmowi geometrycznemu. Były w jego twórczości momenty, gdy całkowicie oddawał się twórczości będącej w bezpośrednim, głębokim dialogu z formą ikony. Wykonywał monumentalne dekoracje wnętrz sakralnych, a pod koniec drogi twórczej spełnił swoje marzenie i Białym Borze powstała cerkiew według jego projektu. Wyraźnie dzielił tę przestrzeń sacrum od profanum i podkreślał, że jego obrazy tablicowe powstałe w pracowni nie są ikonami, nawet jeśli bardzo je przypominają. Postaci, gesty i rozwiązania formalne wprost zaczerpnięte z podlenników powracały echem w różnych okresach twórczości. I nie były one jedynie estetycznymi cytatami.

W cerkwiach unickich i prawosławnych Nowosielski prowadził pędzel pewnie, wierny starym wzorom. Chrystus, Matka Boża, aniołowie i święci ukazani są zgodnie z tradycją, choć nie zawsze w typowym dla siebie otoczeniu. Bardzo ciekawy pod tym względem jest ikonostas znajdujący się w prawosławnej cerkwi w Krakowie. Surowa forma

prostych płaszczyzn wzmocniona jest przez głęboki kolor niebieski, który stanowi jedyne tło dla postaci świętych, umieszczonych zgodnie w tradycyjnych miejscach, choć bez tradycyjnych bogatych ram i zdobień. Jest odarty z przepychu. Postaci zawieszono na tle niebieskiej ściany, bez złotego tła symbolizującego rzeczywistość niebiańską, są tu niczym objawienie. Skromny kształt i intensywne, czyste barwy wyrażają dojmujące pragnienie świętości, porządku, harmonii, czystości, nieba — dzięki takiej wyrazistej, minimalistycznej wręcz formie, pragnienia te nie toną w kąpiącym złocie i plastycznej wirtuozerii tej architektury, jaką znamy z historii. Jeszcze bardziej surowa w formach jest zaprojektowana przez Nowosielskiego cerkiew w Białym Borze, prawie całkowicie pozbawiona dekoracji, z wyróżniającymi się wizerunkami na całkowicie gładkich, monochromatycznych ścianach wnętrza.

W kościołach katolickich Nowosielski był w mniejszym stopniu ograniczony regułami definiującymi malarstwo sakralne, więc jego prace są bardziej zróżnicowane. Tu także sięgał do wzorów sztuki prawosławnej, jednak interpretował je z daleko większą swobodą. Święci są zawieszani w przestrzeni, nieraz bez żadnego malowanego tła. Niezwykłe wrażenie wywołują takie kompozycje na czystych deskach, których usłojenie i faktura są wyraźnie widoczne i stają się elementem tych przedstawień. Zdaje się, że postaci te w jakiś cudowny sposób przeświecają przez materialną formę przedmiotów do naszego świata. Jedną z takich realizacji jest Matka Boża Orantka z kościoła w Tychach (1981-86), monumentalna w rozmiarze, a zarazem półprzezroczysta, jakby tylko chwilowo objawiona. Inne postaci są malowane lekkimi pociągnięciami pędzla, zaledwie naszkicowane kilkoma plamami, co potęguje wrażenie ulotności tych wizerunków.

Taki jest na przykład święty Cyryl malowany akrylami na surowych deskach modrzewiowych refektarzu-kaplicy pod wezwaniem Wszystkich Świętych.

Uwielbienie ikony jako medium artystycznego i jako odmiany teologii nastąpiło po dość długim okresie, gdy Nowosielski przeżywał kryzys wiary i, jak mówił, doświadczał metafizyki tylko dzięki sztuce. Był wtedy zafascynowany surrealizmem i abstrakcją geometryczną, a także przez pewien czas włączył się w działania na rzecz realizmu socjalistycznego, o czym pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak:

Artysta był również autorem wybitnych realizacji monumentalnych. Pierwsze z tego rodzaju przedsięwzięć wykonał w zespole — wraz z Zofią Gutkowską (późniejszą żoną) i Adamem Hoffmannem - w postaci fryzu w lokalu Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych w Krakowie (1946; dzieło to zostało skute lub zamalowane). Fryz przedstawiał robotników (piekarzy, murarzy, hutników) przy pracy i stanowił wyraz sympatii lewicowych Nowosielskiego (malarz był wówczas członkiem Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej; po latach przyznawał, że "pewne nadzieje" wiązał także z socrealizmem i "zamierzał pokazać", jak ma wyglądać wcielanie jego postulatów w sztukę, co — zważywszy chociażby ideał masywnej kobiety, który prezentował w niektórych obrazach z lat 50. — brzmi wiarygodnie)[3].

Nie dziwi fakt, że właśnie w latach powojennych Nowosielski szczególnie intensywnie poszukiwał formuły artystycznej odpowiedniej do opisu doświadczenia wojny i nowych czasów, które po niej nastąpiły. Po latach przyznawał, że z tamtego stanu niezdecydowania wyprowadziła go ikona:

Wówczas w mojej świadomości wróciło wspomnienie ikony, a było to w ateistycznym okresie mego życia, gdy tylko sztuka wiązała mnie z problemami metafizycznymi. Ikonę z jednej strony cechuje daleko posunięty realizm, zaś z drugiej — duch abstrakcji. Uświadomiła mi ona, że te dwie tendencje w sztuce się nie wykluczają, a wręcz przeciwnie, w każdym dobrym obrazie muszą ze sobą współistnieć.[4]

W ten sposób cała twórczość Nowosielskiego — i abstrakcyjna, i figuratywna, może być odczytywana jako usilnie poszukiwanie transcendencji[5]. Szukał jej w codzienności, w stosunkach przestrzennych, w najprostszych formach, wierzył bowiem, że „byty subtelne” pochodzące nie z tego świata, są obecne wszędzie. Z jednej strony te niefiguratywne prace Nowosielskiego oparte na linii, plamie barwnej i kształcie można więc wpisać w nurt abstrakcji rozumianej jako współczesny ikonoklazm, z drugiej jednak strony — oeuvre artysty jest świadectwem poszukiwania prawdy, nawet za cenę błędzenia. Nie zadowalałyby go jedynie dyskursywne objaśnienia abstrakcyjnej sztuki. Nawet tytułowanie jego obrazów świadczy o potrzebie akcentowania związków tej sztuki ze światem realnym (pierwsze abstrakcje to między innymi Zima w Rosji i Skrzydło archanioła). Abstrakcja pojmowana jako specyficzna forma wyrażania niewyraźnego, sięgania przy pomocy form malarskich do wartości niematerialnych, wykracza poza ramy konkretnego płótna, wybiega w nieskończoność. W ten sposób Nowosielski patrzył także na ikony. Zgeometryzowane kształty, silne skonwencjonalizowanie przedstawień i rozbudowana symbolika detali przywodziły mu na myśl sztukę współczesną. Połączył więc przy pomocy kategorii transcendencji dwa bieguny sztuki. Już sam fakt tego pogodzenia jest niezwykły, a poszła za nim cała praktyka malarska Nowosielskiego.

Jednak są w tej sztuce obecne także motywy niepokojące, obrazy, które nie dają o sobie zapomnieć i które zdają się nie wpisywać w tę filozofię. To przedziwne postaci kobiet — o obfitych kształtach lub bardzo szczupłych, malowanych falistą lub przeciwnie, prostą, łamaną linią. Spętanych linami, rozciągniętych na kole, w sadomasochistycznych sytuacjach. W latach 40. malował głównie kobiety bardzo szczupłe, poważne, niemal hieratyczne. W 50. — robotnice o pełnych ciałach, w kolejnych dekadach słynne gimnastyczki podczas uprawiania sportów, ujęte w niezwykłych skrótach perspektywicznych. Objasniał te obrazy jako wyraz uświęcenia kobiety, choć trudno dopatrywać się go w przedstawieniach kobiet poddanych brutalnej opresji. Jest to ten rodzaj obrazów, które swoją ciemnością (widzialną i metaforyczną) przytłaczają nawet współczesnego odbiorcę i wzbudzają poczucie głębokiego niepokoju. Być może ta obsesja ciała wyrasta wprost z doświadczenia wojennego i jest krętą ścieżką w poszukiwaniu na nowo utraconej przez człowieka godności, uświęcenia, które dokonało się przez fakt Wcielenia? Nowosielski podkreślał, że celem jego sztuki nie jest po prostu tworzenie kolejnych obrazów. „Po prostu próbuję własnymi siłami poprzez sztukę szczerze opowiedzieć, jak wygląda moja próba odczytania czy zobaczenia rzeczywistości Ewangelii oczami człowieka końca XX wieku”[6].

Oni nie są w stanie w to uwierzyć, bo nie mają tych skojarzeń ani tego doświadczenia. Oni nawet El Greca nie kojarzą z Kretą, co dopiero Nowosielskiego! Dla nich Europa kończy się — dobrze jak na Łebie, ale właściwie na Renie. [...] Malarstwa nie można przełożyć i nie można mu dać kontekstu, w którym ono zaczyna by odczytywane. Właśnie dlatego tak szalenie trudno odczytać Nowosielskiego... Oni zdołali w nim dostrzec — wtedy, kiedy wystawiał na Biennale w Wenecji — jakieś powinowactwo z Modiglianem, może jakieś postkubistyczne efekty — i

nic poza tym! Cała złożoność jego sztuki na granicy dwóch światów, dwóch kultur, cały wkład jego ikony, jego myślenia kulturowego, myślenia tradycją, pozostał poza zasięgiem możliwości[7].

Nie założył własnej szkoły. Jego sztuka pozostała osobna, zawieszona między Wschodem a Zachodem, zrozumiała w trudnym niekiedy dla nas dwugłosie abstrakcji i figuracji, sacrum i profanum. Uczniowie El Greca po jego śmierci wytracali charakterystyczną manierę, a sam mistrz popadł w zapomnienie aż do około 1900, gdy odkryła go europejska awangarda. Po latach doczekał się zrozumienia i zasłużonej sławy. A czy za obecną popularnością Jerzego Nowosielskiego wśród młodych artystów i amatorów sztuki w Polsce idzie pełne zrozumienie jego złożonej sylwetki twórcy, teologa, człowieka?

Natalia Alicja Szerszeń

[1] K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 8.

[2] J. Nowosielski, *Droga do ikony* [wywiad przeprowadził Z. Podgórzec] [w:] *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2014, s. 17.

[3] M. Kitowska—Łysiak, *Jerzy Nowosielski. Życie i twórczość*, [dostęp online 5.01.2017] [<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-nowosielski#second-menu-5>].

[4] J. Nowosielski, *Droga do ikony* [wywiad przeprowadził Z. Podgórzec] [w:] *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2014, s. 21.

[5] A. Dela-Kropiowska, *Doświadczenie Nowosielskiego* [w:] *Jerzy Nowosielski, Byty subtelne* [katalog wystawy], Opole 2013, s. 11.

[6] J. Nowosielski, *Droga do ikony* [wywiad przeprowadził Z. Podgórzec] [w:] *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2014, s. 27.

[7] M. Porębski, cyt. za: K. Czerni, *Nowosielski*, Kraków 2006, s. 30.