



Władysław Panas

Rozmowa o Nowosielskim

A. Jeśli dobrze cię zrozumiałem proponujesz, aby o malarstwie Nowosielskiego porozmawiać językiem Łotmana czy Uspienskiego. Mnie się natomiast wydaje, że bardziej adekwatny sposób mówienia znajdziemy u późnego Bachelarda czy Przybylskiego. Jest taki obraz Nowosielskiego *W górach* (1965): góra, a w nią wpisane jakby drzewo. Ludzie zdają się wędrować w górę po konarach-ścieżkach, unoszą ręce, a postać kobiety stojącej najwyżej ma ramiona całkowicie wzniesione. To jedna z licznych orantek Nowosielskiego. Oś kosmiczna - Drzewo Świata. Ale w tej Górze-Drzewie można także zobaczyć krzyż z podwójnym ramieniem i wtedy już staje się to Drzewem Życia: Prawdą, Drogą, Życiem. Tu gdzieś zjawia się owo „sakralne drzenie” w obliczu góry, o którym mimochodem wspomina Przybylski. Mówmy więc o charyzmacie i sztuce charyzmatycznej, o doświadczeniu, intuicji i odczuwaniu, o „bytach subtelnym”, o „urzędzie proroka”, o „mówieniu językami”. Jest to terminologia bliska samemu artyście.

B. Niewątpliwie, Nowosielski przez swe artykuły, przez swoje rozmowy z Podgórcem stał się - jak Gombrowicz - głównym specjalistą od Nowosielskiego. Nie odrzucam jego słowa o sobie. Przeciwnie: obraz i słowo to są dwa skrzydła jego działalności, którą odczuwam jako jednorodną i wzajemnie uwarunkowaną. To, co Nowosielski kiedykolwiek namalował, napisał lub powiedział tworzy jeden wielki przekaz, jeden wielki tekst kultury rozciągnięty w czasie i ciągle rozbudowywany, ciągle tworzący się. Rzecz jasna, poszczególne rozdziały czy poziomy tego tekstu wypełniają zjawiska o zróżnicowanej hierarchii: dzieła artystyczne, „zwykłe” eseje i wręcz „intymne” rozmowy; dzieła obdarzone różną uwagą, zaufaniem i miłością autora. Jeśli mówię o tekście, to jako naturalny wyłania się problem języka tego tekstu, znaków, przez które przemawia. Chciałbym rozważyć niektóre właściwości języka i tekstu tworzonych przez mistrza Jerzego Nowosielskiego. A co do twoich obaw, to chcę przypomnieć, że prace Uspienskiego o ikonie wyrosły z przemyśleń Florenskiego, że semiotyką nie gardzi bliski ci przecież Schiffrers. Wydaje mi się, że semiotyka nie musi być - żeby się posłużyć słowami Mandelsztama - „ohydną mową skierowaną wstecz, odwróconą do tyłu - ku mlaskaniu, gryzieniu, bulgotaniu - ku żuciu”.

A. Nowosielski stoi na przeciwnym biegunie niż Florenski: odrzuca symbolizm i kanon zapisany w *hermenejach*. Chce zatrzeć przejrzystość ikony. Bezpośrednie widzenie pragnie zastąpić

odczuwaniem. Ikona to misterium, prorokowanie o Królestwie Bożym. Jego obrazy to glosolalie. Bliscy są mu przecież chłystowie i surrealiści, czyli „nieoswojona teologia” i „nieoswojona sztuka”. Czyż to nie świadczy o rezygnacji ze znaku? Wszak pojęcie znaku i języka łączy się zawsze z pojęciem uregulowania i konwencji, kanonu, który jest tak obcy jego odczuwaniu.

B. Prorokowanie i glosolalia, czyli „mówienie językami”, nie może być rezygnacją z języka w ogóle, lecz rezygnacją z określonego języka. To nie bełkot, anty-mowa, lecz nowy język. Św. Paweł przestrzega Koryntian: „Tak też i wy: jeśli pod wpływem daru języków nie wypowiedzicie zrozumiałej mowy, któż pojmie to, co mówicie?” (I Kor 14,9) I dalej: „Jeśli więc ktoś korzysta z daru języków, niech się modli, aby potrafił to wytłumaczyć” (I Kor 14,13). Dar języków to charyzmat niezwykle dramatyczny. Odrzucenie jakiegoś języka, jakiegoś kanonu może prowadzić albo do bełkotu, albo do uformowania nowego kanonu. Jeśli mówię o znakowości w obrazach Nowosielskiego, to m.in. dlatego, że odrzuca on tradycyjny kanon, który każe odtwarzać praobrazy. Przecież ikona według Florenskiego ma być oknem, przypominać to, co było. A Nowosielski chce nie tyle przypominać i odtwarzać, co raczej oznaczać to, co będzie. Mówi językami i prorokuje, lecz czyni to przy pomocy jakichś znaków. Właśnie, znaków. A ikona Florenskiego nie jest znakiem, lecz rzeczywistością. Proroctwo i przepowiadanie może być tylko znakiem. W pojęciu znaku tkwi zasada niepodobieństwa, odkształcenia i przemienienia. Znak to przewidywana transformacja.

A. Jak więc utwierdza się język malarski Nowosielskiego?

B. Nowosielski tworzy swój przekaz z elementów różnych języków malarskich, ze znaków pochodzących z rozmaitych kodów plastycznych. I tak odnajdziemy - bez troski o kompletność - znaki kodu malarstwa abstrakcyjnego i figuratywnego, znaki kodu właściwego ikonie, czy w ogóle znaki sacrum, język pejzażu, język aktu, szerzej: znaki erotyczne malarstwa itp. Nowosielski (o taki - jakby powiedział Lévi-Strauss - *bricoleur*.

Sięga do już istniejącego repertuaru po to, aby wybrać z niego materiał i stworzyć nową całość. Posługuje się znakami, ale dokonuje swoistej ich transformacji. To, co było celem np. w malowaniu aktu - u niego staje się środkiem. To, co było w malarstwie planem treści, u niego staje się planem wyrażania i odwrotnie. Jeśli jest w malarstwie jakiś repertuar chwytów, stylów, konwencji, które można byłoby uznać za coś w rodzaju prymarnego języka, to przekaz Nowosielskiego jawi się jako język drugiego stopnia. I to jest jedna właściwość jego języka.

A. Chcesz powiedzieć, że Nowosielski zaszczepia swoje obrazy na innych obrazach. Maluje akt, ale nie są to znaki erotyczne, maluje trójkąty czy jakieś inne kompozycje geometryczne, ale ich znaczenie jest inne niż w malarstwie abstrakcyjnym. Czyżby to był „ukośny obraz” i „ukośne przeżycie” - jak mówi Lezama Lima? Wedle reguły: *to jest tamtym?* I co w końcu scala i ocala odwoływanie się do rozmaitych konwencji? Bo chyba jednak jakaś dwoistość, jeśli nie tematyczna (sacrum - profanum), to przynajmniej strukturalna (figuratywność - niefiguratywność), istnieje

u Nowosielskiego.

B. Dochodzimy tu do drugiej właściwości języka sztuki Nowosielskiego. Widzimy u niego obrazy wyrażone znakami figuratywnymi i obrazy wyrażone znakami abstrakcyjnymi. „Pisze” swój artystyczny przekaz jakby w dwóch językach, równolegle, obok siebie. To bardzo ostra, wręcz drastyczna granica. Trzeba zapytać o sens tak radykalnego rozdzielenia „języków”. Znaną są wspólnoty, w których posługiwano się różnymi językami do wyrażenia odmiennych poziomów rzeczywistości: innym językiem mówiono o sprawach ludzkich, innym zaś o boskich. Przecież taka dwujęzyczność występuje w prawosławiu, a do niedawna w katolicyzmie z łaciną jako językiem liturgicznym. Pierwotne wspólnoty chrześcijańskie mówią o Chrystusie swoimi naturalnymi językami: greckim, hebrajskim, aramejskim... Ale prorokują również o tym, co będzie, o przyszłym Królestwie Bożym, o zmartwychwstaniu ciał. „Wszyscy będziemy odmienieni” - mówi Apostoł. Nastanie nowa rzeczywistość, nic o niej nie da się powiedzieć w zwykłej mowie, więc trzeba szukać innego języka. To jest właśnie „mówienie językami”, to jest ten drugi język. W tym kontekście - sędzę - należy patrzeć na obecne u Nowosielskiego rozdwojenia: każdy z języków służy do wyrażenia innego poziomu rzeczywistości, odmienny system znaków przekazuje odmienne znaczenia. Mistrz maluje ikony Chrystusa, Matki Bożej, maluje akty, toalety, pejzaże - to jeden świat. Ten świat; materialny i widzialny, świat zmysłowo uchwytany, w którym można palcami wyczuć ranę. Świat, w którym dokonała się transformacja z góry w dół: wcielenie Boga w człowieka. Dla wyrażenia tego poziomu rzeczywistości przeznacza ikonograf figuratywny system przekazu. Ale jest to tylko jeden kierunek procesu Bosko-ludzkiego; drugi kierunek stanowi konsekwencję wcielenia, drogę z dołu do góry, zmartwychwstanie człowieka, jego transformację. Więc wyjście ze świata widzialnych form w jakiś inny rodzaj znaków. Przyszłe, niewyobrażalne przemienienie jawi się jako abstrakcja. Mówi Nowosielski: ikona to ciało chwalebne; mówi: Anioł to malarstwo abstrakcyjne. Taki jest sens użycia dwóch języków.

A. Tradycyjna ikona również dbała o semiotyczne zróżnicowanie dwu światów: niebiańskiego i ziemskiego. Ale granica nie była tak ostra, bo oddzielano je tylko kolorem. Mówi o tym i ojciec Florenski, i książę Trubecki. Mimo wszystko pozostaje problem: wszak język malarstwa abstrakcyjnego jest jedną z konwencji we współczesnym malarstwie. Czy to znaczy, że i inni malarze, gdy malują swoje abstrakcje również prorokują o Królestwie Bożym?

B. W pewnym sensie tak. O ile jest to autentyczne dotarcie do poziomu abstrakcji, to przecież zjawia się jakaś intuicja mówiąca o przekroczeniu i odmienieniu materialności, to jest jakaś - może niejasna, glosolaliczna - wizja innego świata. Schiffers mówi w takich przypadkach o pozakanonicznym przypominaniu Kultury. U Nowosielskiego dzieje się to jeszcze inaczej. Rozszyfrowanie znaczenia któregoś z jego języków staje się możliwe na tle całego tekstu. A tekst ten zawiera to, co malarz pisze i mówi, i to, co maluje, odwołując się do znaków bądź figuralnych, bądź abstrakcyjnych. Następuje nałożenie i wzajemne przekodowanie tych poziomów. Ikona przedstawiająca przenosi swoje znaczenie na ikonę abstrakcyjną i odwrotnie, a cały ten proces

wzmocnia dodatkowo przekaz słowny. Nowosielski tworzy, „mówi językami”, ustala kod swojej twórczości, ale równocześnie tworzy klucz do odczytania.

A. Lecz przecież mogę oglądać akt Nowosielskiego bez znajomości i bez świadomości tego kontekstu. Skąd mam wiedzieć, że jest to ciało w procesie przemienienia albo skąd mam wiedzieć, że jego abstrakcje geometryczne mogą być jakimiś znakami ciała po zmartwychwstaniu?

B. Rzeczywiście, wydaje się, że nie ma na to rady. Teoretycznie jest zawsze taka możliwość, aby potraktować *Pieśń nad pieśniami* jako utwór erotyczny, a ikonę Matki Boskiej Częstochowskiej jako portret ciemnonolicej kobiety z dzieckiem. Tak, ale to jest antykultura. Jeśli natomiast potraktujemy twórczość Nowosielskiego jako jeden tekst kultury, jeśli mamy w tym tekście obok siebie ikonę Matki Bożej, akt kobiety i abstrakcję geometryczną - to te obrazy nawiązują ze sobą kontakt i oddziałują na siebie. Tworzą sieć niewidzialnych związków, pole sił. Można tę całość zburzyć mechanicznie, wrywając z kontekstu któreś ogniwo. Z semiotycznego punktu widzenia - czy się to komuś podoba czy nie - w takiej całości następuje przekodowanie, przemieszczanie i „udzielanie się” znaczenia. Poszczególne elementy tracą jakby swą autonomię; dokładniej: są autonomiczne, ale równocześnie należą do wspólnoty. Trzeba tu wspomnieć o następnej właściwości przekazów malarskich Nowosielskiego. Właściwość ta dotyczy wspólnotowego, tekstowego, charakteru jego twórczości. Chodzi o regułę, którą określiłbym jako zasadę ikonostasu. Ikonostas - pomijając inne aspekty - to rama wypełniona ikonami, ułożonymi w ściśle określonym porządku. Czyli ikonostas to tekst zbudowany z obrazów. Ikonostas to także przegroda, odgraniczenie; poszczególne obrazy są oddzielone od siebie ramami, autonomiczne, ale równocześnie włączone we wspólnotę tekstową, która posiada swe własne, nadrzędne ramy. Zasada ikonostasu funkcjonuje u Nowosielskiego na dwu poziomach. Najpierw dotyczy całości jego malarstwa. Nie maluje on obrazów pojedynczych. Maluje jakby jeden czy dwa i ich warianty. Ta seryjność widoczna jest w samych „imionach” ikon: „monografie” góry, dziewczyny, czworokątów. *Koinonia* obrazów. Widać w tych seriach również dbałość o hierarchię: odrębny poziom wyrażania dla ikon Chrystusa i Matki Bożej i odrębny dla świata oczekującego przemiany i świata przemienionego. Widać również jak Nowosielski dba w całym swym dziele o ramę odgradzającą. Zasada ikonostasu widoczna jest również na poziomie pojedynczego obrazu. Też w postaci szczególnego wyeksponowania ramy i przekształcenia obrazu w ramę wypełnioną licznymi obrazami. Czyli obraz jako miniaturowy ikonostas. Rama wydaje się pełnić funkcję podstawowego znaku na tym poziomie. Zasada ikonostasu jest wspólna zarówno dla obrazów tworzonych językiem figuratywnym, jak i dla obrazów sformułowanych w języku abstrakcyjnym. Posługiwanie się ramą wedle tej zasady zaciera poniekąd rozdwojenie języków. Czyż takimi ikonostasami nie są np. takie obrazy jak *Monografia nieznanym dziewczyny* (1971), *Monografia dziewczyny* (1968), *Villa dei misteri* (1965 i 1969), *Plaża wewnętrzna* (1957), *Czarny akt z wariantami* (1971), *Abstrakcje geometryczne z 1968*, *Czworokąty w czerwonym obramowaniu* (1958) i wiele innych? Ikonostas Nowosielskiego jest dramatyczny. Często puste ramy obok wypełnionych, jakby przeznaczone dla ikon ciał po transformacji. Albo może najbardziej dramatyczna jego forma: figury

ludzkie, a raczej ich fragmenty, zepchnięte na obrzeża, poza ramę, centrum zaś - ów środek świata, miejsce Deesis lub chwalebego ciała człowieka - puste (np. *Gimnastyczki*, *Rozległy pejzaż*, *Plaża wielka*). W obrazach Nowosielskiego występuje również jakby znak ramy, znak ikonostasu: czworobok. Znak-medium, tyleż abstrakcyjny, co i figuratywny.

A. W Apokalipsie św. Jana mówi się, że Jeruzalem Niebieskie „układa się w czworobok”; czworobok jako symbol doskonałości świata przemienionego. Prośmy Pana Żywota o łaskę dla Jego ikonografa.

Pierwodruk: *Nowosielski - malarstwo*, Galeria Sztuki Plastycznej KUL, Lublin 1988. (katalog wystawy).