

Widzenie rzeczywistości w pejzażach Jerzego Nowosielskiego

Katarzyna Chrudzimska

1. Wprowadzenie

Twórczość Jerzego Nowosielskiego można spróbować określić podziałem na pięć podstawowych kierunków:

- sztukę abstrakcyjną;
 - sztukę figuratywną (akt, portret, sceny figuralne);
 - martwe natury;
 - pejzaż;
 - ikony (do których włączam też realizacje wewnątrz sakralnych);
- Zauważyć należy, że są to wszystko klasyczne gatunki malarstwa. Nowosielski nie kwestionuje ich zasad, ale w granicach wyznaczonych tradycją kreuje własny, odrębny i niepowtarzalny styl¹. Wydaje się, że artysta nie ma „swojego tematu”². Eksperymentuje na wielu płaszczyznach, zarówno w zakresie techniki jak i tematu obrazu. Uprawiając wymienione wyżej gatunki równolegle, czasem decyduje się na chwilowe zatrzymanie przy jednym z nich. Następuje wtedy okres twórczości zarezerwowany dla jednego typu dzieł jak np. ostatnie lata – poświęcone portretom cerkwi.

Styl Jerzego Nowosielskiego – kanon narzucony artyście przez samego siebie – ukształtował się bardzo wcześnie. Stosunkowo łatwo rozpoznać jest obrazy powstałe w latach pięćdziesiątych, ze względu na inny koloryt (brązy, biele, szarości) oraz fakturalność plam barwnych (z czasem uległy one wygładzeniu, uproszczeniu do niemal monochromatycznych, skontrastowanych plam koloru). Już jednak w połowie lat sześćdziesiątych istnieją wszystkie zasadnicze schematy ikonograficzne, z których Nowosielski korzysta do dziś. Artysta powraca do nich wciąż na nowo, za każdym razem nieco inaczej, ale zawsze zachowując podstawowe rządzące nimi zasady.

Oczywiście istnieją wyjątki – „wielkie eksperymenty” i innowacje – jak seria czarnych aktów, czy pejzaży mozaikowych, które dość jednoznacznie umiejscowić można w czasie. Uznałam jednak, że bardziej miarodajna będzie próba analizy twórczości Nowosielskiego przy zastosowaniu klucza ikonograficznego, a nie chronologicznego.

Podział pejzaży na dziesięć podstawowych grup sugerują nadane przez artystę tytuły. Uwzględniłam też martwe natury i kompozycje figuralne, w których pejzaż istnieje jako element dodatkowy lub uzupełniający.

2. Pejzaże miejskie.

Pejzaże łódzkie. Te najbardziej realistyczne w twórczości Jerzego Nowosielskiego pejzaże powstały w latach 1950 – 62, podczas pobytu artysty w Łodzi.

Malarz posłużył się w nich klasycznym rodzajem perspektywy – perspektywą linearną, łamiąc jednak w wielu przypad-

kach jej matematyczne reguły. Linie biegnące ku horyzontowi nie zawsze mają na nim swój kres, punkt zbieżny, ale wybiegają poza fragment rzeczywistości objętej przedstawieniem. Wyraźnie widoczne jest to zwłaszcza w późniejszych pracach tego okresu (por. il. 2, 3.). Charakterystyczny dla pejzaży łódzkich koloryt – dość jasny, stonowany, przeważnie biało – szary, oraz mięsista faktura malowidła, wielu badaczom nasuwają skojarzenie z twórczością Utrilla³.

Z czasem linie wykreślające perspektywę – początkowo idealnie niemal proste (il. 2) – stają się płynne (il. 3). Zmienia się również kadraż obrazów. Stopniowo linia horyzontu, wyznaczona zasadą złotego podziału, unosi się zostawiając niebu coraz mniej miejsca, aż w końcu wypiera je zupełnie. Pojawia się motyw ulic pnących się nienaturalnie stromo w górę – typowy zwłaszcza dla późniejszej twórczości artysty. W efekcie zmiany punktu widzenia (miasta są obserwowane z wysoko umieszczonego, jednak wciąż jeszcze z jednego, stałego punktu) wzmagają się wyobcowanie widza, dystans do obrazu.

Potęguje to nastrój tajemniczości, niereczywistości, a nawet niepokoju i zagrożenia.

Wśród pejzaży miejskich z lat 1950–62 tylko część nosi tytuł łódzkich, ale nawet na nich trudno rozpoznać ulicę Piotrkowską. Przedstawione ulice równie dobrze można umieścić w Krakowie, na warszawskiej Woli czy w jakimkolwiek innym mieście, niekoniecznie nawet polskim. Malarstwo Jerzego Nowosielskiego nigdy nie aspirowało do rangi historycznego, faktograficznego. Odróżnia to zasadniczo tę twórczość od dzieł Utrilla czy innych prymitywistów. Bowiem pomimo wielu powierzchniowych podobieństw formalnych, malarstwa Nowosielskiego nie można nazwać prymitywnym. Jak zauważa Mieczysław Porębski, jest to świadome stosowanie przez

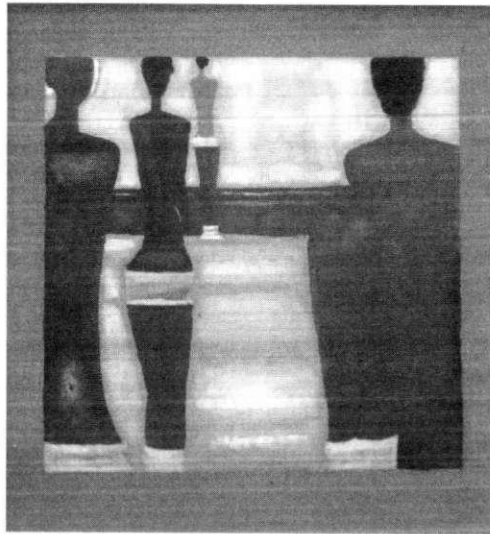
artystę prymitywnego widzenia, jako jednego ze środków wyrazu, którymi dysponuje⁴.

Pejzaże łódzkie są wewnętrzną, subiektywną wizją. Nie są to wizerunki miasta przemysłowego (którym przecież Łódź jest) zwłaszcza jeśli porównamy je z widzeniem tego tematu przez innych artystów np. Rafała Malczewskiego.

Co jest zatem istotą Łodzi według Nowosielskiego? – ulice, domy, tramwaje. Nie ma niczego poza tytułem co by jednoznacznie mówiło widzowi, że ogląda pejzaż tego właśnie miasta. To też cecha typowa dla Nowosielskiego – nie interesuje go indywidualizm, ale przeciwnie – to co powszechne, generalne, główna zasada i istota rzeczywistości.

Wbrew tytułowi pejzaże łódzkie nie są pejzażami Łodzi. Są to pejzaże Miasta.

Widoki ulic. Ten rodzaj pejzaży miejskich wyrasta z doświadczeń pejzaży łódzkich. Wspólne jest zainteresowanie wnętrzem miasta, jego ulicami uciekającymi poza horyzont,



Il. 27. Kobiety na plaży, 1992

pozbawionymi konwencjonalnej, geometrycznej sztywności. Kontynuowana jest też faktura i kolorystyka pejzaży łódzkich, choć widoczne są zmiany w kierunku wygładzania plam coraz żywszych i bardziej kontrastowych barw.

Równolegle w tym nurcie pojawia się dość zasadnicza zmiana w ujęciu tematu. Idąc ulicą nie patrzymy już wyłącznie wprost, w kierunku magicznego horyzontu, ale odwracamy głowę w bok, podziwiając pierzeje ulic i wystawy sklepowe (il. 5). Przestrzeń obrazu zostaje drastycznie zmniejszona, a ostatecznie ograniczona do jednego planu (il. 5). Jednocześnie urozmaica i przełamuje tę konwencję motyw drzwi i okien otwierających się na nowe przestrzenie. W witrach sklepowych pojawiają się nowi bohaterowie – manekiny – potęgający nierealność wizji, niepokojący swym uderzającym podobieństwem do mieszkańców miasta (por. zwłaszcza il. 5).

Wycinkowość kompozycji, surrealistyczne zestawienie wielu szczegółowych elementów oraz ich nieokreśloność (np. kobiece półakt wiszący jak ikona nad bramą – il. 5) potęgują nastrój tajemniczości.

Warto poświecić jeszcze kilka słów *Pejzażowi z Bolkowa*, 1967 (il. 4). Jest to jeden z niewielu przykładów portretowania przez Nowosielskiego konkretnego, znanego z nazwy miasta (obok pejzaży łódzkich, Ławry Poczajowskiej, czy domku z Ustronia – il. 6). Zaskakująca jest duża indywidualizacja przedstawienia, mówiąca wiele o charakterze starego miasteczka z gotyckim, ceglany kościołem.

Jerzy Nowosielski dość często przełamuje własną konwencję, malując obrazy zadziwiające swą odmiennością, jakby chcąc sprawdzić swe siły na innym polu, czy przerwać jednostajność swego kanonu, by potem do niego powrócić z nowymi doświadczeniami. Myślę, że taką „chwilą zapomnienia” mógł być, malowany albo z natury albo o tej naturze wspomnień – *Pejzaż z Bolkowa*.

Widoki dzielnic. To jakby spojrzenie na miasto z leżącego poza nim wzgórza, następny krok artysty w stronę zwiększenia dystansu między widzem a płótnem. Ten typ pejzażu, posługując się terminologią Aleksandra Wojciechowskiego, można by nazwać pejzażem topograficznym⁵. Wysoko umieszczony horyzont, ograniczenie głębi w zasadzie do jednego planu (il. 12), schematyczne przedstawienie dróg i lapidarne zaznaczenie architektury miasta nasuwają skojarzenia z mapami⁶. Ciekawe jest, co artysta uznał za najważniejsze i konieczne do umieszczenia na takiej mapie. Okazuje się, że istotę „miastowości” można sprowadzić do dworca kolejowego, dróg i górującej nad wszystkim świątyni. W nich mieszczą się podstawowe zadania i funkcje miasta. Dziwić może, że w osadach rzadko znajduje się miejsce dla ich mieszkańców (il. 12).

Jak słusznie zauważa Bożena Kowalska, artysta używa dwu

różnych perspektyw, tak jakby krajobraz obserwowany był z co najmniej dwu różnych punktów⁷. Ziemia jest widziana z lotu ptaka (stąd wysoki horyzont i sposób przedstawiania dróg), natomiast architektura malowana jest tak, jakby obserwator stał na wprost fasady każdego budynku. Można założyć, że to swobodne podejście do zasad optyki w dużym stopniu wynika ze zdobyczy kubizmu, ale warto zauważyć, że uwzględnienie dwu pozycji widza – wewnętrznej i zewnętrznej względem przedstawienia – powszechnie stosowane było w malarstwie ikonowym. Wynikająca z tego zabiegu deformacja służyć ma oczywiście wyrażeniu subiektywnej postawy malarza wobec rzeczywistości. U Nowosielskiego proces ten łączy się ze zmianą proporcji natura – architektura. Ziemia – oglądana z dystansu – ulega monumentalizacji, góruje nad trochę groteskowymi, klockowymi budynkami, niepozornymi, zbudowanymi na ludzką miarę, a więc i przedstawionymi z ludzkiej perspektywy (il. 12).

Dwa nowe elementy, które pojawiają się w pejzażach dzielnic:

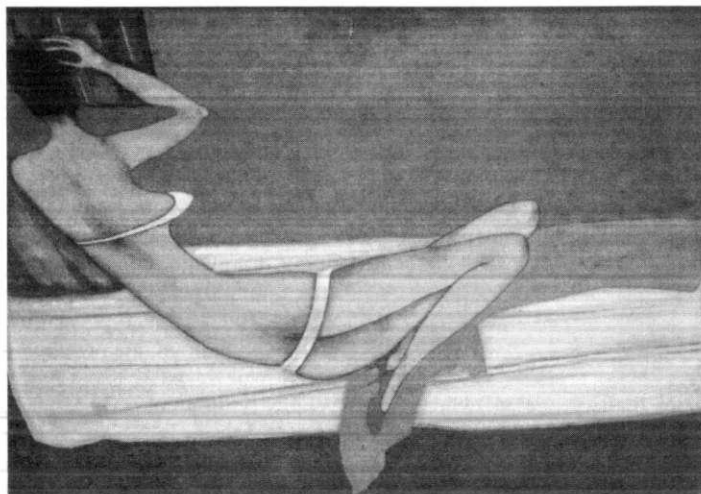
- zwielokrotnienie punktów widzenia oraz
- akcentowanie przewagi natury nad dziełami człowieka będą kontynuowane w późniejszej twórczości Jerzego Nowosielskiego, a zwłaszcza w cyklach lotnisk i pejzaży zielonych.

3. Lotniska.

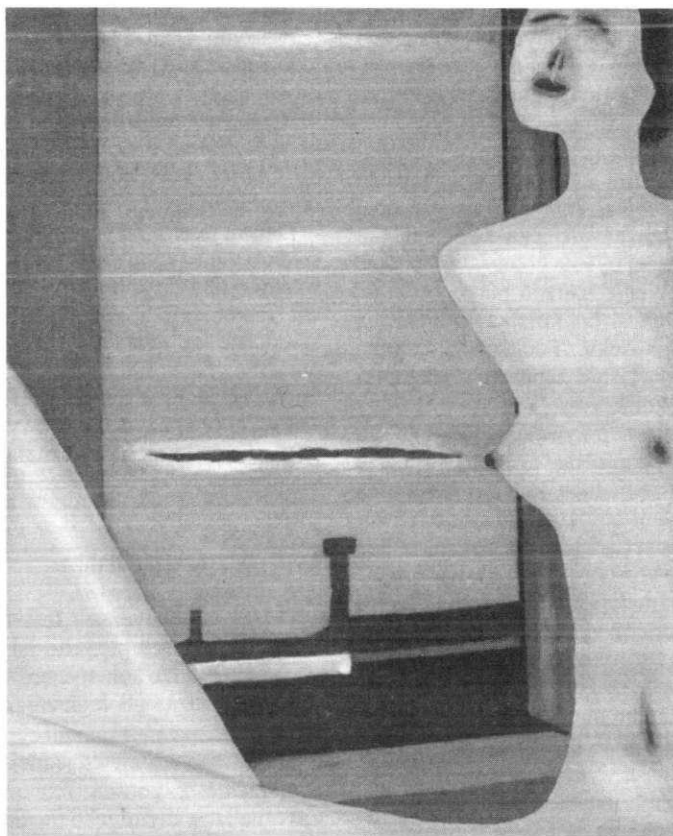
Wyraźnie widoczna jest kontynuacja i rozwój poprzedniego schematu kompozycyjnego – płaska powierzchnia ziemi zajmująca całe niemal płótno, widziana z lotu ptaka (a raczej z lotu samolotu), uzupełniona wąskim paskiem szarego nieba u góry obrazu. Jasno widać też na czym polega podwójność perspektywy – niektóre samoloty widzimy z góry, inne z boku (il. 13), „lecimy” nad autobusem, ale stoimy na ziemi twarzą w twarz z dziewczyną – pilotem.

Lotniska to cykl niezwykle. Również ze względu na oryginalną ikonografię. Jest to jedyny znany mi w historii malarstwa przykład uczynienia z samolotu głównego bohatera. I jak przystało na temat, również sposób przedstawienia jest nietuzinkowy. Trzeba przecież zauważyć, że dzięki opisanym wyżej zabiegom formalnym, Nowosielski oprócz samego obrazu samolotu przekazuje nam podstawowe informacje o jego możliwościach i przeznaczeniu. Dwa punkty odniesienia – ziemia i niebo – pasy startowe, samoloty, autobus dowożący pasażerów (reprezentowanych przez pana z parasolem), no i pilot – to właściwie kompletny inwentarz i podstawowe funkcje lotniska, wyrażone za pomocą prostych znaków i skrótów.

Lotniska powstawały w latach sześćdziesiątych. W wypowiedziach artysty i krytyce nie znalazłam wielu informacji na ich temat.



Il. 28. Venus z lustrem, 1968



Il. 29. Akt – kobieta przy oknie, 1978

4. Pejzaże zielone.

W tym samym schemacie wykształconym przez pejzaże miejskie, a kontynuowanym w cyklu lotnisk, tkwią również *Pejzaże zielone*. Są one jednocześnie punktem kulminacyjnym procesu rozpoczętego przez *Pejzaże łódzkie*. Nie ma już w nich mowy choćby o podobieństwie do widzenia zgodnego z prawami perspektywy linearnej. Wykreślona geometrycznie głębia ustąpiła miejsca płaszczyźnie zakomponowanej według zasad oryginalnej optyki, zakładającej wielość punktów widzenia, ruch i subiektywność wizji.

Architektura z głównego tematu zeszała do rangi jednego z elementów. Nie ma już miasta, a zaledwie „domki” skontrastowane z ogromem, potęgą i dominacją natury (il. 8). Zredukowanie palety barw, zimna tonacja zieleni, duże plamy koloru, brak szczegółów, potęgają wrażenie monumentalności, oddalenia, powagi i przewagi przyrody. Dochodzi nawet do całkowitego wyeliminowania śladów człowieka (il. 9), a także do pominięcia sfery nieba.

Dzięki zastosowaniu kadrażu panoramicznego⁸ tzn. pominięciu bocznych kulis zamykających kompozycję (lub bardzo delikatnemu ich zasygnalizowaniu) oraz poprzez przewagę linii horyzontalnych, wybiegających poza ramy obrazu, artysta uzyskuje wrażenie spokoju, wyczekiwania, statyki. Kreuje obraz harmonijnej, wiecznej natury. Określa też miejsce człowieka malując – jak to trafnie określa Bożena Kowalska – domy poddane pejzażowi⁹. Ale jest to poddaństwo, a nie niewolnictwo, wynika z naturalnych praw i przebiega bezkonfliktowo, harmonijnie.

5. Malarstwo Jerzego Nowosielskiego a nurt *pittura metafisica*.

Swym nastrojem tajemniczości, melancholii, niepokoju pejzaże miejskie Jerzego Nowosielskiego przypominają atmosferę dzieł Giorgio de Chirico. Pomimo widocznych różnic formalnych, w obu przypadkach mamy do czynienia z podobną poetyką i wymową dzieł. Nieokreśloność miejsc i wnętrz (por. *Pejzaże, Martwe natury i Manekiny* G. de Chirico z *Aktami we wnętrzach* Nowosielskiego) oraz tworzony świadomie dystans między widzem a obojętną, obcą rzeczywistością składają się na magiczność i odrealnienie atmosfery. W jej kreowaniu obaj artyści posługują się analogicznymi środkami formalnymi.

Należy do nich przede wszystkim perspektywa. W obu przypadkach jest to pozorna perspektywa zbieżna. Pozorna, gdyż pogwałcone zostały jej zasady – następuje zwielokrotnienie przestrzeni dzięki wyznaczeniu kilku punktów zbieżnych na widnokregu¹⁰, a nawet kilku domyślnych linii horyzontu obok jednej już istniejącej.

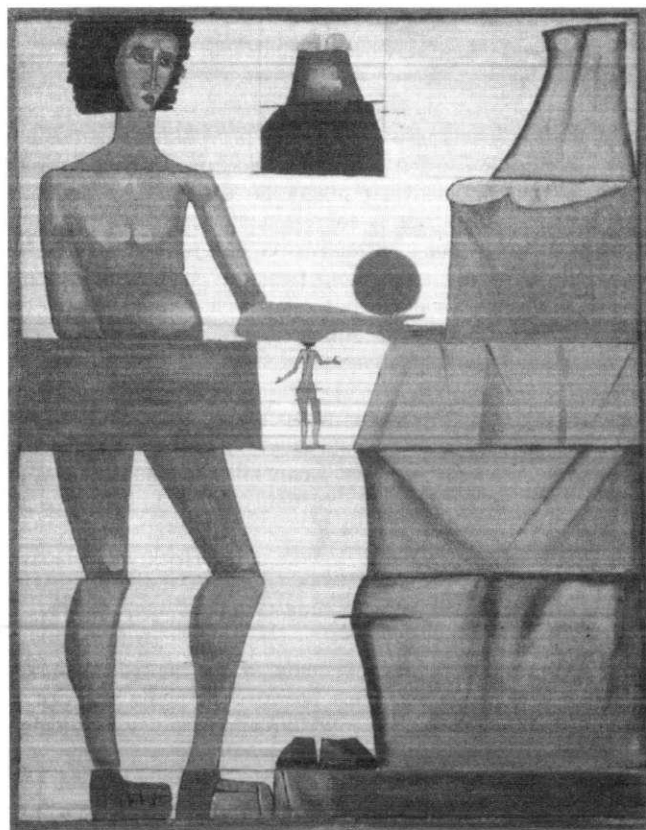
Z metafizyką łączą się też umykające perspektywy placów, ulic, dróg górskich, ich nieograniczoność i nieskończoność. Odludność miast, samotność, izolacja nielicznych ich mieszkańców, którymi często są niesamowite postaci zjaw – manekinów, budzą niepokój, oczekiwanie, a również uczucie zagrożenia i niepewności. Zagadkowość potęguje też protow przypadku de Chirico, i postsurrealistyczne w przypadku Nowosielskiego – konfrontowanie przedmiotów i elementów pejzażu. Ulica jest jakby wyobcowana z realnego świata, jest bliższa światu marzeń sennych ograniczonemu do powtarzających się z intrygującą widza częstotliwością kilku motywów – ulicy, manekinów, pociągu¹¹.

Przestrzeń obrazu wzbogacona zostaje typowym dla nadrealizmu efektem obrazu w obrazie, uchylonych okien i drzwi prowadzących w zaświaty. Za nimi czają się tajemnicze postaci, które trudne do określenia, a u de Chirica sygnalizowane tylko cieniem, wzmagają jeszcze niepokój.

Zatrzymajmy się na chwilę przy obrazie pociągu, występującym u obu artystów i prześledźmy cykl obrazów Jerzego Nowosielskiego pt. *Pejzaże z kolejką*. Zabawne jest, że obaj malarze przyznają, iż motyw ten zawdzięcza swe istnienie faktowi, że ojcowie ich... zatrudnieni byli na kolei¹². Jest to więc hołd złożony dzieciństwu, uosobienie marzeń tamtego czasu, może niezupełnie przebrzmiałych – bo kolejka to przecież zabawka mężczyzn w każdym wieku. Pociągi de Chirica i Nowosielskiego przypominają właśnie zabawki – wagoniki ciągnięte przez stare, parowe lokomotywy.

Pociąg oznacza rozstanie, odjazd przyjaciela, tęsknotę (to terminy zaczerpnięte z tytułów prac de Chirica), a także nierzwalność i przemijalność. O ile jednak kolejki de Chirica jeżdżą po ziemi, równoległe do linii horyzontu, o tyle u Nowosielskiego są to podróże za horyzont (il. 11) metafizyczną windą do nieba (il. 14).

Krystyna Janicka interpretując malarstwo Giorgio de Chirico zwraca uwagę na dwie kategorie wykorzystywanych przez niego motywów. Pierwszą stanowią arkady, perystyle, portyki, place i frontony zdobne w antyczne rzeźby – symbolizujące jej zdaniem kulturę i tradycję śródziemnomorską. Drugą – lokomotywy, zegary, instrumenty inżynierskie i przybory miernicze – atrybuty współczesnej cywilizacji i nauki. Połączenie tych dwu rodzajów tworów ludzkiego ducha przynależnych do różnych czasowo kultur, poprzez kontrast i nieodpowiedniość rodzi zaskoczenie¹³. Spójrzmy teraz na trochę groteskowy obraz Jerzego Nowosielskiego *Cerkiew z lokomotywą*, 1989 (il. 7). Jego konstrukcja opiera się na podobnym schemacie dysonansu między nowoczesnością (reprezentowaną przez lokomotywę)



Il. 30. Kobieta i góry, 1958

a spuścizną kulturową, duchowością i wartościami tradycji (zawartymi w znaku cerkwi).

Dzieła tego typu starają się sumarycznie pokazać przebytą drogę, skonfrontować początek z końcem, źródła z dniem dzisiejszym. Są kolejną próbą odpowiedzi na pytania *skąd przychodzimy?, czym jesteśmy? dokąd idziemy?* Przy czym dla de Chirico korzeniami jest świat kultury antycznej, a dla Nowosielskiego świat Cerkwi Prawosławnej.

Daleka jestem od sugerowania, że Jerzy Nowosielski bezpośrednio zapożyczał motywy od Giorgio de Chirico. Myślę, że wspólne obu artystom myślenie surrealistyczne doprowadziło ich równoległe i niezależnie do analogicznych rozwiązań. Widoczne są różnice warsztatowe, inna faktura i koloryt obrazów, Nowosielski szybko też odchodzi od perspektywy linearnej, która u de Chirica obecna jest w całej twórczości. Jednakże obaj uzyskują w swych dziełach bardzo silny, niepowtarzalny nastrój, który uznałam za upoważniający do włączenia pejzaży Jerzego Nowosielskiego do nurtu realizmu magicznego.

6. Pejzaże w typie ikon.

Pejzaże syntetyczne. Jest to grupa pejzaży górskich powstałych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, malowanych w manierze kubistyczno-ikonowej. Góry nieprawdopodobne, nielogiczne geologicznie, budowane są przy użyciu prostych brył, przy minimalnej głębi obrazu, która następnie zredukowana zostaje do jednej płaszczyzny (il. 20). Nasuwa się skojarzenie z górami ikonowymi, ledwo zasugerowanymi, zasygnalizowanymi jako tła dla ważniejszego głównego tematu ikony. Najlepiej chyba jednak określają te obrazy same tytuły. Jest to rzeczywiście synteza pejzażu górskiego, skrajne uproszczenie formy – kształtu, przestrzeni i barwy. Duże plamy umownych kolorów (o bogatej gamie – zieleni; od cynkowej, chromowej do zieleni Veroneza; błękitu, od Rembrandta do ultramarynu; brązów, od umbry, przez ziemię sjenęńską do różu indyjskiego; urozmaiconej akcentami oranżu, cynobru i żółci chromowej) wyznaczone są prostymi, przeważnie horyzontalnymi i wertykalnymi liniami określającymi zarazem konstrukcję i architektonikę dzieła.

Na tym tle pojawia się nowy element – kształt zbliżony do kwadratu, otoczony ramą, wyeksponowany kontrastowością barwy. Jest to ZNAK, znak w górach (il. 14). Znak czego? Jerzy Tchórzewski i Andrzej Kostołowski odczytują go jako lufcik, judasza, okno podpatrujące sacrum, jako możliwość przebicia się na drugą stronę poprzez niepokonalną dla naszego wzroku zasłonę rzeczywistości¹⁴. Znak obrazu, ramy, ikonostasu dostrzeż w nim Władysław Panas¹⁵.

Te góry to wyżyny ducha, miejsce Objawienia. Objawienie następuje w postaci znaku – obrazu – ikony. W średniowieczu boskość objawiała się w blasku, świetle. Być może w naszych czasach przychodzi w barwie, w płaszczyźnie czystego koloru – oranżu, żółci, błękitu...

Pejzaże „z życiem”. Jest to przykład bezpośredniego zapożyczenia przez Nowosielskiego schematu ikonograficznego z malarstwa ikonowego. Chodzi tu o tzw. „ikonę z życiem” przedstawiającą zwykle zwykłe mężczyznów. Główne pole – kowcząg – zajmuje w niej postać ukazana według zasad kanonu, a obrzeże wypełniają liczne sceny męczeństwa świętego. Wszystkie te zasady przejął Jerzy Nowosielski z małym jednak wyjątkiem – miejsce człowieka oddał krajobrazowi¹⁶. Schematowi temu nie towarzyszy określony typ pejzażu. Najczęściej jest to pejzaż syntetyczny (il. 14), ale również np. pejzaż zielony (il. 8).

Możemy traktować ten rodzaj obrazów dwojako – albo jako czysto formalny zabieg, zabawę, nowe doświadczenie, albo przydając mu dodatkowe znaczenie mistyczne. Od strony kompozycji, układ z obrzeżem dopełniającym pozwala na

rozszerzenie czasu i przestrzeni, na podanie dużo większej ilości informacji. Sceny wokół przedstawiać mogą zdarzenia symultanicznie – następujące po sobie w czasie, rozgrywane się w wielu różnych miejscach. I tak np. w *Mieście u stóp gór*, 1963 oglądać możemy historię osiedlania się człowieka w górskiej okolicy, a we *Wschodzie Stońca w Bieszczadach*, 1963 (il. 15) różne warianty krajobrazu ze Słońcem.

Zastanawiając się nad genezą użytej formy dojść musimy do wniosku, że autor chciał podkreślić metafizyczność, spirytualizm i sakralność natury, a przede wszystkim gór i Stońca. Góry od zawsze uważane były za okolice szczególne, miejsce epifanii, siedzibę bogów, jako że swymi wierzchołkami dotyka ją nieba. Są też znakiem związku Boga z ziemią, symbolem miejsca świętego, Opatrzności, Łaski i Opieki Bożej. Ich ogrom, potęga i niedostępność budzą metafizyczne odczucie wyżyn i bezczasowości.

Góry są częstym motywem twórczości Nowosielskiego. Wśród pejzaży liczne są miasta w górach oraz drogi w górach.

Występują one w postaci motywów, ale także głównych tematów krajobrazów różnych typów. Już same tytuły: np. *Miasto u stóp gór*, czy *Góry nad miastem* (il. 14) akcentują jednoznacznie potęgę i przewagę gór. Z drugiej strony odnosimy wrażenie harmonii podkreślonej kolorem i formami budowli (il. 15).

Droga jest chyba najczęściej pojawiającym się elementem w dziełach Jerzego Nowosielskiego (por. il. 10, 16). Droga jest też ulica (por. il. 2, 3, 5). Drogi Nowosielskiego są proste, z niewielką ilością zakrętów i rozstajów. Odważnie pną się w górę, wyznaczając jedyny słuszny kierunek marszu (życia..?).

7. Pejzaże z cerkwią.

Cerkiew towarzyszy twórczości Jerzego Nowosielskiego nieprzerwanie co najmniej od lat sześćdziesiątych, nabierając szczególnej ważności w latach dziewięćdziesiątych. W najwcześniejszych pracach cerkiew pojawia się jako jeden z wielu elementów, następnie jest jednym z trzech podstawowych składników syntetycznej wizji miasta, obok dworca i drogi (il. 7), by wreszcie zająć główne miejsce zarówno na płótnie jak i w tytule obrazu.

Budynek świątyni zawsze jest w jakiś sposób wyróżniony. Jego waga podkreślona jest zazwyczaj wyniesieniem na wzgórze ponad resztę miasteczka (il. 7). Nowosielski przywraca w ten sposób zagubioną przez człowieka hierarchię, porządek wartości, prymat świętości.

Około 1986 roku artysta zmienia manierę malarską. Pojawiają się pejzaże mozaikowe. Krystyna Zwolińska określa te zmiany jako zwrot ku impresjonizmowi¹⁷. Rzeczywiście na pierwszy rzut oka nowa technika przypomina impresjonistyczną. Typowe jest sięgnięcie po tematy „lżejsze”, popularniejsze (por. *Domek z Ustronia*, 1987 – il. 6) i zagubienie klarowności rysunku, tak charakterystycznych dla Nowosielskiego ciężkich linii określających tektorykę obrazu.

Jednocześnie jednak należy pamiętać, że obrazy te powstały nie w plenerze, ale w pracowni, malowane z wyobraźni czy pamięci. Również ich koloryt – ciemny, tolerujący czerń o małej skali barw – często niemal monochromatyczny nie jest zgodny z postulatami impresjonizmu. Sam artysta przyznaje, że do tego eksperymentu skłoniły go mozaiki rzymskie. Podczas ich podziwiania rozumiał, że odkrywają one twórcy nowe możliwości, których nie dostrzegł i nie wykorzystał impresjonizm¹⁸. Dlatego nazwałam ten rodzaj obrazów mozaikowymi, uznając, że będzie to termin bliższy zamierzeniom artysty.

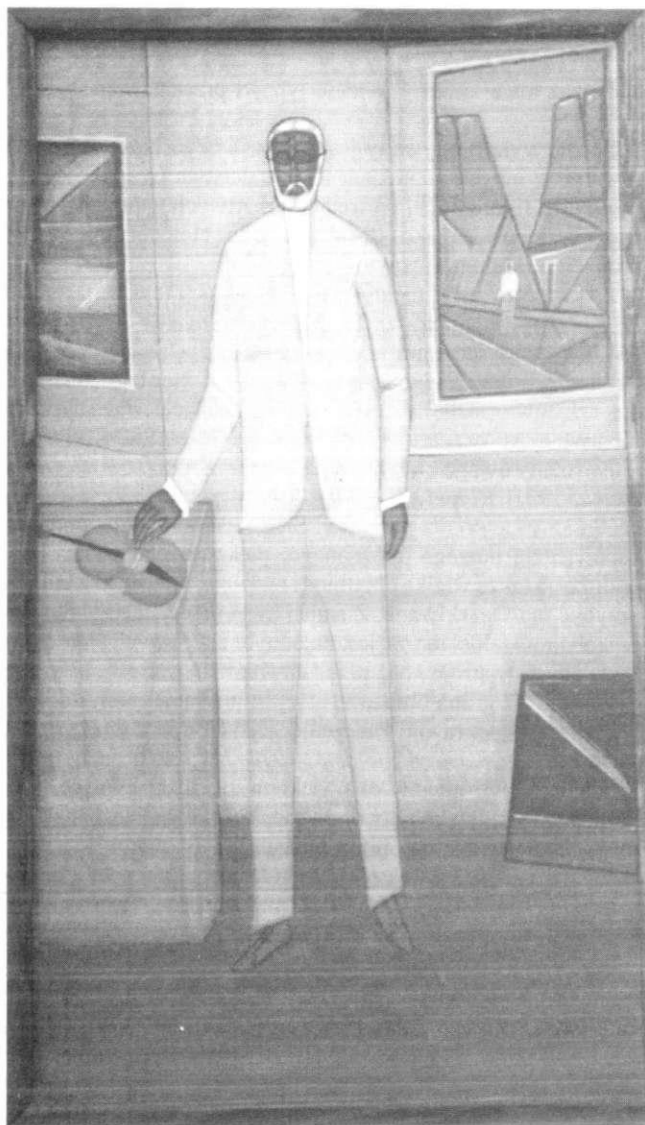
Pomimo zmiany techniki Nowosielski nie wykracza zasadniczo poza dotychczasowy repertuar motywów¹⁹. Głównym tematem pozostaje monaster i cerkiew, pojawia się też kolejka. Epizod „mozaikowy” kończy się wraz z latami osiem-

dziesiątymi, lecz nie mija bez śladu. Powraca zasada budowania obrazu linią i podporządkowaną jej plamą, lecz ta ostatnia zmienia zasadniczo swój charakter – traci ciężar, fakturalność, staje się lekka, wibrująca.

Kolor nie wypełnia już szelnie konturu – wiele miejsca na płótnie pozostaje niedotknięte pędzlem.

W ten właśnie sposób powstają w latach dziewięćdziesiątych ikony cerkwi. Pierwsze wrażenie, które wywołują, to uczucie lekkości, swobody osiągniętej z jednej strony fakturą, niewielką ilością użytej farby, a z drugiej – szkicowością potraktowania modelu i wyrafinowaniem rysunku. Kompozycja obrazów opiera się na liniach poziomych lub lekko ukośnych, zrównoważonych pionową osią główną budynku, oraz pionowymi akcentami okien. Najczęściej całość przedstawienia otacza monochromatyczna rama, odpowiadająca kolorem tonacji obrazu – są to zwykle czyste barwy cynobru, zieleni kadmowej, błękitu pruskiego lub żółci chromowej (il. 17, 18).

Sylwetka samej cerkwi ograniczona jest do minimum. Wydaje się, że artysta osiągnął etap, na którym trudno będzie o dalsze uproszczenia. Czy jest tak rzeczywiście, pokaże przyszłość. Na razie widzimy obrazy, które można by umieścić w nowym kodeksie drogowym z podpisem „Uwaga cerkiew”. I tak chyba należy je traktować – jako znak (niekoniecznie jednak drogo-



Il. 31. Portret mężczyzny z siwą brodą, 1961

wy...), ideogram świątyni. Sam artysta mówi, że maluje portrety, ikony cerkwi. Zafascynowany architekturą, zjawiskiem przestrzeni sakralnej, próbował utrwalić ich obraz w czasach masowego niszczenia cerkwi²⁰.

Nowosielski kolejny raz sięga po schemat ikony świętego. Na kowczęgu umieszcza wizerunek świątyni, wokół pozostawia puste obrzeże. Tłumaczy, że zjawisko ikony architektury znane jest w historii sztuki od czasów średniowiecza. Podaje przykłady XVI i XVII wiecznych rosyjskich ikon monasterów, oraz obraz – mapę z Kalwarii Pałacowskiej. Sam traktuje architekturę jako żywą, uduchowioną. Również ona, jako część rzeczywistości, podlegać będzie procesowi przeobstwienia i wobec tego godna jest w pełni miejsca na ikonie²¹.

W ślad za ideami poszły pewne zasady formalne. Budowę ukazywane są zgodnie z wymogami ikony – frontalnie i hieratycznie – stąd duża statyka przedstawień, przewaga akcentów horyzontalnych, jednoznaczna tonacja i czystość barw. Konieczne też było uproszczenie formy, wypracowanie kanonu tak, by ukazana cerkiew bliższa była swej postaci przemienionej, przeobstwionej niż realnej, ziemskiej – stąd syntetyczne potraktowanie bryły, z zaznaczeniem jedynie najważniejszych ideowo elementów (takich jak ikony, krzyże, kopuły, drzwi, okna) przy pełnym pominięciu nieistotnego szczegółu oraz, co jest cechą malarstwa Nowosielskiego od samego początku, rezygnacja z historyczności i aktualizacji przedstawienia.

8. Pejzaż towarzyszący innemu typowi przedstawień.

Pejzaż wykorzystywany jest przez Jerzego Nowosielskiego również w innych gatunkach jego malarstwa (w aktach, kompozycjach figuralnych, portretach i martwych naturach). Może tam występować jako tło, bądź jako element o pewnym znaczeniu ikonograficznym.

Akt w pejzażu. W niektórych przypadkach (cykle: *Weekend, Dziewczyny na statku* – il. 25, *Kobiety na plaży* – il. 27) pejzaż jest wyłącznie scenografią dla rozgrywających się w nim scen. Pełni rolę drugoplanową, potraktowany jest więc bardzo pobieżnie, szkicowo, aczkolwiek trzeba mu przyznać pewne znaczenie ideowe.

Zwróćmy uwagę zwłaszcza na motyw morza (*Dziewczyny na statku*, 1981, *Kobiety na plaży*, 1992 – il. 25, 27), z którym spotykamy się po raz pierwszy. Sięgająca horyzontu woda jest zapowiedzią nowego, nieznanego, piękniejszego świata, celu podróży, a także wielką obietnicą i nadzieją, miejscem z którego przybyć ma Oczekiwane. Z samej swej natury nieograniczone i nieobejmowalne, morze jest tu jednym z głównych elementów budujących nastrojowość przedstawień²².

Istnieje też grupa obrazów, których już same tytuły sugerują większe, równoprawne znaczenie pejzażu np. *Kobieta i góry*, 1958 (il. 30), *Kobieta i miasto*, 1970–71. Jest to jakby próba ustalenia relacji między człowiekiem a otaczającym go światem. W przypadku kobiety i przyrody (gór) wynik jest pozytywny – istnieje między nimi łączność i harmonia. Poziome podziały wyznaczające części ciała kobiety i warstwy geologiczne góry odpowiadają sobie nawzajem. Podobieństwo podkreśla również analogiczna barwa ciała i skał. To jakby echo starożytnych i średniowiecznych analogii między człowiekiem a naturą i architekturą. O ile jednak w pierwszym przypadku wynik jest pozytywny, o tyle zestawienie kobiety z miastem nie jest już tak jednoznaczne. Oba elementy współistnieją na jednej płaszczyźnie, ale ich barwa wskazuje na przynależność do dwu oddzielnych kategorii.

Cykl aktów *Kobieta przy oknie* (il. 29) redukuje pejzaż do fragmentu ograniczonego ramą okna. Jest to grupa obrazów ciekawych przede wszystkim ze względu na intrygujący kadraż postaci kobiecej. Krajobraz natomiast urozmaica tło, jest częścią lubianego przez artystę motywu obrazu w obrazie, drzwi i okien zwielokrotniających przestrzeń dzieła.

Martwa natura z pejzażem. Martwe natury są najbardziej surrealistycznymi z obrazów Jerzego Nowosielskiego. Składają się na nie przedmioty codziennego użytku – rondle, kubki, łyżki, lustra, umywalki. Często jednak trudno prawidłowo je rozpoznać. Szczególna perspektywa podobna kubistycznemu spojrzeniu na obiekt, daje obraz daleki od rzeczywistego. Jest to dziecięcy, naiwny opis, dający sumę najistotniejszych cech przedmiotów, informacji, wiedzy posiadanej przez autora na ich temat. Irracjonalizm przedstawienia i doboru elementów martwych natur, ich ascetyczność i oszczędność kreują magizm i nastrojowość przedstawień.

Pejzaż pojawia się w tych dziełach nie jako tło, ale jako jeden z elementów, traktowany przedmiotowo, na równi z chochlą, czy dzbankiem. Jeszcze raz odwołajmy się do tytułów – *Martwa natura z krajobrazem i rondlem*, 1954 (il. 32), *Martwa natura z pejzażem*.

Trudno jednoznacznie powiedzieć czy fragment przyrody na płótnie jest obrazem, czy widokiem przez okno. Pierwsza interpretacja bardziej by odpowiadała nadanej mu roli obiektu, składnika martwej natury. Nowosielski nie wybrał określonego rodzaju pejzażu. Może to być pejzaż miejski, syntetyczny, czy zielony. Umieszczony jest centralnie, prawdopodobnie ze względów kompozycyjnych, ale być może również z powodu swego ciężaru jakościowego. Może więc sąsiedztwo to nie ma deprecjonować, uprzedmiotawiać natury, ale przeciwnie – nobilitować przedmioty. Nowosielski wszak, powołując się na chasydyzm uważa, że „wszystkie przedmioty należą w jakimś sensie do tej rzeczywistości, która będzie rzeczywistością nowej ziemi, nowego nieba. To znaczy razem z nami w jakiś sposób zmartwychwstaną i wejdą już w innym wymiarze (...) do (...) Nowej Jerozolimy²³.” Taki jest jego stosunek do przedmiotów malowanych, i to stara się wyrazić w swoich martwych naturach.

Portrety. Znowu stajemy przed dylematem – okno czy obraz? W większości przypadków chyba jednak to drugie. Zauważmy, że w krajobrazie występują po raz drugi postaci portretowane. Jest to stara fotografia, obraz – próba rozszerzenia czasu i przestrzeni, otwarcie dodatkowego wymiaru rzeczywistości (spotkaliśmy się już z tym zabiegiem symultaniczności akcji przy pejzażach „z życiem”). Jest to też sposób na wzbogacenie ilości informacji na temat portretowanych. Z jednej strony czerpiemy je na podstawie otaczających postaci przedmiotów, instrumentów muzycznych trzymanych jak atrybuty, również na podstawie charakteru wnętrza, strojów, póź, a z drugiej strony patrząc na wiszące na ścianach pejzaże.

Wiemy na przykład, że nobliwy Skrzypek z Siwą Brodą jest typem samotnika wypoczywającego w górach (il. 31), że Młodzieniec w Ciemnych Okularach ma żonę i samochód (il. 24), a współczesne Małżeństwo Arnolfinich jeździ do pracy tramwajem (il. 26).

Ascetyczność postaci, zniekształcone, wydłużone proporcje ich ciał, nienaturalność gestu i pozy – budzą skojarzenia z malarstwem średniowiecza, Janem van Eykiem, malarstwem ikon wreszcie. Przedmioty, przez ich wyeksponowanie, nienaturalne, irracjonalne zestawienie, sugerują dodatkowe treści i znaczenia. Nabierają rangi atrybutów, obiecują opowiedzieć życie, cierpienie ich właścicieli.