

MARIA ADELAIDE MONGINI

## DLACZEGO JERZY NOWOSIELSKI? KILKA REFLEKSJI O WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE

Kiedy w 2004 r. powiedziałam, że zamierzam zajmować się malarstwem Jerzego Nowosielskiego, zadano mi pytanie, czy dla mnie, Włoszki, nie jest to tylko pewna przygoda intelektualna, czyli – tak przynajmniej ja rozumiałam to pytanie – to, co przypadkiem się „przydarza”, a nic praktycznie w życiu nie zmienia ani nic nie daje. Nie sądzę, by tak było.

Mam wykształcenie humanistyczne – od filologii klasycznej po historię sztuki, z zamiłowaniem do sztuki średniowiecznej, ale nie tylko<sup>1</sup> Studiując historię sztuki, coraz bardziej przekonywałam się, że nie sposób zrozumieć sztuki bez znajomości przynajmniej podstaw filozofii, a tym bardziej sztuki sakralnej (a do pewnego czasu cała sztuka była sakralna) bez znajomości teologii. Inaczej ryzykuje się pozostanie jakby „na powierzchni” dzieła, ograniczając się do analizy historycznej czy stylistycznej. Zawsze lubiłam sztukę średniowieczną jako najbardziej „uduchowioną”, sztukę, w której najlepiej widać wertykalny wymiar egzystencji ludzkiej. Miałam opory przed zajmowaniem się sztuką współczesną, choć mnie przyciągała; mój stosunek do niej mogłabym wyrazić słowami pewnego łacińskiego poety, który cierpiąc z powodu nieodwzajemnionej miłości, tak napisał: „Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. // Nescio, sed fieri sentio et excrucior”<sup>2</sup> Przyciąga, bo sztuka czasu, w którym żyję, odpycha swoją innością w stosunku

---

Mgr lic. MARIA ADELAIDE MONGINI – lektorka języka włoskiego i doktorantka (prom. prof. dr Wacław Hryniewicz OMI) Instytutu Ekumenicznego KUL; adres do korespondencji – e-mail: mongini@kul.lublin.pl

Przypisy i bibliografię do zasad bibliograficznych „Roczników Teologicznych” dostosował ks. Stanisław Józef Koza.

<sup>1</sup> Dnia 30 V 2006 r. Autorka zdała egzaminy licencjackie z teologii ekumenicznej w Instytucie Ekumenicznym KUL [uwaga – S. J. Koza].

<sup>2</sup> C. V. Catullus. c. LXXXV.

do tego wszystkiego, co było. Jeżeli sztuka renesansu stanowiła świadome zerwanie z przeszłością, to od drugiej połowy XIX, a jeszcze bardziej w XX wieku, mamy prawdziwą rewolucję w rozumieniu sztuki i jej funkcji.

## I. SZTUKA ZACHODNIA OD AFIRMACJI „JA” DO ZANIKU CZŁOWIEKA JAKO TEMATU PRZEDSTAWIENIA

Wprowadzenie na dwumiarowej płaszczyźnie obrazu perspektywy linearnej, optycznej stało się sygnałem tej rewolucji antropologicznej, która postawiła człowieka w centrum zainteresowań; sztuka stała się bardziej subiektywna i autonomiczna wobec sakralnego wymiaru rzeczywistości. Zamiast być *locus theologicus* przedstawiania i wyjaśniania tajemnic wiary, dążyła coraz bardziej do wzbudzania lub ukazania uczucia religijnego<sup>3</sup> Historia sztuki zachodniej okazuje się historią progresywnej afirmacji „ja” Po wiekach średniowiecza, kiedy wielcy artyści kryli się w anonimowości korporacji, humanizm renesansowy sprawił, że pojawiła się świadomość artysty-fachowca. Wszakże tylko w okresie romantyzmu artyści zaczęli zrywać z kanonicznym obiektywizmem klasyków. W XX wieku ten proces poszedł jeszcze dalej, nie przyjmując innego prawa niż „wewnętrzną konieczność” artysty (Kandinskij). Od symbolizmu i ekspresjonizmu do surrealizmu i innych współczesnych nurtów wszyscy czuli się skazani na wolność, na nie-pohamowaną afirmację „ja”<sup>4</sup> Paradoksalnie doprowadziło to do wyeliminowania sztuki figuratywnej i postaci samego człowieka jako tematu przedstawienia: artyści najpierw przestali się interesować treścią obrazu, a skupili się na świetle i jego oddziaływaniu na siatkówkę oka, starając się nanosić własne poszukiwania na malowaną płaszczyznę (np. impresjonizm i dywizjonizm).

Rzeczywistość, widziana przez współczesnych artystów, wydaje się być fragmentaryczna i rozerwana, jakby zatraciło się poczucie centrum. Taka dezintegracja całości obrazu, rozpoczęta przez impresjonistów, pogłębiona przez fowistów, odrzucających zasady kompozycji, oraz przez kubistów, którzy oddzielili to, co widzialne, od tego, co znane, doszła z abstrakcjonistami do całkowitej negacji malarstwa figuratywnego. Jednak pierwszy abstrakcyj-

<sup>3</sup> Por. P. E v d o k i m o v. *L'art de l'icône. Théologie de la beaté*. Paris 1972 s. 67-69; polskie tłumaczenie: *Sztuka ikony. Teologia piękna*. Przeł. M. Żurowska. Warszawa 1999 s. 68-69.

<sup>4</sup> J. P l a z a o l a. *Historia y sentido del arte Cristiano*. Madrid 1996; cytuję według wydania włoskiego: *Arte cristiana nel tempo storia e significato*. Red. M. A. Crippa. Przeł. B. Pistocchi. T. II. Cinisello Balsamo (Milano) 2002 s. 487-488.

nizm – geometryczny – był i chciał być nośnikiem sensu. Za pomocą układów prostych form geometrycznych i kolorów poszukiwał czystej sztuki i sposobu wyrażania wartości uniwersalnych, a dzisiaj nikt nie neguje treści tej sztuki niefiguratywnej. W ostatnich kilkudziesięciu latach jednak zrezygnowano z potrzeby, aby w sztuce była zawarta jakaś treść. *Art informel* starała się odseparować formę od jej podkładu materialnego, na ten ostatni zwracając największą uwagę. W niektórych płótnach czy dziełach współczesnych wydaje się, że nie istnieje już ani forma, ani kolor, ani struktura, zostaje tylko chaotyczna magma, w której ponoć widać enigmatyczny symbolizm lub sposób wyrażania tajemniczych energii.

W *minimal art* przedmiotem zainteresowania artysty stają się najprostsze masowe wytwory przemysłu. Inne nurty sztuki współczesnej podkreślają jej efemeryczność. Zainteresowanie artysty koncentruje się nie tyle na dziele, ile na samym procesie twórczym; u niektórych doszło do tego, że dzieło sztuki zanika i staje się tylko możliwością analizowania pewnego przeżycia estetycznego (*action painting, happening*). Zainteresowanie samą czynnością zastępuje możliwość kontemplowania ukończonego dzieła. Dzisiejsza *conceptual art* propaguje wyższość czynności nad jakością dzieł – być *in fieri* jest jedyną rzeczywistością. Sztuka współczesna często zamiast kontemplacji wymaga dotyku: są dzieła, które trzeba uruchomić, które oferują zwiedzającemu różne warianty do wyboru – sztuka staje się doświadczeniem. Niestety, sztuka stała się też biznesem, „wartością handlową”, co często pociąga za sobą płytkość i tzw. pójście z prądem. Jeżeli wydaje się zbyt drastycznym pogląd J. Plazaoli, że artysta niczego nie pragnie komunikować innym, pewne jest, iż czasami jedynym jego dążeniem bywa szokowanie odbiorcy, żeby go, choć na chwilę, zatrzymać<sup>5</sup>

Mam świadomość, że w tych krótkich zdaniach nie zarysowałam wyczerpująco nurtów artystycznych XX wieku, a nawet, że takie skrótowe ich przedstawienie może być uważane za krzywdzące i jednostronne. Chciałam tylko podkreślić, że sztuka współczesna w dużej mierze zatraciła poczucie centrum, wertykalnego wymiaru istnienia człowieka i rzeczywistości; a zatracenie wiary w transcendencję pociąga za sobą jakby zatracenie samego człowieka.

<sup>5</sup> Por. P l a z a o l a. *Arte cristiana nel tempo* s. 482-493.

## II. SZTUKA SAKRALNA DZISIAJ

Czy sztuka współczesna, zamknięta w teraźniejszości, efemeryczności i analizie własnych środków czy przeżyć, może odpowiadać na najgłębsze pytania człowieka? Może jest tylko tragicznym odzwierciedleniem pustki i bezsensu egzystencji? Oczywiście jedną z funkcji sztuki jest bycie świadkiem własnej epoki, ale czy artysta nie powinien po trochu być także wieszczem wskazującym człowiekowi kierunek?

Kolejnym poważnym problemem jest to, w jaki sposób sztuka współczesna może wyrażać tajemnicę chrześcijańską; niezaprzeczalny jest przecież rozdźwięk między chrześcijaństwem a współczesną kulturą. Nawet wśród artystów, którzy przyznają się do wiary w Chrystusa, niewielu jest takich, którzy chętnie i radośnie podejmują tematy związane z chrześcijaństwem. Nie można powiedzieć, że sztuki sakralnej dzisiaj nie ma<sup>6</sup>, ale na pewno poszukuje ona nadal nowych środków wyrazu, pozostając często przy sztuce niefiguralnej, jakby artyści obawiali się figuralności, świadomi niemożności przedstawiania Boga, nawet wcielonego Boga. Może „dzisiejsza kultura nosi w sobie nieuświadomione odczucie *Deus absconditus*, a odczucie to ujawnia się w nowym języku znaków, do których większość chrześcijan jeszcze się nie przyzwyczaiła. Jeżeli sprawy tak się mają, oznacza to, że znajdujemy się ponownie w sytuacji poczucia tajemnicy i starożytnego anikonizmu”<sup>7</sup>, sytuacji pustyni, gdzie Bóg może ponownie przemawiać i znaleźć nowe drogi do serca współczesnego człowieka.

## III. JERZY NOWOSIELSKI – WSPÓŁCZESNY MALARZ CHRZEŚCIJAŃSKI

Dlaczego zatem Jerzy Nowosielski? Po tym wszystkim, co wyżej napisano o współczesnej sztuce? Może dlatego, że pierwszym wrażeniem w zetknięciu się z jego malarstwem jest poczucie spokoju i ładu; po całym chaosie i *horror vacui*, charakteryzujących wiele współczesnych dzieł plastycznych, w jego sztuce daje się zauważyć świadome ograniczanie się do kilku

<sup>6</sup> Dowód na to, że sztuka sakralna jest żywa i ciągle budzi zainteresowanie, stanowi Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach, założona przez p. Leszka Mądzika, reżysera i twórcę spektakli Sceny Plastycznej KUL.

<sup>7</sup> P l a z a o l a. *Arte cristiana nel tempo* s. 496.

ważnych dla niego tematów, a w jego kompozycjach – poszukiwanie istoty i głębi poprzez zmniejszanie ilości postaci, szczegółów i opisanych sytuacji, oraz upraszczanie rysunku do granicy abstrakcji.

Jerzy Nowosielski niewątpliwie wyrastał w atmosferze obcowania ze sztuką współczesną, ale trudno zamknąć jego twórczość pod jakimś szyldem, pod nazwą jakiegoś konkretnego kierunku plastycznego. On sam zresztą czuje się trochę *outsiderem*. Źródłami jego malarstwa są sztuka współczesna i ikona, rzeczywistości, które kształtowały jego wrażliwość artystyczną i stanowią zrab jego oryginalnego języka malarskiego. Tym samym „językiem” maluje tematy świeckie i typowo religijne, niewielkie obrazy oraz olbrzymie malowidła w przestrzeniach sakralnych, a w dodatku sam często je wyjaśnia, władając równie dobrze słowem pisany. Nierzadko jego dzieła niepokoją, czasami denerwują, są tajemnicze, pozornie proste wymagają rozszyfrowania, pójścia w głąb, zatrzymania się i refleksji. To jest artysta, który na pewno chce coś powiedzieć<sup>8</sup>, człowiek myślący i poszukujący, który nie „sprzedał się” dla sukcesu, choć go osiągnął, ale przez całe życie starał się być sobą, wierny wyznawanym wartościom i stawianym sobie pytaniom<sup>9</sup>. Można malarstwa Nowosielskiego nie lubić, ale z pewnością jest on – jako artysta i człowiek – fascynującą osobowością, pociągającą i prowokującą do myślenia.

---

<sup>8</sup> „Nie bardzo umiem powiedzieć, co to jest sztuka, co to jest sztuka malarska, już nie mówiąc o tym, co to jest sztuka w ogóle. Myślę, że dla mnie w życiu ważne są pewne sprawy, które staram się z pomocą malowidła zatrzymać, spotęgować, czy uobecnić dla innych, zobiektywizować. Jeżeli to się uda mocno zrobić, tak żeby było oczywiste, na tyle zobiektywizowane, że można by pokazywać innemu człowiekowi, to będzie to szczyt marzeń” (*Malarz jest skazany na wielkość. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Andrzej Lisowski*. „Odra” 1980 nr 7-8 s. 37).

<sup>9</sup> „Są artyści, którzy mają bardzo silną smykałkę teoretyczną, prócz tego, że są praktykami. Ale jeżeli nawet nie ma w naturze artysty tego rodzaju skłonności, to i tak w pewnym okresie musi sobie wytworzyć jakiś teoretyczny szkielet samoświadomości artystycznej. Bez tego rzeczywistość jest bardzo płynna. Działalność ludzka czy aktywność artystyczna wymagają oparcia w teoretycznej stabilizacji świadomości. Tworzyłem sobie tego rodzaju konstrukcje i jednocześnie sam je podważałem, sam poza nie wychodziłem, uzupełniałem, zmieniałem. Była to forma walki wewnętrznej. To nie są sytuacje życiowo łatwe. Człowiek musi wtedy zwalczać własne schematy myślowe. Dziś myślę, że te struktury są coraz słabsze, coraz mniej aprioryczne. Ale to nie jest ułatwienie, bo z chwilą, gdy te struktury aprioryczne tracą swoją moc w świadomości, następuje w pewnym sensie utrata gruntu. To wynik rozrastającej się świadomości artystycznej, która staje się wielkością coraz bardziej niezależną, coraz mniej dającą się ugłaskać, racjonalizować. Ona w pewnym sensie mnie przerasta. Sam pan jednak rozumie, że nie może mieć dobrego samopoczucia malarz, kiedy jest coraz mniej pewny swego, skazany na bezpośrednie intuicje, na stawanie się” (tamże s. 38-39).

Świadomie nie odróżniam tu jego malarstwa o tematyce świeckiej od dzieł tematycznie związanych z chrześcijaństwem, ponieważ on sam tego nie czynił i nie chciał<sup>10</sup> Wielokrotnie mawiał:

Pomiędzy jednymi i drugimi jest pewna wewnętrzna jedność. Jedność formy malarzkiej, która przenika z obrazów ikonowych, obrazów ze sfery *sacrum*, w malarstwo tak zwane świeckie, a więc malarstwo ze sfery *profanum*. Sądzę, że w tej chwili nie można inaczej uprawiać malarstwa sakralnego, chyba że się je traktuje niepoważnie. To znaczy, postawa malarza, uprawiającego prawdziwą sztukę dla siebie i malującego obrazy sakralne niejako na marginesie swoich właściwych zainteresowań twórczych, nie jest dla mnie do przyjęcia. Po prostu nie malowałbym wtedy ikon. Uważam, że istnieje głęboki związek między sztuką sakralną w ścisłym słowa tego znaczeniu i *sacrum*, które znamionuje każdą dobrą sztukę. Wielokrotnie już – przy różnych okazjach – dawałem wyraz swemu pogładowi, że dobra sztuka zawsze należy do domeny *sacrum*<sup>11</sup>

W naszym zsekularyzowanym społeczeństwie, spychającym religię i wiarę na margines publicznego życia, do prywatności, takie stwierdzenie może wydawać się podejrzanym, zagrażającym właściwej autonomii świata. Jeżeli się patrzy na genezę rozumienia przez Nowosielskiego rzeczywistości jako *sacrum*, można to odczytać jako świadectwo zadziwiającego działania Boga w ludzkim sercu<sup>12</sup>

#### IV. Z DOŚWIADCZENIA ATEIZMU DO IMPULSU CHRYSOLOGICZNEGO

Wielokrotnie malarz opowiada, jak chciał zostać mnichem i z tego powodu prawie przez rok (od października 1942 do jesieni 1943 r.) przebywał

<sup>10</sup> „Oddzielałam czysto mechanicznie, formalnie, zewnętrznie. Jeżeli maluję ikonę czy polichromię w kościele bądź w cerkwi, to oczywiście utrzymuję się w granicach tematyki tradycyjnie sakralnej. Natomiast nie oddzielałam *sacrum* od *profanum* w moim malarstwie w sposób istotny. To znaczy, te obrazy, które powstają jakby z pozycji *profanum*, zawierają dla mnie równie silny ładunek *sacrum* jak obrazy sakralne w sposób tradycyjny przeze mnie malowane” (Z. P o d g ó r z e c. *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa 1985 s. 184).

<sup>11</sup> Tamże s. 185.

<sup>12</sup> Doświadczenie mistyczne Nowosielskiego u początku rozumienia rzeczywistości jako *sacrum* jest potwierdzone przez samego malarza, ale z całą pewnością nie można wykluczyć wpływu, jaki w tym miała jego przynależność do tradycji wschodniego chrześcijaństwa, gdzie nie ma utrwalonej różnicy między *sacrum* a *profanum* – wielokrotnie w pismach Nowosielskiego widać np. oddziaływanie sofiologicznej myśli Sołowjowa.

w grekokatolickiej Ławrze Jana Chrzciciela we Lwowie; wskutek choroby musiał jednak wrócić do domu rodzinnego, do Krakowa, a tam, „nie wiedzieć dlaczego” – jak sam mówi – stał się niewierzący. Choć tego nie chciał, to doświadczenie przeżywał „jako ogromne radosne wyzwolenie” Tłumaczył to w ten sposób:

Przede wszystkim radowało mnie wyzwolenie się od przymusów i autocenzury wewnętrznej. Stałem się wolnym człowiekiem. [...] W moim przekonaniu człowiek, który nie przeszedł przez doświadczenie prawdziwego ateizmu, jest w jakiś sposób zdeterminowany i ubezwłasnowolniony w swoim duchowym rozwoju. Sądzę, że doświadczenie ateizmu jest najbardziej podstawowym doświadczeniem metafizycznym świadomości ludzkiej. Dlatego wielu teologów uważa, że prawdziwy ateizm jest najkrótszą drogą do Boga<sup>13</sup>

Takie doświadczenie „wyzbycia się ojczyzny duchowej” trwało u niego około dziesięciu lat, potem nastąpiło olśnienie i malarz związał się na stałe z Kościołem prawosławnym. Nie uważał tego za powrót do duchowej ojczyzny, ale za odkrycie Chrystusa. Nazywa to „impulsem chrystologicznym”, który „daje początek nowego rozumienia rzeczywistości. Likwiduje podział rzeczywistości na przyrodzoną i nadprzyrodzoną. Gdy dozna się olśnienia, cała rzeczywistość staje się nadprzyrodzona. Dzięki impulsowi chrystologicznemu korygujemy w sobie wiele zasadniczych pojęć”<sup>14</sup>

Oto jeden z powodów, dla których Nowosielski może być bliski wielu współczesnym ludziom: przeszedł z tradycyjnego rozumienia wiary, przez ateizm, do osobistego przyjęcia Chrystusa jako Pana i Zbawiciela. To przeżycie znamionuje zarówno jego wizję rzeczywistości, skądinąd dość pesymistyczną, jak i całą twórczość. Świadomość, że Bóg wcielił się w człowieka, by go doprowadzić do zbawienia, że razem z nim umarł, ale i zmartwychwstał, jest tym, „czego nie mają żadne inne religie. To mamy tylko my”<sup>15</sup>

<sup>13</sup> *Poprawki do biografii oraz nieco osobistych wynurzeń. (Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Zbigniew Podgórzec). „Konteksty” 1996 nr 3-4 s. 27.*

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> *Podgórzec. Wokół ikony* s. 117.

## V. CZŁOWIEK JAKO *LOCUS THEOLOGICUS* ZMARTWYCHWSTANIA W MALARSTWIE NOWOSIELSKIEGO

Jeżeli Bóg stał się człowiekiem, to człowiek odzyskuje utracone podobieństwo Boże i może stać się *locus theologicus*, objawieniem Boga w świecie; człowiek przemieniony staje się obrazem zmartwychwstałego świata, dlatego poprzez malowanie postaci ludzkiej można spróbować tę rzeczywistość pokazać, niejako antycypować.

Nowosielski, odpowiadając na pytanie, jakie jest jego *credo* malarskie, mówi:

Mimo wszystko jestem spirytualistą i wierzę w coś takiego jak zmartwychwstanie ciał czy zmartwychwstanie rzeczywistości. [...] Moja idea zawiera się w tym, by za pomocą malarstwa, w swojej własnej świadomości, w swoim własnym odczuciu, w swoim własnym doświadczeniu optycznym, antycypować rzeczywistość zmartwychwstałą, to znaczy rzeczywistość mocniej, pewniej istniejącą niż rzeczywistość, z którą mamy kontakt w naszym fizycznym, biologicznym doświadczeniu. [...] Za pomocą całego malarstwa, które kiedykolwiek uprawiałem i uprawiam<sup>16</sup>

A to, ponieważ Bóg wcielił się w człowieka, najlepiej można ujawniać, ograniczając się do malowania postaci ludzkiej, co powinno stanowić najważniejszy temat współczesnej ikony<sup>17</sup> „Uważam – twierdzi dalej – że najważniejsze elementy stanowiące o istotnym znaczeniu ikony, o wtajemniczeniu przez ikonę, dotyczą czegoś, co nazywam realizmem eschatologicznym, to znaczy dotyczą sposobu przedstawienia twarzy i ciała Chrystusa”<sup>18</sup> W innym miejscu dopowiada, że „schemat ikony jest to pewien sposób malowania ciała ludzkiego, w którym przebywa Bóg”<sup>19</sup>

Ten sposób patrzenia na człowieka, jako na obraz zmartwychwstałego, Nowosielski chce rozciągać na całą swoją twórczość; także na obrazy o tematyce świeckiej, więc stara się wprowadzić rzeczywistość zmartwychwstałą. Píše mianowicie:

Akty traktuję zasadniczo tak samo, jak ikona traktuje twarz. Ikona przecież z ciała ludzkiego wypracowała tylko schemat twarzy i rąk. Natomiast ja chciałbym zrobić

<sup>16</sup> Tamże s. 184.

<sup>17</sup> Tamże s. 52.

<sup>18</sup> Tamże s. 108.

<sup>19</sup> Tamże s. 126.



z całym ciałem kobiecym to, co ikona zrobiła z twarzą. [...] Cała sprawa polega na tym, aby jak najwięcej elementów rzeczywistości biologicznej wprowadzić na wyższe piętra świadomości. Ale to jest bardzo trudne. Bardzo rzadko się udaje. Z chwilą bowiem, gdy swoje malowidło zanadto obciąży elementami pewnych uwarunkowań biologicznych, przestaje ono być ikoną. I odwrotnie, przez zbytne wysublimowanie postaci powstaje symbol. A tu chodzi o to, aby ta „winda” jadąca na wyższe piętra świadomości mogła jak najwięcej udźwignąć<sup>20</sup>

Zastanawiając się nad wymową malarstwa Nowosielskiego rozpatrywanego w ramach kultury świeckiej, J. Jaremowicz zadaje sobie pytanie, czy kultura współczesna jest w stanie zrozumieć język znaków wypracowany przez ikony i przez Nowosielskiego stosowany: „gest, sposób eksponowania oblicza, fałdy szaty, płaszczyzny barwne zawieszane w nieokreślonej przestrzeni, nasycone sensem [...] Kultura współczesna nie mówi nimi, ona je co najwyżej cytuje, i to z niepewnością ich rozumienia”, ponieważ żywa tradycja rozumienia znaków uległa przerwaniu.

Tam, gdzie Nowosielski ucieka się do symboli, spotyka się z głuchotą ludzi współczesnych; tam, gdzie się od symboli oddala, skazuje siebie na osłabienie sensu. Sztuka jego nie ponosi jednak porażki. Rozgrywa się w niej pełen mocy dramat poszukiwania wyrazu dla *sacrum*<sup>21</sup>

Człowiek w malarstwie Nowosielskiego wydaje się być głównym nośnikiem tych poszukiwań wyrazu dla *sacrum*<sup>22</sup> Kanon ikonograficzny ikony

<sup>20</sup> Tamże s. 76.

<sup>21</sup> J. J a r e m o w i c z. *Malarstwo jako organ filozofowania*. „Nowe Książki” 1991 nr 11-12 s. 10.

<sup>22</sup> Centralność tematu człowieka w powiązaniu z *sacrum* w twórczości Nowosielskiego była podkreślana przez różnych komentatorów jego dzieł. Na przykład S. Rodziński tak streścił znaczenie jego malarstwa: „Malując i rozważając *sacrum* malowanych przez siebie scen, docierając do ich uniwersalnego sensu, dotyka równocześnie ich człowieczego wymiaru «tu i teraz». Wielkość i ważność współczesności Nowosielskiego polega właśnie na połączeniu doświadczeń, na zrozumieniu tradycji i historii, ale i wnikanii w dramat i niepokój naszych dni. W centrum tych zmagania tkwi człowiek. W takich przypadkach używamy słowa «humanizm». Ale słowo to, nadużywane bez miary utraciło swą pierwotną siłę i znaczenie. Malraux powiedział nawet kiedyś, że: «... słowo humanizm wynaleziono po to, by przeciwstawić się Bogu». Nie będę więc używał tego słowa, by określić sens przesłania malarstwa Jerzego Nowosielskiego. On sam powiedział, że: «...sztuka jest usiłowaniem wyjścia poza [...] katastroficzny aspekt rzeczywistości». Może więc sensem tego przesłania jest nadzieja? Ta zwyczajna, codzienna. Ale i ta, pozwalająca uznać wartość ludzkich zmagania, cierpienia i życia. Nadzieja namalowana pozornie odwiecznymi sposobami, ale zawierająca siłę pozwalającą jej funkcjonować wśród nas. Zawierająca siłę dzieła uczestniczącego w naszym życiu” (*Świadectwo czasów*. „Projekt” 1980 nr 6 (139) s. 40).

stał się dla krakowskiego malarza punktem wyjścia, który dał mu możliwość „penetracji bardzo różnorodnych kręgów doświadczenia malarskiego”<sup>23</sup>

Odkrycie ikony w pierwszym dwudziestolecu XX wieku stało się inspirowane dla pierwszych abstrakcjonistów oraz spowodowało rozkwit teologicznych rozważań nad jej znaczeniem<sup>24</sup> Nowosielski, dobrze w tym obeznany, jest przekonany, że fenomenowi ikony nie można traktować czysto archeologicznie jako stylu w malarstwie, odnosi się do kanonu ikony w sposób twórczy, „wnosi w nią każdorazowo własne doświadczenie myśliciela i malarza. Malarza drugiej połowy dwudziestego wieku, który ma odwagę bez kompleksów dołączyć do wielkiej tradycji. Teksty ewangeliczne odczytuje jak człowiek, który przed trzydziestu kilku laty [dzisiaj trzeba powiedzieć: sześćdziesięciu kilku laty – M. A. M.] na ulicach swego miasta mógł być świadkiem łapanki czy masowego rozstrzelania”<sup>25</sup>

Z całą pewnością sztuka sakralna dzisiaj może się objawiać w zupełnie inny sposób niż malarstwo ikonowe Nowosielskiego, ale to jest ciekawe połączenie, synteza Wschodu i Zachodu, malarstwo, które zachęca do rozpatrywania na nowo znaczenia dla sztuki sakralnej II Soboru Nicejskiego, którego Zachód chyba nigdy do końca nie zrozumiał<sup>26</sup>

\*

Pewnego słonecznego czerwcowego dnia w 2004 r. udałam się do Wesołej koło Warszawy, by zobaczyć „na żywo” polichromię Nowosielskiego. Kościółek, śliczny w swej prostocie, był zamknięty. Przed trzecią otworzono boczne drzwi: kontrast między ciepłym popołudniem, skąpanym w słońcu, a chłodem i ciemnością narteksu był niesamowity, jak wejście w inny świat, iście sakralny. Grana-

<sup>23</sup> „W sztuce uczełam się kurczowo pewnej podstawowej teologicznej treści, samej możliwości pokazania oczom ludzkim tego, czym jest «Bóg z nami», czym jest Emmanuel, czym jest Bóg w ludzkim ciele. I nie wiem czy realizacja takich pragnień artystycznych najlepiej się dokonuje na terenie malarstwa sakralnego, czy też lepiej da się zrealizować na terenie malarstwa świeckiego. Ja tego nie wiem. Po prostu próbuję pracować i tak, i tak. Wiem tylko, że nie wolno mi zamykać się w jakichś apriorycznych ograniczeniach. Nie wolno mi zamykać swojej działalności w takim czy innym schemacie. Właściwie żaden schemat mnie nie krępuje. Schemat ikony mi wręcz pomaga. Jest to pewien sposób malowania ciała ludzkiego, pewna wizja ciała ludzkiego, w którym przebywa Bóg. I to jest dla mnie punktem wyjścia... Zrozumienie tego najgłębszego, według mnie, sensu ikony daje mi jak gdyby możliwość penetracji bardzo różnorodnych kręgów doświadczenia malarskiego” (P o d g ó r z e c. *Wokół ikony* s. 126).

<sup>24</sup> C. Centelli. *Simbolismo, Icona e Rivoluzione*. „Religioni e società” 42:2002 s. 99-110.

<sup>25</sup> R o d z i ń s k i. *Świadectwo czasów* s. 40.

<sup>26</sup> P o r. E v d o k i m o v. *L'art de l'icône* s. 67; *Sztuka ikony* s. 68.

towo-niebieski cykl fresków opowiadający tajemnicę Wcielenia powoli wyłaniał się z ciemności, tu i ówdzie błyskając żółtymi i czerwonymi szczegółami, jakby zatrzymując wzrok na poszczególnych jej elementach: Zwiastowanie, Narodzenie, ucieczka do Egiptu...; kilka kroków dalej, a po lewej stronie strumień światła – nawa: z apsydy zaprasza wielka postać Orantki – Maryi – Kościoła jakby trzymającej w swoich dłoniach i ofiarowującej ukrzyżowanego Zbawiciela, na ścianach przemawiająca cisza drogi krzyżowej. Poczucie obecności *sacrum*, obecności wcielonego Boga rzuca na kolana: stajemy twarzą w twarz w milczącym dialogu modlitwy i spojrzenia. Żadna reprodukcja tego nie oddaje.

### BIBLIOGRAFIA

- Centelli C.: Simbolismo. Icona e Rivoluzione. „Religioni e società” 42:2002 s. 90-110.
- Evdokimov P.: L’art de l’icône. Théologie de la beauté. Paris: Desclée De Brouwer 1972; polskie tłumaczenie: Sztuka ikony. Teologia piękna. Przeł. M. Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów 1999.
- Jaremowicz J.: Malarstwo jako organ filozofowania. „Nowe Książki” 1991 nr 11-12 s. 9-10.
- Nowosielski J.: Malarz jest skazany na wielkość. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Andrzej Lisowski. „Odra” 1980 nr 7-8 s. 37-42.
- Plazaola J.: Historia y sentido del arte Cristiano. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1996; wyd. włoskie: Arte cristiana nel tempo storia e significato. Red. M. A. Crippa. Tłum. B. Pistocchi. T. II. Cinisello Balsamo (Milano): Ed. San Paolo 2002. (tom I został wydany w 2001)
- Podgórzec Z.: Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Warszawa: „Pax” 1985.
- Poprawki do biografii oraz nieco osobistych wynurzeń. (Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Zbigniew Podgórzec). „Konteksty” 1996 nr 3-4 s. 26-29.
- Rodziński S.: Świadectwo czasów. „Projekt” 1980 nr 6 (139) s. 38-45.

### PERCHÉ JERZY NOWOSIELSKI?

#### ALCUNE RIFLESSIONI SULL'ARTE CONTEMPORANEA

#### Riassunto

In questo articolo si delinea all’inizio una breve panoramica dell’arte contemporanea, sottolineando come, dall’introduzione della prospettiva lineare, l’arte occidentale si sviluppi verso una sempre maggior soggettivizzazione dell’esperienza artistica: dalla rappresentazione del divino si passa alla raffigurazione del sentimento religioso. Paradossalmente l’aver posto l’uomo al centro della raffigurazione artistica porta, nel XX secolo, quasi alla scomparsa dell’arte figurativa e dell’uomo stesso come soggetto della raffigurazione. L’arte occidentale si concentra sempre più nell’analisi delle proprie tecniche, del proprio supporto materiale e delle esperienze estetiche de-

rivanti dal 'fare' arte, fino a dimenticare quasi l'importanza dell'opera finita. Ci si chiede quindi in che modo l'arte contemporanea possa esprimere il mistero cristiano.

Jerzy Nowosielski viene qui visto come un esempio di arte sacra oggi. Le fonti della sua pittura sono l'arte contemporanea e l'icona, fuse in un linguaggio originale usato sia nei temi strettamente religiosi che in quelli profani. Per Nowosielski la divisione tra arte sacra e profana è solo una questione pratica, di comodo; ritiene infatti che tutta l'arte rientri nel campo del sacro. Questa sacralizzazione del mondo gli viene non solo dal fatto di appartenere alla Chiesa Ortodossa (nei suoi scritti ad es. si notano influssi della sofiologia di Solov'ëv e S. Bulgakov), ma anche da una particolare esperienza spirituale, che lo ha portato da una fede di tipo tradizionale all'ateismo e infine alla scoperta di Cristo. Questa esperienza di fede, che lo avvicina a molti uomini di oggi, fa sì che nella sua pittura sia centrale il tema dell'Incarnazione, del Dio fatto uomo. L'essere umano trasfigurato, quindi, diventa luogo teologico tramite il quale cercare di raffigurare la realtà del mondo risorto. Tutto questo Nowosielski tenta di esprimerlo in tutta la sua pittura, non solo in quella di argomento religioso; punto di partenza per questo è il canone iconografico dell'icona, che dà al pittore i mezzi espressivi per raffigurare il corpo umano 'risorto', icona trattata però in modo originale e creativo, non vista come uno stile ormai sorpassato e da copiare passivamente.

Certamente l'arte sacra di oggi si può esprimere in modi completamente diversi dall'arte di Nowosielski, ma la sua pittura, sintesi dell'arte cristiana occidentale e orientale, può essere un punto di partenza per un maggior approfondimento del secondo Concilio di Nicea, il cui significato in Occidente forse non è stato compreso fino in fondo.

*Riassunto da Maria Adelaide Mongini*

**Słowa kluczowe:** Jerzy Nowosielski (1926- ), współczesna sztuka sakralna, malarstwo Nowosielskiego, ikona

**Parole chiave:** Jerzy Nowosielski (1926- ), arte sacra contemporanea, pittura di J. Nowosielski, ikona.

**Key words:** Jerzy Nowosielski (1926- ), contemporary sacral art, Nowosielski's painting, icon.