

¹ Mieczysław Porębski, *Jerzy Nowosielski. Malarstwo.*, Galeria PSP, ZPAP, Katowice 1969, (katalog wystawy).

² Krystyna Zwolińska, *Jedyna prawdziwa przygoda*, Galeria Arsenał BWA, Białystok 1991, (katalog wystawy).

³ Mieczysław Porębski, *Granice współczesności. „Przegląd Artystyczny”*, 1956, nr 2, s. 52; Bożena Kowalska, *Niektóre problemy malarstwa Jerzego Nowosielskiego*, „Przegląd Artystyczny”, 1961, nr 1, s. 67-69; Aleksander Wojciechowski, *Jerzy Nowosielski – malarstwo*, ZPAP – BWA, Szczecin 1962, (katalog wystawy).

⁴ M. Porębski, dz. cyt., s. 40

⁵ Aleksander Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego od renesansu do początku XX wieku*, Warszawa 1965, s. 14

⁶ Andrzej Kostołowski, *Sztuka „czystego oka”. Ze studiów nad malarstwem Jerzego Nowosielskiego*, Muzeum Narodowe Poznań 1993, (katalog wystawy), s. 64

⁷ B. Kowalska, dz. cyt., s. 69

⁸ Termin Aleksandra Wojciechowskiego, dz. cyt., s. 52

⁹ B. Kowalska, dz. cyt., s. 68

¹⁰ Krystyna Janicka, *De Chirico. Malarstwo metafizyczne*, Warszawa 1979, strony nienumerowane.

¹¹ J.w.

¹² Zbigniew Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 110; K. Janicka, dz. cyt.

¹³ K. Janicka, dz. cyt.

¹⁴ Jerzy Tchórzewski, *Nowosielska przestrzeń*, [w:] *Jerzy Nowosielski*, Muzeum Narodowe Poznań 1993, (katalog wystawy), s. 83. A. Kostołowski, dz. cyt. s. 66

¹⁵ Władysław Panas, *Władysław Panas – rozmowa o Nowosielskim*, [w:] *Nowosielski – malarstwo*, Galeria Sztuki Plastycznej KUL, Lublin 1988,

(katalog wystawy).

¹⁶ Artysta nie ogranicza tego schematu do pejzaży. Istnieją też portrety w tej konwencji. M.in. *Tajemnica narzeczonych* z 1962 roku, *Porwanie Europy* z 1976, *Monografia nieznanego* (1982, 1991). Na podobnej zasadzie opiera się też konstrukcja obrazu *Villa dei misteri* z 1968 roku.

¹⁷ K. Zwolińska, dz. cyt.

¹⁸ Cytat z rozmowy z Jerzym Nowosielskim, odbytej przeze mnie 9 VIII 1993 w Krakowie.

¹⁹ Poza nielicznymi wyjątkami wspomnianymi wyżej (patrz il. 44 i 45).

²⁰ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 174-175

²¹ J.w., s. 174-175

²² W obu przykładach (il. 52 i 53) uderza podobieństwo do Malewicza w sposobie sumarycznego ujęcia postaci. Obaj artyści przyznają się do swych fascynacji sztuką ikon i do płynących z nich konsekwencji twórczych. Najwyraźniej jest więc to wynik wspólnych wzorców.

²³ Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 188

Wszystkie fotografie wykonała Katarzyna Fortuna na wystawie artysty w galerii Zachęta w październiku 1993 r. Dokładne dane dotyczące obrazów znajdują się w katalogu: A. Kostołowski, W. Nowaczyk, *Jerzy Nowosielski*, Muzeum Narodowe, Poznań 1993 r.

Reprodukowane dzieła stanowią własność:

Muzeum Narodowe w Warszawie: 5, 14, 26; Muzeum Narodowe w Poznaniu: 12; Muzeum Narodowe w Krakowie: 32; Muzeum Narodowe we Wrocławiu: 29; Muzeum Sztuki w Łodzi: 3, 19, 24, 28, 30; Galerii Zachęta w Warszawie: 10, 15; Artysty: 4, 6, 7, 9, 11, 16-18, 20, 21, 23, 25, 27, 31; Pana Lecha Siudy: 8.

Speculum mundi – motyw lustra w twórczości Jerzego Nowosielskiego

Katarzyna Chrudzimska

Badanie motywu lustra w malarstwie Jerzego Nowosielskiego najprościej rozpocząć od tych kompozycji, w których zwierciadło pojawia się jako jeden z wielu motywów, jako, wydaje się, niewiele znaczący element sceny rodzajowej. Taka właśnie drugoplanowa rola przypadła okrągłemu lusterku leżącemu na ręczniku kąpielowym w kompozycji *Plaża wielka* z 1966 roku. Głównym tematem płótna są kobiece akty. Mimo to niewielkie lusterko, niedbale porzucone wśród innych – równie mało ważnych przyborów toaletowych, przyciąga wzrok kontrastując kształtem i kolorem z tłem białego prostokąta ręcznika. Naprawdę ciekawe jest jednak nie samo lusterko (w końcu wcale nie oryginalne), ale to, co się w nim odbija. Otóż na płótnie wypełnionym szczerze piaskiem plaży, pasem granatowego morza i ciałami kobiet, owal lusterka zamyka jedyny na obrazie skrawek nieba. W ten sposób, mówiąc nieco żartobliwie, ten niepozorny przedmiot odwraca naturalny porządek świata, sprowadza niebo na ziemię i, jakby mało tego – składa je u nóg kobiety...

Wydaje się, że taka właśnie funkcja – elementu wzbogacającego (a z czasem, jak zobaczymy, determinującego) kompozycji, jest podstawowym zadaniem powierzonym przez Nowosielskiego motywowi odbicia zwierciadlanego. Dzięki lustrom widzimy te fragmenty rzeczywistości, których – jak się pozornie wydaje – artysta nie chciał nam pokazać. Bierzymy udział w specyficznej grze praktykowanej w sztuce przynajmniej od wieku XV, a współcześnie szczególnie lubianej przez spadkobierców surrealizmu.

Prof. Jan Białostocki zauważa, że zwierciadło pełniło w malarstwie dwie zasadnicze funkcje. Pierwsza z nich to funkcja symboliczna – przedstawienie lustra niosło ze sobą znaczenie religijne i moralizatorskie.¹ Przyjąć jednak należy, że ten aspekt lustra nie jest aktualny w przypadku malarstwa Jerzego Nowosielskiego, a przynajmniej ustępuje pierwszeństwa drugiej z możliwych funkcji – funkcji kompozycyjnej². Zadaniem zwierciadła jest więc ukazywanie tego, czego nie ma w obrazie,

konsekwentne i pełne przedstawienie przestrzeni, uzupełnienie i wzbogacenie kompozycji³.

Możliwości płynące z właściwości zwierciadła odkrył dla potrzeb malarstwa m.in. Giorgione. Chcąc dowieść wyższości malarstwa nad rzeźbą „namalował nagiego mężczyznę zwróconego plecami do widza, u jego stóp zaś przeźroczystą wodę źródlaną, w której widać było owego mężczyznę z przodu. Z jednego boku leżała złota zbroja zdjeta z niego, w niej odbijał się lewy bok mężczyzny, (...) z drugiej zaś strony stało lustro i w nim odbijał się bok owej postaci”⁴. Dzięki temu zabiegowi w jednej kompozycji Giorgione uwzględnił kilka odrębnych punktów widzenia, bez konieczności (jak w przypadku rzeźby) poruszania się widza. W tym właśnie kontekście pretekst lustra służył artystom do łamania sztywnych zasad perspektywy i omijania konwencji realizmu bez konieczności naruszania jego świętych granic. O atrakcyjności tego rozwiązania najlepiej świadczy popularność motywu odbicia, nie słabnąca również w XX wieku (J. Pankiewicz *Kobieta przed lustrem*, 1911, Wł. Ślewiński *Czesząca się*, 1897, Max Klinger *Filozof*, 1910, Bonnard *Lustro w zielonym pokoju*, 1910, Vallotton *Wnętrze* 1903-04). Nawet po wystąpieniu kubistów, definitywnie zrywających z „przeżytkiem” klasycznej perspektywy i tradycyjnie pojmowanej przestrzeni, świat nadal odbija się w lustrach Matisa (*Wazon irysów*, 1912), Paula Delvaux (*Nocny pociąg*, 1947), czy Salvatora Dalego (*Nieskończony stereoskopowy obraz*, 1973-74).

W podobny sposób rozumie lustra i wykorzystuje je w swej twórczości Jerzy Nowosielski. Przykładem ich najprostszego użycia jest wspomniane już przez nas „niebieskie” lusterko (*Plaża wielka*, 1966) oraz wsteczne lusterko na obrazie *Wnętrze autobusu* (1969) il. 54. W tych dwu przypadkach jak i w wielu aktach i portretach, obecność zwierciadła naturalnie wynika z charakteru sceny i przedstawionego wnętrza. Lustro ma z reguły niewielkie rozmiary, często jest tylko rekwizytem, jednym z przedmiotów budujących tło (*Akt*, 1975, *Akt z rękawic*

czka, 1973, *Toaleta*, 1959, *Akt z lustrem*, 1975). W tej grupie obrazów lustra wiszące w łazience czy stojące na toaletkach sprawiają wrażenie przypadkiem sportretowanych, naturalnych elementów wnętrza. Odbijają przede wszystkim kontemplując swą urodę kobiety, czasem fragment pokoju czy krajobrazu. Z reguły obraz w lustrze jest zależny od praw optyki i perspektywy, choć nierzadkie są wyjątki – np. na obrazie *Akt z rekawiczką* (1973) okrągłe lustro na stole nie odbija stojącej przed nim kobiety, ale wbrew logice pokazuje widok za oknem umieszczonym dokładnie z tyłu lusterka.

Już nie tak oczywista i usprawiedliwiona jest obecność zwierciadeł stojących na podłodze, skośnie opartych o ściany malowanych wewnątrz (*Portret mężczyzny z siwą brodą*, 1961 il.55, *Akt przed lustrem*, 1961, *Pierwszy śnieg – Akt z oknem*, 1964). O ile nie dziwiły lustra na ścianie w toalecie, o tyle zwierciadło stojące w kącie pokoju sprawia wrażenie aranżacji, a więc świadomego komponowania elementów w celu szczególnej ekspresji, niejednokrotnie osiągniętej kosztem realizmu. We wnętrzach podporządkowanych w mniejszym lub większym stopniu geometrii perspektywy, prostokąty luster są widoczny ostrym wyłomem z konwencji. Przerwywają proste linie granic ścian i podłogi, są nielogiczne i prowokacyjne. Odnosi się wrażenie, że artysta znudzony monotonią realizmu ucieka w abstrakcję⁵, zachowując jednak pozory naturalizmu. Lustro jest usprawiedliwieniem pozornego chaosu i braku logiki kompozycji.

Bardziej konsekwentne zbliżenie do abstrakcji nastąpiło w grupie aktów pochodzących, podobnie jak większość poprzednio omawianych przykładów, z lat 70. (*Akt przed lustrem*, 1971, *Akt z lustrem*, 1974, *Akt z lustrem*, 1978, *Akt z lustrem*, 1979). W obrazach tych Nowosielski postać kobiety umieszcza w płyciej, jednoplanej przestrzeni, „wycina” jej fragment ramą płótna, a następnie powiela. Powstaje w ten sposób kompozycja rytmiczna i symetryczna, zarazem jednak nigdy nie w pełni rytmiczna, o zawsze zachwianej osi symetrii. Obrazy te mają ogromną siłę oddziaływania. Z jednej strony wynika ona na pewno z kontrastów barwnych mocnej czerwieni i głębokiej czerni (w większości są to tzw. czarne akty), a z drugiej – z nietypowej, intrygującej kompozycji planu. Trudno dokonać analizy tych obrazów. Trudno odnaleźć punkt oparcia, wokół którego udałoby się uporządkować przedstawione elementy. Dopiero tytuł, zdradzający istnienie lustra, pozwala odczytać ledwo zasygnalizowany kształt ramy i daje klucz do odczytania obrazu.

Podobnie zagubieni czujemy się przed obrazami z cyklu *Villa dei Misteri*. Ale w tym przypadku nawet tytuł nie jest rozstrzygający – wręcz przeciwnie, odsyłając do tajemnych praktyk inicjacyjnych⁶ usprawiedliwia i pogłębia jeszcze niejednoznaczność kompozycji. Niejasność i abstrakcyjność tych przedstawień wynika z rozbitcia planu na wiele niezależnych scen, różniących się skalą, formatem, ujęciem. Ich wspólnym motywem jest postać kobieca.

Przyjrzyjmy się uważniej jednemu z tych dzieł, pochodzącemu z 1975 roku. Przedstawia ono wnętrze łazienki z centralnie umieszczoną umywalką i wiszącym nad nią lustrem (tym razem jednak lustro jest nieme – jego ciemnogrnatowa tafla nie odbija niczego). Architekturę łazienki odczytujemy dość jednoznacznie do pewnego tylko momentu. W zasadzie konkretnie określona jest tylko wspomniana ściana z umywalką w centrum kompozycji. Natomiast już w okolicach uchylonych drzwi po lewej i nieokreślonego szarego czworoboku po prawej stronie obrazu, linie tracą swą logikę, a nierealne plany zaczynają przenikać się i wzajemnie na siebie zachodzić.

Częściowo (podkreśliśmy – częściowo) uda się urealnić łazienkę założywszy, że obie jej ściany boczne wykonane są z luster. Lustra zaczynałyby się po lewej stronie przy futrynie drzwi – w miejscu, gdzie poziom podłogi onosi się nienaturalnie w górę, a po prawej stronie – być może przy wspomnianym czworoboku. Jak uprzedziliśmy, przypuszczenie istnienia luster tylko częściowo tłumaczy kompozycję obrazu. Wydaje się, że artysta nie ograniczył się tylko do złamania realizmu efektem zwierciadła, ale jeszcze wtórnie zlekceważył zasady optyki rządzące odbiciem lustrzanym. W znacznym stopniu dowolnie,

Nowosielski zestawiał ze sobą zwielokrotnione postaci kobiety (przy założeniach jakie przyjęliśmy można przypuszczać, że obecna jest jedna tylko kobieta) umieszczone symetrycznie, przesunięte równolegle i obrócone wokół kilku różnych punktów i osi symetrii. Mamy więc do czynienia ze zwierciadłem rozumianym nie jako rekwizyt, ale jako zasada kompozycji obrazu. Każdemu z nas znany jest efekt sali lustrzanej, w której przeciwległe ściany odbijają się nawzajem nieskończoną ilość razy pomniejszając i zniekształcając pierwotny obraz. Właśnie takie wrażenie – lustrzanej rzeczywistości, sprawia *Villa dei Misteri*.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. Obserwowaliśmy wpływ motywu lustra na kompozycję obrazów Jerzego Nowosielskiego i zauważyliśmy dwojaki charakter malowanych zwierciadeł. Po pierwsze: lustra traktowane jak konkretne, realne przedmioty, umieszczone w realnych wnętrzach. Ich zadaniem jest iluzoryczne poszerzenie przestrzeni płótna o fragmenty znajdujące się poza obszarem jego zasięgu. Tego typu przedstawienia wpisują się w tradycję malarstwa mistrzów niderlandzkich, a głównym zadaniem tak pojętych zwierciadeł jest zabawa abstrakcyjnymi, prowokacyjnymi efektami w granicach dozwolonych perspektywą.

Drugą grupę obrazów wyodrębnia motyw lustra pojęty w raczej niezwykły, barokowy sposób. W dążeniu do najpełniejszej iluzji, artysta rezygnuje z wyraźnych wyróżników lustr: ramy, łazienkowego otoczenia, zaciera granice między postaciami z rzeczywistości istniejącymi a ich odbiciem. Zwierciadło nie jest już motywem, Nowosielskiemu nie jest już potrzebne usprawiedliwienie abstrakcyjności przedstawienia. Tym razem to obraz jest podporządkowany idei lustra, lustro zaś staje się zasadą kompozycji.

Lustra występują przede wszystkim w *Aktach* Nowosielskiego. Artysta odwołuje się przy tym do malarzkiej tradycji uznającej zwierciadło za atrybut kobiecości. O tym, że odwołanie to jest świadome, a nie przypadkowe, zdaje się świadczyć *Wenus z lustrem* namalowana przez Nowosielskiego w 1968 roku il.56. Artysta sięgnął po schemat ikonograficzny znany z arcydzieł Tycjana i Velazqueza, wyraźnie i konsekwentnie parafrazując obraz hiszpańskiego mistrza. Nowosielski powtórzył podstawowe proporcje i podzielił dzieła Velazqueza, zmieniając nieznacznie pozę i gest kobiety. Rezygnował też z oczywiście zbyt dosłownego amorka podtrzymującego zwierciadło, które u Nowosielskiego wisi po prostu na ścianie. Usunięcie tak ważnego kompozycyjnie elementu zmusiło prawdopodobnie artystę do odwrócenia stron kompozycji Velazqueza. Mimo tego jednak i mimo kilku kolejnych modyfikacji mających na celu uwspółcześnienie postaci Wenus (m.in. czerwone szpilki na bosych stopach), obraz zachowuje wyraźne podobieństwo do pierwowzoru.

Wagę tego dzieła podkreśla fakt, że Nowosielski bardzo sporadycznie reinterpretuje kompozycje starych mistrzów (o kolejnym przypadku będzie jeszcze mowa). Dlaczego więc wybrał ten właśnie obraz? Być może ze względu na szczególne piękno, harmonię i intymność płótna Velazqueza. Być może też ze względu na ikonografię, ujmującą tak trafnie istotę kobiecości. Idealna bogini kontemplująca własną piękność uosabia najistotniejsze (najgroźniejsze) aspekty natury kobiecej: złudność i przemijalność urody, próżność i skłonność do samouwielbienia.

Wydaje się, że tak liczne u Nowosielskiego *Akty z lustrem* bardzo bliskie są kompozycyjnie i treściowo ikonografii *Wenus z lustrem*. Malowane kobiety są, jak zwykle u Nowosielskiego, zredukowane do schematycznych sylwetek z wyeksponowanymi, jak u prymitywnych figurek wotywnych, pierściami, brzołkami, kolanami. Zwierciadła, zgodnie z tym co twierdzi sam artysta⁷ – pozbawione jakichkolwiek filozoficznych i symbolicznych treści, pomnażają postaci, potęgują kobiecość. Odbijają fragmenty ciała – często kolana, rzadziej twarze. Trudno w tym miejscu nie zacytować Tadeusza Różewicza, który m.in. właśnie w lustrach i damskich kolanach umiejscawia szaleństwo u „złego ducha” Nowosielskiego⁸.

Kolejnym obrazem, któremu chcielibyśmy poświęcić kilka słów, jest *Portret podwójny* (1956) il.57. Zajmiemy się nim

mimo że nie występuje w nim motyw lustra, a w zasadzie poddamy analizie właśnie fakt braku tego elementu.

Portret podwójny jednoznacznie przywodzi na myśl *Zaślubiny Arnolfinich*. Kompozycja obrazu bardzo wyraźnie powtarza rozwiązanie Van Eycka. Pierwszy plan również tworzą postaci dwojga młodych ludzi. Pomiędzy nimi na podłodze przysiadł ten sam włochaty piesek Arnolfinich. Zamiast łoża, w tle za kobietą Nowosielski umieścił fortepian, a w miejscu okna po lewej stronie powiesił kolorowy kilim. Zmienił też oczywiście kostium i gest postaci. Małżonkowie nie trzymają się za ręce, prezentują natomiast „atrybuty” – on: skrzypce, ona: białą chustkę czy może rękawiczkę. Kobieta lekko opiera się o fortepian, mężczyzna trzyma smyczek w opuszczonej ręce. Oboje sprawiają wrażenie, jakby właśnie przed chwilą skończywszy koncert, zwrócili się w stronę publiczności. Publiczność jest domniemana, obecna poza płaszczyzną płótna (przed nią) – analogicznie do niewidocznych świadków przysięgi Arnolfinich. O ile jednak Van Eyck pozwolił nam dostrzec sylwetki odbite w wypukłym zwierciadle, o tyle Nowosielski tej szansy nas pozbawił: w centrum kompozycji zamiast lustra umieścił dużych rozmiarów okno lub obraz z widokiem ulicy przemysłowego miasta.

Zauważmy jednak, że pejzaż w *Portrecie podwójnym* pełni podobną do zwierciadła rolę: wzbogaca konstrukcję portretu o scenę ukrytą za ścianą pokoju (jeśli uznamy, że jest oknem), narusza jedność czasu i miejsca (jeśli jest obrazem lub fotografią w ramie). Tak jak lustro – zaskakuje widza, zmusza do próby klasyfikacji poszczególnych elementów pod kątem ich autentyczności i realności. Skłaniając do myślenia, zaprasza do czynnego odbioru – zaciekawia. Nowosielski często wykorzystuje tego typu intrygujące efekty. Tak popularne w jego malarstwie: obrazy w obrazie, półprzymknięte drzwi, okna, tafle luster wreszcie – mają zbliżone znaczenie w kompozycji. W pewnym stopniu zastępują perspektywę i głębię, z których artysta zrezygnował na rzecz jednego, płaskiego planu.

Nowosielski zdaje się eksponować związki pomiędzy pejzażem i zwierciadłem. Tak dzieje się m.in. w przypadku luster odbijających krajobraz górski w kompozycji *Martwa natura fantastyczna* (1965) il.58, czy wspomnianego już lusterka pokazującego dachy domów znajdujących się tuż za nim (*Akt z rękawiczką*, 1973). W kompozycjach tych (myślimy też o *Portrecie podwójnym*) rzeczywistość oraz jej odpowiedniki: odbicie w zwierciadle i krajobraz malarski występują jednocześnie i wymiennie. Lustro powtarza widok za oknem w tym samym, niczym nie usprawiedliwionym układzie; lustra powielają malowidło, tak jak i one potraktowane jako przedmiot – element martwej natury; lustro w końcu zostaje zastąpione fragmentem świata – realnego bądź namalowanego.

Sztuka – lustro – rzeczywistość. Nowosielski traktuje te trzy elementy jak równe wartości, czy wręcz synonimy. Nadrzędność rzeczywistości ogranicza wyłącznie do roli wzorca. Malarstwo i zwierciadło będąc jej powtórzeniem, a zarazem interpretacją i syntezą, zachowują intensywność i autentyczność modelu.

Tak pojęte relacje między pierwowzorem i jego kopiami ustalone przez samego artystę można zastosować również do jego własnej twórczości. W tym świetle malarstwo Nowosielskiego jawi się jako *speculum mundi* – odbicie świata realnego, pojęcie Wszechświata jako najwyższego dzieła sztuki. Wobec tego, Nowosielskiego nazwać wypada realistą. Jak jednak precyzyjnie określić rodzaj języka, którym artysta się po-

sluguje? Z pewnością nie chodzi nam o XIX-wieczną definicję realizmu bliską radykalnie pojętej idei *mimesis*. Jednak w tymże samym – XIX wieku, zaczęto rozumieć realizm również jako dokonywany przez artystę swobodny wybór elementów natury, akcentowanie, interpretowanie i komentowanie świata. Interesująca stała się rzeczywistość impresyjna – przelotna i subiektywna – taka, jaką widzi odbiorca. Zdaniem prof. Władysława Tatarkiewicza w takim podejściu można widzieć zarówno wyłom w realizmie tradycyjnym, jak i realizm najradykalniejszy⁹.

W sposób „radykalnie realistyczny” właśnie patrzy na rzeczywistość Nowosielski. Prof. Mieczysław Porębski nazywa jego manierę realizmem eschatologicznym¹⁰. Twierdzi, że artysta dąży do ukazania istoty przedstawianych modeli, ich ukrytej esencji, wydobycia okruchu absolutu. Jednak przede wszystkim artysta w otaczającym go świecie odnajduje ślady własnej osobowości, czy może raczej swój własny świat wewnętrzny przekłada na ogólnie zrozumiały język realizmu. Jego obrazy to portrety duszy, najbardziej chyba intymne autoportrety.

Zatrzymajmy się jeszcze na moment przy grupie obrazów, które łączy motyw tajemniczego przedmiotu – barwnego prostokąta m.in. *Pejzaż (Znak w górach)*, (1955), *Pejzaż*, (1959), *Pejzaż syntetyczny*, (1961), *Znak w górach*, (1965)). Znak ten interpretowany był jako lufcik, okno, obraz¹¹. Wielość i dowolność skojarzeń wynika z nieokreśloności tego motywu, w którym jednoznacznie można odczytać jedynie otaczającą prostokąt kolorową ramę.

Znak ten pojawia się przede wszystkim w pejzażu górskim i sugeruje nadzwyczajność, wyjątkowość, czy nadprzyrodzoną miejscę. Odnajdujemy go również w obrazie *Próba narzeczeństwa* (1963) – gdzie spoczywa w ręku elegancko ubranego młodzieńca. Młodzieniec ten zbliża się do kobiety. Nie mamy wątpliwości, że to ona właśnie – bosa i niemal naga (jedyną osłoną jest opaska na biodrach), jest poddawana zapowiedzianej w tytule próbie. Wydaje się, że Narzeczona niczego nie ma już do ukrycia i oddania. Próba dobiega końca, a jej ostatni etap łączy się z czerwonym prostokątem w złotej ramie, który podaje jej mężczyzna. Kobieta lekko zwraca głowę w stronę narzeczonego, patrzy na podawany jej przedmiot, spogląda weń...

Dorzućmy do cytowanych już interpretacji kolejną. Mężczyzna trzyma konkretny przedmiot – jednolitą, prostokątną tafelę w złotej ramie, z podstawką lub rączką ukrytą w dłoni. Może więc skłania swą narzeczoną by przejrzała się w lustrze...? Rozwiązanie takie byłoby prawdopodobne o tyle, że zwierciadło łączy się z kobiecością – demaskuje jej słabości: próżność i bierność, jest też blisko związane z miłośnią i erotyką – gładka tafła lustra oznaczać ma dziewictwo, zwierciadło jest też atrybutem Wenery. Sama zaś czynność trzymania lub podawania komuś lustra, jest zajęciem kochanka lub niewolnika.¹² Powróćmy teraz do znaków-luster obecnych w pejzażu. Lustro na niebie, w jeziorze, lustra na zboczach gór przywodzą na myśl Naturę rozumianą jako zwierciadło, w którym odbija się Prawda, Stwórca kontemplującego swój umysł w stworzeniu jak w zwierciadle.

Lustro jest źródłem wiedzy, a szczególnie samopoznania. Może więc podziwiając płótna Nowosielskiego, przeglądając się w jego zwierciadłach uda nam się odnaleźć na własnej twarzy ulotny odbłask absolutu...

PRZYPISY

¹ Jan Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, [w:] *Symbol i obraz*, Warszawa 1982, s.92-93.

² j.w.

³ Na tak pojęte znaczenie lustra w twórczości J.Nowosielskiego zwraca uwagę Władysław Stróżewski (W.Stróżewski, *Być prawdziwiej niż w rzeczywistości*, „Tygodnik Powszechny”, 1973, nr 11, s.1.6), por. też słowa samego artysty (Zbigniew Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s.177-8).

⁴ Giorgio Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przedk. Karol Estreicher, Warszawa – Kraków 1985, t.4, s.37.

⁵ J. Nowosielski wiele razy wspomina o tym, że prawdziwa, dobra sztuka powinna łączyć w sobie pierwiastki realizmu i abstrakcji (por. Z.Podgórzec, *dz.cyt.*, s.13).

⁶ j.w., s. 162

⁷ j.w., s. 177-8

⁸ Tadeusz Różewicz, *Notatki do Nowosielskiego*, „Odra”, 1983, nr 11, s. 59-62

⁹ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 333

¹⁰ Mieczysław Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, [w:] Andrzej Kostolowski, Władysław Nowaczyk, *Jerzy Nowosielski*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1993 (katalog wystawy), s. 13-52

¹¹ Jerzy Tchórzewski, *Nowosielska przestrzeń*, [w:] j.w., s. 83, Andrzej Kostolowski, *Sztuka „czystego oka”*. Ze studiów nad malarstwem Jerzego Nowosielskiego, [w:] j.w., s. 66, Władysław Panas, *Rozmowa o Nowosielskim*, [w:] *Nowosielski – malarstwo*, Galeria Sztuki Plastycznej KUL, Lublin 1988, (katalog wystawy).

¹² Por. Mieczysław Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973, s.79, Herder, *Słownik symboli*, oprac. Marianne Oesterreicher – Mollwo, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 187, Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London 1974, s. 323