

Dobromiła  
Błaszczyk  
**Porębski**  
**i Nowosielski –**  
**zawodowe**  
**dopełnienie**

Mieczysław Porębski  
na tle obrazów Jerzego Nowosielskiego  
Musée Galliera w Paryżu,  
wystawa *Sources et Recherches*, 1969



*Z Nowosielskim, jego sztuką, przeżyłem lata, całe nieomal nasze dojrzewające i dojrzałe życie.*

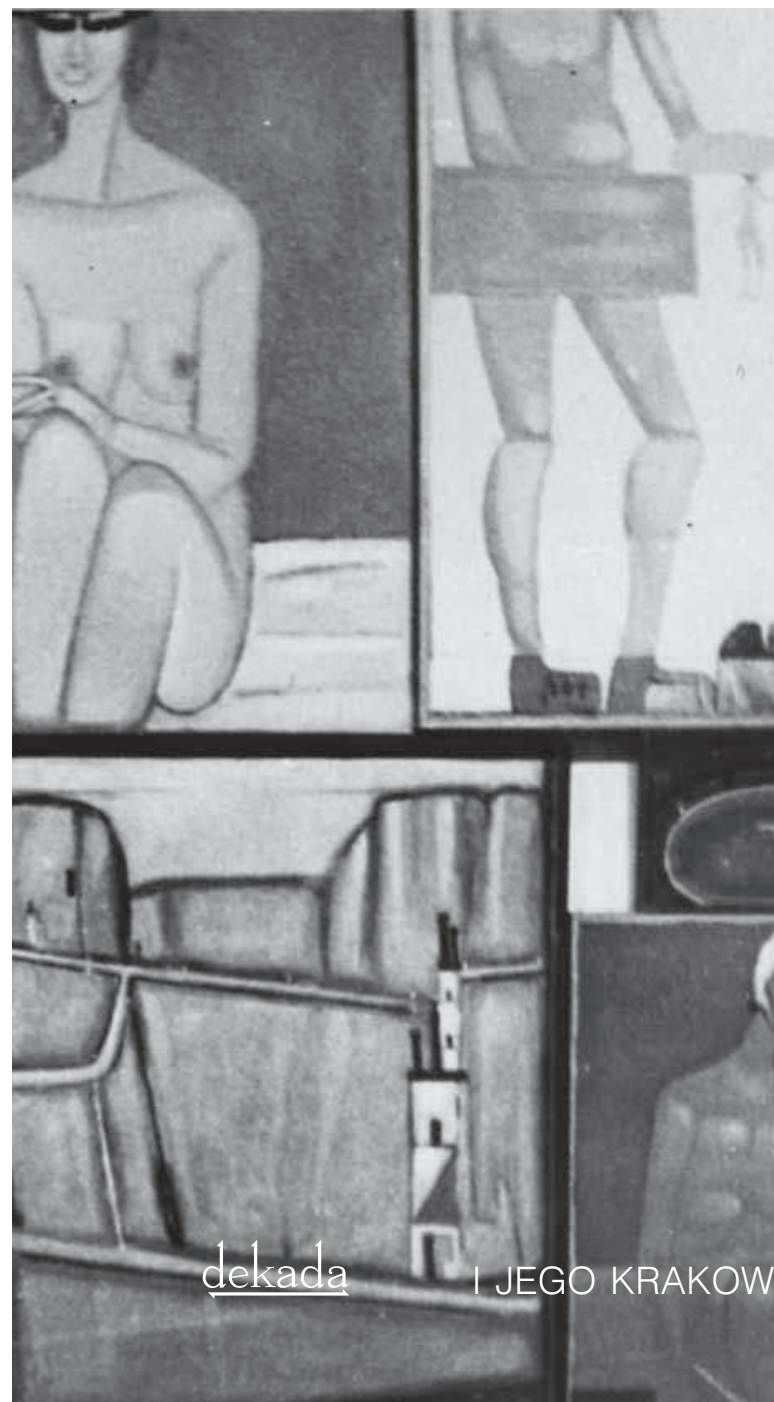
MIECZYŚLAW PORĘBSKI

**K**toś kiedyś powiedział, że gdyby Jerzy Nowosielski się nie narodził – Mieczysław Porębski by go wymyślił.

Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem. Więż i niestrudzony zapał Porębskiego do coraz nowszego i głębszego odczytywania malarstwa Nowosielskiego nie ma sobie równych. Byli oni bowiem przyjaciółmi od młodości, nierozłącznymi

również w życiu zawodowym. Malarz, który był teologiem, i teoretyk, profesor, który malował. Stanowili swoje zawodowe dopełnienie. Bez jednego drugi nie osiągnąłby tego, do czego doszli wspólnie. „Z Nowosielskim, jego sztuką, przeżyłem lata, całe nieomal nasze dojrzewające i dojrzałe życie” – pisał Mieczysław Porębski w tekście *Znak w górach* z 1995 roku<sup>1</sup>. Wspólnota doświadczeń, godziny, tygodnie, miesiące rozmów i debat zrodziły nic porozumienia, współświadomości i współprzeżywania wydarzeń zarówno z życia prywatnego, jak i sztuki, muzyki, religii – zagadnień intymnych i wymagających bezpośredniego przeżycia i przetrawienia.

A wszystko zaczęło się Kunstgewerbeschule, Państwowej Szkole Rzemiosła Artystycznego, która założona przez okupanta, była jedynym oficjalnym miejscem, w którym możliwy był rozwój młodych artystów i wymiana myśli. Tam też zasadniczo poznali się członkowie przyszłej Grupy Krakowskiej, tam zawiązywały się przyjaźnie na całe życie – w tym ta pomiędzy Porębskim i Nowosielskim. Malarz tworzył swoje pierwsze obrazy ukazujące pejzaże, akty, portrety, abstrakcje, a badacz pisał pierwsze wprawki krytyczne, próbując opisać owo „nowe”, które powstaje na jego oczach. Szkiecował przy tym i malował gwasze (w przyszłości, pewnego rodzaju pozostałością z dawnych lat, były także tak zwane „rysunki konferencyjne”, które powstawały przez kolejne lata). Po latach Nowosielski wspominał: „Co sprawiło, jaki G e n i u s z, jakie p r z e z n a c z e n i e, że Porębski stał się pisarzem, choć mógł być świetnym malarzem, a ja, który nie rokowałem takich



nadziei, bo nie miałem takich rysunków ani takiej wrażliwości, wybrałem drogę malarza? Nie wiem, i teraz, kiedy nasze losy się jakby spełniły, późno o to pytać”<sup>2</sup>. Były zatem pierwsze wystawy i prezentacje Grupy Młodych Plastyków, wprawki krytyczne, kuratorskie i artystyczne.

Pierwszym poważnym sprawdzianem był dla artystów młodego pokolenia koniec roku 1948. I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki – manifestacja niezależnej sztuki oraz jej związków z rzeczywistością nie ograniczającą się jedynie do tego, co widoczne, ale także do widzenia i wrażliwości artysty. Wraz z „liderem” środowiska krakowskiego, Tadeuszem Kantorem, Mieczysław Porębski był pomysłodawcą tego projektu. A Jerzy Nowosielski był jednym z najbardziej aktywnych i dostrzegalnych artystów wystawy. Obok ikonicznych już abstrakcyjnych w formie obrazów takich jak: *Bitwa o Addis Abebę*, *Zima w Rosji*, *Stocznia*, *Posadzka w łazience* czy *Dom gołębi* pokazał wtedy również model przestrzenny; brał aktywny udział w debatach, wykładach i edukacyjnych oprowadzeniach widzów po wystawie.

I tak przez kolejne lata następowało zarówno kształtowanie się i dojrzewanie języka malarskiego Nowosielskiego, jak i metody badawczej Porębskiego. Równolegle prowadzili poszukiwania w powojennej rzeczywistości, interesował ich przede wszystkim przedmiot w obrazie. Badali świat form, który atmosferą będzie tworzył drogę łączącą świat fizyczny i metafizyczny; rzeczywistość, perspektywę historyczną i metahistorię zwróconą ku rzeczom ostatecznym. Według Porębskiego, „młodzi” odcinali się od wcześniejszych dążeń sztuki powiązanej i wynikającej

z potrzeb społecznych. Dla nich obraz stał się kluczowym zagadnieniem, do którego trzeba powrócić i ponownie z nim się zmierzyć. „Ich aspiracje były całkiem odmienne, prowadziły w kierunku indywidualnego, swobodnego faktu artystycznego” – pisał o młodej generacji Porębski z perspektywy lat<sup>3</sup>. Owe odmienne pola działalności artystycznej wymagały również odmiennego podejścia i języka ich opisu. Trzeba było sięgnąć po nowe pojęcia obrazujące zdarzenia w rzeźbie czy obrazie. Porębski przez lata systematycznie wypracowywał język, pojęcia-kłucze, dzięki którym mierzył się z obrazem. Połemu ćwiczeń była twórczość najbliższych mu artystów, w tym prace przyjaciela – Jerzego Nowosielskiego. To w przestrzeni jego obrazów między innymi Porębski wypracowywał metodę badawczą historyka sztuki, która uwzględnia zarówno formę, kompozycję, materię, powierzchnię i przestrzeń wewnętrzną obrazu, jak i wektor metafizyczny, „duchowej” wartość obrazu.

Swoista wiara w Nowosielskiego przekraczała jednak intymne artystyczno-teoretyczne relacje. Była ona tak silna, że przez wiele lat Porębski starał się wprowadzić artystę w zachodni obieg sztuki. Pierwszym krokiem było Biennale w Wenecji, następnym Biennale w São Paulo. Po nich nastąpiła seria wystaw poświęconych polskiej sztuce współczesnej, w ramach których Profesor – jako komisarz lub współkurator – starał się wpisać sztukę Nowosielskiego w kontekst światowej historii sztuki<sup>4</sup>. Towarzyszyły temu publikacje, teksty, wykłady, odczyty, a twórczość przyjaciela była zawsze jednym z podstawowych punktów odniesienia.

Jedną z najgłośniejszych i zarazem ostatnich prób była prelekcja na konferencji towarzyszącej wystawie *Présences polonaises* w 1983 roku w Centre Pompidou. Jej jakże znaczący tytuł *Polskie nieobecności* miał odbicie w dramatycznym zestawieniu i próbie rozliczenia polskiej sztuki – jej „obecności przez nieobecność i nieobecności nawet mimo obecności”<sup>5</sup>. Także tutaj szukał jeszcze kontekstu dla sztuki Nowosielskiego (czego niebawem zaprzestał, negując możliwość i sens odgórnego nadawania kontekstu malarstwu): „Tradycja nie tylko i nie tyle malarstwa, lecz również duchowa, najpierw tajemna tradycja dionizyjska, następnie chrześcijańska – całego rodzinnego Meditteraneum; ikoniczna i anikoniczna zarazem, hieratyczna i zmysłowa. Łacińska ze swojej formacji, mistyczna przez skłonności intelektualne, ortodoksyjna z wyboru. Nowosielski – on również i on przede wszystkim – podejmuje się tych upartych poszukiwań zbiorowej i osobistej tożsamości, które u nas, na świętych i przeklętych rozstajnych drogach Europy, sięgają czasem obsesji”<sup>6</sup>. Próby oddania należnego, według krytyka, miejsca dla owej twórczości podejmowane przez wiele lat niestety nie udały się. To rozczarowanie odbiorcą zagranicznym pomieszane ze zrezygnowaniem można było wyczuć w treści paryskiego odczytu. A sztuka Nowosielskiego zbyt zawiała i „wschodnia” dla Zachodu była i niestety nadal jest – mimo wielu prób kolejnych pełnych nadziei historyków sztuki i galerzystów – niezrozumiała i obca.

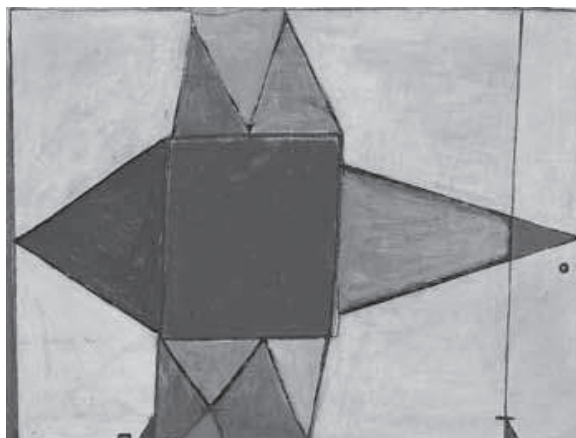
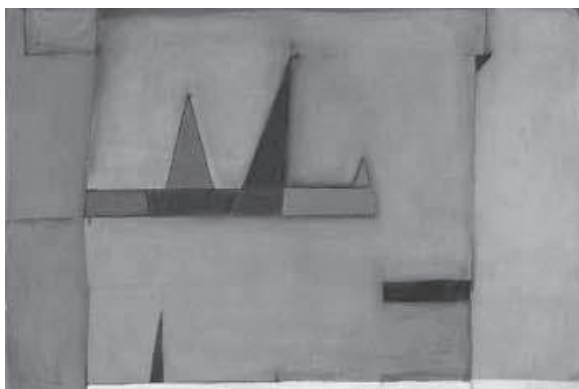
„Krytyk jest bardziej odpowiedzialny niż artysta – mówi Porębski – artysta wygrywa albo przegrywa swoim obrazem,

którym się jakoś określa, a krytyk jest również odpowiedzialny za drogę, jaką proponuje, jaką wytycza i do jakiej artystów nakłania”<sup>7</sup>. Niestrudzone wysiłki Porębskiego, aby precyzyjnie określić miejsce sztuki Nowosielskiego, a także żmudne badania, interpretacja i objaśnianie praw oraz treści, które kryją w sobie obrazy malarza, oparte były na pełnym zaufaniu i wierze w duchową wielkość przyjaciela. Bez wzajemnego zaufania i zrozumienia ich drogi nie połączyłyby się. Porębski często podkreślał bowiem, że o obrazach najlepiej opowiadać obrazami. Obraz ze swoją złożonością – tym, co fizyczne, i tym, co metafizyczne – wymyka się słowom i na zawsze pozostaje niedopowiedziany. „Obraz zostawmy obrazowi” – mawiał Profesor<sup>8</sup>.

**Dobromiła Błaszczyk**

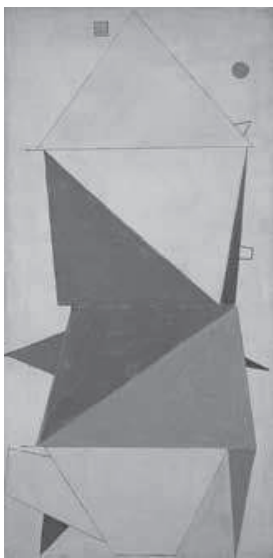
#### PRZYPISY

- 1 Mieczysław Porębski, *Znak w górach*, w: Mieczysław Porębski, *Nowosielski*, Kraków 2003, s. 189.
- 2 Krystyna Czerni, *Historia jednej przyjaźni*, w: Mieczysław Porębski, *Nowosielski...*, s. 255.
- 3 Mieczysław Porębski, *Polskie nieobecności*, w: Mieczysław Porębski, *Nowosielski...*, s. 206.
- 4 Por. m.in. *Sources et recherches* – Musée Galliera (Paryż 1969), *Voir et concevoir* – Sukiennice (Kraków 1975, w ramach kongresu AICA), *Présences polonaises* – Centre Pompidou (Paryż 1983).
- 5 Mieczysław Porębski, *Polskie nieobecności...*, s. 218.
- 6 Tamże, s. 217.
- 7 Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 133.
- 8 Mieczysław Porębski, *Znak w górach...*, s. 193.



Mieczysław Porębski (1921–2012) w towarzystwie  
Tadeusza Brzozowskiego (1918–1987)  
i Jerzego Nowosielskiego (1923–2011)  
Fotografia z lat 70.





Jerzy NOWOSIELSKI  
*Skrzydło archaniola*, 1947, olej/plótno, 67 × 100 cm,  
kolekcja Galerii Starmach, fot. dzięki uprzejmości  
Fundacji Nowosielskich

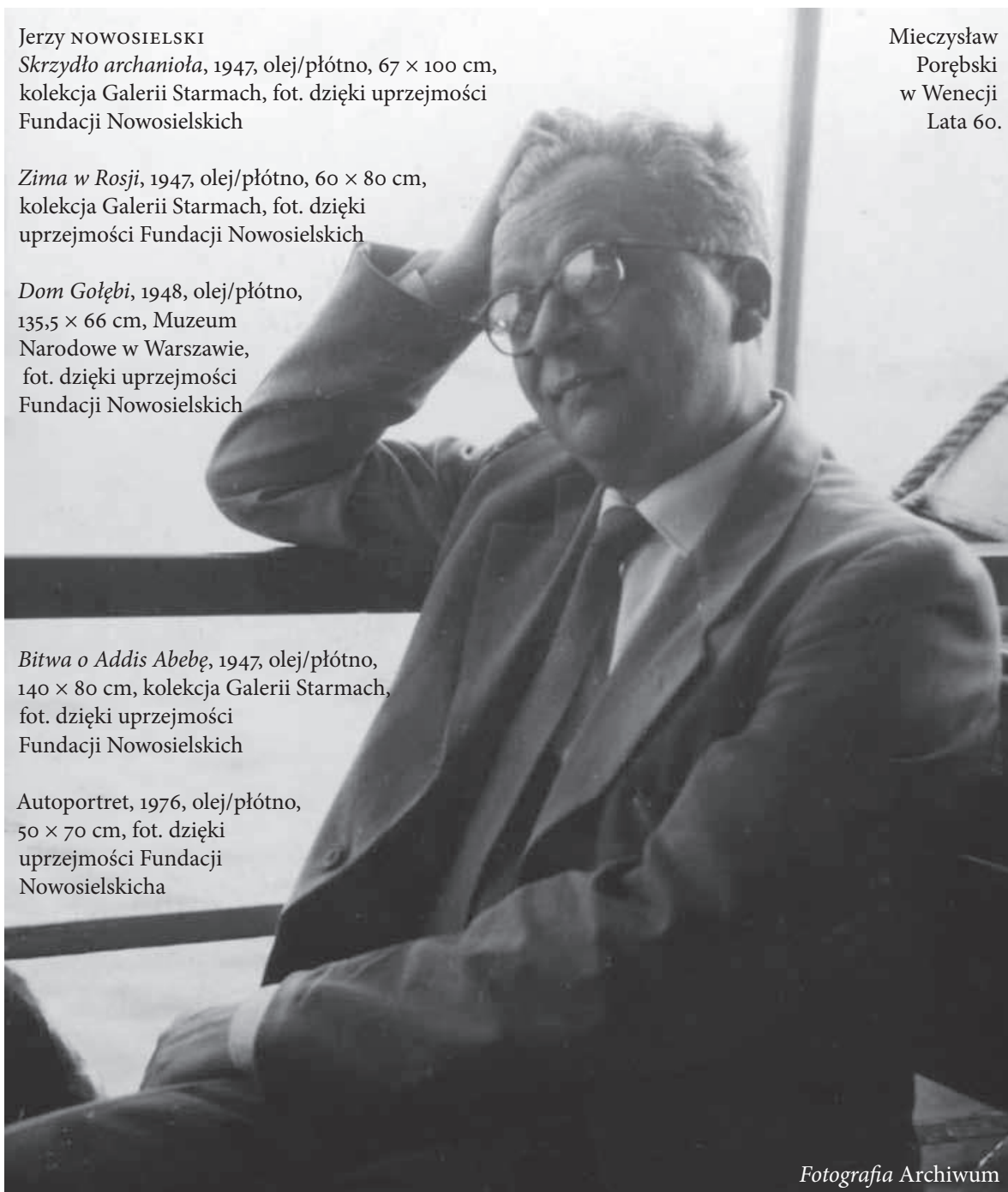
*Zima w Rosji*, 1947, olej/plótno, 60 × 80 cm,  
kolekcja Galerii Starmach, fot. dzięki  
uprzejmości Fundacji Nowosielskich

*Dom Gołębi*, 1948, olej/plótno,  
135,5 × 66 cm, Muzeum  
Narodowe w Warszawie,  
fot. dzięki uprzejmości  
Fundacji Nowosielskich

*Bitwa o Addis Abebę*, 1947, olej/plótno,  
140 × 80 cm, kolekcja Galerii Starmach,  
fot. dzięki uprzejmości  
Fundacji Nowosielskich

Autoportret, 1976, olej/plótno,  
50 × 70 cm, fot. dzięki  
uprzejmości Fundacji  
Nowosielskich

Mieczysław  
Porębski  
w Wenecji  
Lata 60.



Fotografia Archiwum