

Zbigniew Mańkowski  
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

## Wizualna refleksyjność Kazimierza Nowosielskiego

Istnieje bardzo niewiele krytycznych opracowań dotyczących życia artystycznego i sztuki na Wybrzeżu ostatnich trzydziestu lat. Sięgam na początek do jednego z niewielkich albumów pt. *Malarskie widzenie*, wydanego zespołowo w Gdańsku 1994 roku, a dotyczącego prezentacji najbardziej znaczących osiągnięć (głównie) malarstwa. Przygotowany został przez zespół krytyków: Bożenę Kowalską, Andrzeja Matynię, Krzysztofa Stanisławskiego, Jacka Kotlicę, Kazimierza Nowosielskiego, Adama Pawłaka, Edmunda Puzdrowskiego, Anetę Szyłak, Zofię Watrak oraz Władysława Zawistowskiego. Redaktor albumu, Wojciech Zaniewski, we wstępie skarży się odbiorcom, że „brak na terenie Gdańska jasno sprecyzowanych ugrupowań artystycznych, grup twórczych o jednorodnym programie artystycznym i wystawienniczym”<sup>1</sup>. Pociągnąłbym tę skargę dalej. Także i w naszych dwutysięcznych latach sytuacja się niewiele zmieniła. Brakuje i dzisiaj skonsolidowanego pozainstytucjonalnego środowiska twórczego, które skupiałoby możliwie najwięcej różnorodnych osobowości i zjawisk artystycznych. Brak też profesjonalnie uprawianej na co dzień krytyki artystycznej; niedostaje w naszej aglomeracji wnikliwej, adekwatnej do dziejących się artystycznych wydarzeń, refleksji krytyczno-estetycznej. Sprawa wypłynęła podczas dyskusji, zorganizowanej przez Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku 29 listopada 2017 roku, pod jakże wymownym tytułem *Komu dzisiaj potrzebna jest krytyka artystyczna?*, kiedy to musiało paść pytanie o trójmiejską krytykę artystyczną, a w szczególności tę dotyczącą sztuk plastycznych. Niestety, na temat artystycznej krytyki związanej ze sztukami plastycznymi na Wybrzeżu niewiele dało się ustalić i powiedzieć<sup>2</sup>; nie ma ona ani wyraźnego profilu, ani nie owocuje na co dzień performatywnymi

odsłonami. Przejawia się w codziennym życiu kulturalnym jako zjawisko marginalne, głównie realizowane w odsłonach, które trudno nazwać w sensie ścisłym i szerokim krytyką, uwzględniając w tym także na przykład krytyczno-opisowe teksty, przeznaczone do katalogów wystaw, komentarze specjalistów Wybrzeża, publikowane w wydawnictwach poza Trójmiastem<sup>3</sup> oraz bieżącą (dość powierzchowną merytorycznie) prasową działalność recenzencką. Co ciekawe i charakterystyczne, biorący udział we wspomnianej publikacji *Malarskie widzenie* krytycy, nawet jeśli nie zniknęli na dobre ze sceny krytyczno-artystycznej, to – trzeba z lekkim żalem powiedzieć – ich działania się rozproszyły. Stały się mało wyraziste, mało konstruktywne i refleksyjne w stosunku do kształtowania bieżących praktyk i działań artystycznych. Z tego grona daje się zauważyć najbardziej krytyczno-artystyczny głos dwojga autorów: Anety Szyłak, która swoją działalność przeniosła do galerii i zajęła się kuratorstwem oraz Kazimierza Nowosielskiego (il. 1), który z kolei jako profesor uniwersytecki skupił się na skromnie zakrojonej działalności własnej. Bazuje ona głównie na komentowaniu wydarzeń i prezentacji malarskich, co na użytek tego tekstu nazywam wizualną refleksyjnością, a co będzie przedmiotem tego szkicu, a co dalej szerzej opiszę w kontekście pojęciowym i treściowym. Wstępnie mogę powiedzieć, że chodzi o refleksje wspomnianego autora na temat wybranych malarzy i malarstwa wybrzeżowego, zebrane w tomie zatytułowanym *Galeria*, wydanym w 2008 roku. W tej refleksyjności wokół i w odniesieniu do obrazów czy to Włodzimierza Łajminga, czy Mieczysława Czychowskiego jest wiele „świato-zobaczeń” i „świat-odczuć”, zakotwiczonych w słowie poetyckim.

<sup>1</sup> Zaniewski (1994: 5).

<sup>2</sup> Por. Gdańsk. Debata *Komu dzisiaj potrzebna jest krytyka artystyczna?* 29 listopada 2017, IKM godz. 18, Instytut Kultury Miejskiej, Fundacja Pomysłodajnia, ul. Długi Targ 39/40, udział wzięli: Anna Chęćka-Gotkiewicz (Uniwersytet Gdański), Joanna Puzyna-Chojka (Uniwersytet Gdański), Zbigniew Mańkowski (ASP), Maciej Nowak (Teatr Polski w Poznaniu), Jarosław Zalesiński (Dziennik Bałtycki).

<sup>3</sup> Trzeba odnotować na przykład znaczący wkład krytyczno-komentatorski M. Paszylki-Glasy, która komentuje wybrane wydarzenia plastyczne dla „Tygodnika Powszechnego”. Zapis spotkania: <https://www.youtube.com/watch?v=jTZhytHo1B8/> (data dostępu: 18.10.2018.).



Il. 1 Eugeniusz Geno Małkowski, *Portret Kazimierza Nowosielskiego*, akryl 100x80 cm, 2015

### poetyckie myślenie/ widzenie<sup>4</sup>

Niemal wszystko, co twórcze w komentowaniu wybrzeżowej sztuki u Kazimierza Nowosielskiego, zaczyna się od poezji. Wynika to z faktu, iż on sam jest bardzo płodnym poetą i w myśleniu o obrazie zakorzenienie artysty w słowie jest silnie widoczne, a jednocześnie konstruuje jego osobny projekt współ-bycia poety i malarstwa, słowa i obrazów, „oka malarzy” i „głosu poety”. Gdzieś u jego źródła żyje przekonanie, że wszystko zaczyna się od słów. Słowo poetyckie wszak żywi się obrazem i zarazem żyje dzięki absorbowanej własnej obrazowości.

W przypadku zaistnienia obrazu jest to słowo wizualne. Jeśli słowo przynosi wiedzę, to obraz odsłania przed nami nową wiedzę wizualną, przekraczając utrwalone w zachodniej tradycji atrybucje wiedzy powiązanej *stricte* z werbalizmem. Zarazem obraz jako taki wyzwala potrzebę słowa, mogąc zarazem doskonale się bez niego obchodzić. Obraz może doskonale istnieć w ciszy, w milczeniu, w którym jednak trudno obejść się bez słów. Jeśli sobie przypomnimy ulubiony obraz, chcemy zaraz o tym komuś opowiedzieć. Na wernisażu

<sup>4</sup> Nowosielski (2004).

trudno żebyśmy żywili się samym cichym byciem z obrazami, otwierającymi oto właśnie przed nami swoje „nie-do-opowiedzenia” światy. Głównie na otwarciu wystaw obrazów zebrani wielbiciel sztuki najczęściej – chcę zaznaczyć, że na Wybrzeżu grono odwiedzających wernisaże jest nieduże i skupione wyraźnie wokół niemal tych samych twarzy i w swojej przewadze to wyznawcy i przyjaciele prezentowanych artystów – czekają na słowo pomagające im oswoić się z innością „świato-obrazową” – z „Inno-bytem”, jakim jawi się obraz.

I tu na scenę wkracza Kazimierz Nowosielski jako dawca, twórca słowa próbującego korespondować z obrazem. Mieliśmy okazję słuchać jego słownego „świato-tworzenia” na licznych wernisażach „starych malarzy”, można by rzec gdańskich mistrzów – jak choćby Władysława Jackiewicza, malarzy dojrzałych – weźmy Jacka Mydlarskiego czy artystów młodszego pokolenia – choćby Janusza Janowskiego. W tym słowie istnieje zadana świadomość niemożności wypowiedzenia tego, co się zjawia przed oczami, co chce być i nie daje się do końca zobaczyć: „to dotknięcie/nieogarnionej hojności życia/i krańców ziemie? Żal i wdzięczność/ że czegoś/ nie można nazwać?”<sup>5</sup>. W dużym stopniu w tych rejonach widzenia/nazywania poeta spotyka się z malarzem w dramacie nigdy się nie kończącego widzenia, stającego się procesem i zakładającego „nie-do-widzenie” czy „nie-do-zobaczenie”. Czasami być może nie jest to dramat, a tylko długie twórcze zmaganie się wzroku ze światłem i ciemnością.

Jeśli obraz, w jakiś swoiście pojęty wizualny sposób – na przykład w społecznym zaistnieniu i funkcjonowaniu – generuje nowe prawdy, to tak czy inaczej odwołuje się do słów, do języka i mowy. Przy założeniu, że słowo ma swoje granice wyrazu, słowo poetyckie jest zdolne pokonywać i przekraczać nasze ograniczenia nazywania widzialnego<sup>6</sup>. Nie tylko dlatego, że jest domem języka, że to właśnie w poezji zamieszkuje istota tego, co człowiek zdoła pomyśleć i potrzebuje wypowiedzieć, ale także dlatego że jest przecuciem tego, czego na co dzień wypowiedzieć nie potrafi i co umyka mu w zagonionym i coraz szybciej się stającym (*dromologicznym*) świecie<sup>7</sup>. Właśnie poezja i malarstwo (spośród sztuk plastycznych, pomijając sztuki intermedialne, będące wyrazem i uosobieniem szybkich cywilizacyjnych zmian) – zachowują status bytów istniejących wbrew powszechnie dominującej

<sup>5</sup> Nowosielski (2003: 28).

<sup>6</sup> Gadamer (2003: 25–40).

<sup>7</sup> Virilio (2008). *Dromologia* to właśnie nauka o prędkości stawania się wszystkiego we współczesnym świecie.

szybkości istnienia. Malarze i poeci żyją wciąż jeszcze powoli; bliska jest im kontemplacja, cisza zamyślenia i jako to ujmuje Nowosielski – „znikliwa odwieczność”<sup>8</sup>.

Ma rację Alain Badiou twierdząc, że poezja – tak jak i inne sztuki w tym wizualne – generuje własne, inaczej niewyraźne prawdy; są to prawdy poetyckie; dla sztuk wizualnych analogicznie będą to prawdy wizualne. I jedne, i drugie prawdy odślaniają przed nami swoje niepowtarzalne myślenie – swój świat „zobaczony-pomyślany”, jako właśnie „nie-pomyślany inaczej” – jak tylko w tym słowie i w tym jednym zobaczonym obrazie. Ten oto obraz czy słowo mogą „za-istnieć” właśnie w tej swojej osobności – budując indywidualne i niewyraźne inaczej prawdy, składające się na istniejącą w naszym świecie mnogość prawd; unaoczniając tym samym całe ziemskie bogactwo mnogości istnienia w licznych przejawach tożsamego i tego, co właśnie w tym oto słowie i obrazie jest zróżnicowane. Dla Badiou tak właśnie istnieje i przejawia się myślenie poematu czy myślenie obrazu. Francuski filozof podkreśla:

Takie myślenie jest nierozłączne z tym, co zmysłowe; jest myśleniem, którego nie można rozpoznać czy też odseparować jako myślenie. Powiedzmy, że wiersz jest to myślenie nie do pomyślenia [*pensée impensable*]. Podczas gdy matematyka jest to myślenie, które wpisuje się natychmiast w myślenie, które precyzyjnie rzecz ujmując, istnieje o tyle, o ile daje się pomyśleć<sup>9</sup>.

Europejska tradycja osadzenia sztuki w poetyckim słowie jest długa i bogata. Pamiętamy, że największymi krytykami nowoczesnej sztuki stawali się właśnie poeci. Plejada krytyki zakorzenionej w słowie jest bogata zarówno ilościowo, jak i jakościowo. Weźmy pod uwagę Oskara Wilde’a, Hugo von Hofmannsthal’a, zauważającego niezwykle barwy Vincenta van Gogha, dostrzegającego impresjonistów Reiner’a Rilkego, Williama Butlera Yeatsa, komentującego symbolistów, czy poetyckiego krytyka kubistów – Guillaume’a Apollinaire’a, dla którego Picasso wciąż „bada przedmiot niczym chirurg robiący sekcję zwłok”<sup>10</sup>. Właśnie ci poeci umieli zobaczyć wszystko to, co było w rodzącej się sztuce nowe i niejako „nie-do-pomyślenia” – na przekór myśleniu „nie-do-myślanemu”, a tkwiącemu w przeszłych już oczywistościach.

W perspektywie metakrytycznej Mieczysława Porębskiego, ci wszyscy przeszli poeci reprezentowali szczególny nurt cennej „postawy wobec twórczości”, nazwanej „naiwną krytyką poetów” – postawy ugruntowanej w subiektywnym, wolnym od tendencji spojrzeniu, która to postawa od połowy XX wieku zaczęła być skutecznie zastępowana „krytyką specjalistów”. Od tego czasu krytyków-przyjaciół malarzy zaczęli zastępować „krytycy-eksperci” – często anonimowi znawcy, wyedukowani w dziedzinie sztuk plastycznych i działający głównie instytucjonalnie<sup>11</sup>. I przywołując ten historyczny kontekst zaistnienia krytyki osadzonej w poezji, nie tyle chcę wskazać, że Nowosielski wprost do tej tradycji należy, ile jakoś na swój gdański sposób się do niej odwołuje i się o nią delikatnie istotowo ociera.

## refleksyjność estetyczna/ wizualna

Poeci pielęgnują w sobie to zawsze żywe „pragnienie obecności” w języku; malarze to samo pragnienie dościsgają w fakturze obrazów; rysownicy budują je, kreśląc swój świat złożony z kresek, które zabezpieczają byt od „bez-istnienia”. Dzięki jednym i drugim to, co stworzone staje się jedną z doskonalszych form refleksyjnego – opartego na tym, co dane w materii artystycznej – uobecniania się. Refleksyjność jest główną funkcją zarówno poznania, jak i gromadzenia wiedzy, zwłaszcza późnej nowoczesności. Jedną z jej odmian i odsłon jest refleksyjność estetyczna. Czym ona w gruncie rzeczy jest? Jeśli modernizacja w jej rozlicznych przejawach zostaje poddana namysłowi i refleksji, to może generować fenomen „modernizacji refleksywnej” czy nawet zamiennie – nowoczesności refleksywnej. Co jednak z refleksyjnością estetyczną? Krótko choć syntetycznie zarysował jej ramy i pojęcie Scott Lash<sup>12</sup>. Otóż, odwołuje się ona w szczególności do sztuk wizualnych, jako punktu odniesienia i wyjścia do refleksji o złożonym, nowoczesnym świecie człowieka. Można rzec, że bazą poznawczą dla niej staje się to, co przede wszystkim wizualne, ale także to, co szeroko mimetyczne. Już Kant w *Krytyce władzy sądzienia* utrzymywał, że zmysłowy wyraz istnienia daje gwarancję pełni poznania, chcąc „przywrócić naszemu doświadczeniu skałę i drewno, metal i włókno”. Refleksyjny estetycznie był Baudelaire – nie tylko dlatego, że kochał i pisał o sztuce swoich czasów, komentując wnikliwie poszczególne Salony sztuki, ale przede wszystkim był w stanie dostrzec w tym,

<sup>8</sup> Nowosielski (1999).

<sup>9</sup> Badiou (2015: 29).

<sup>10</sup> Grabska, Morawska (1977: 123).

<sup>11</sup> Porębski (2004: 12–13).

<sup>12</sup> Beck, Giddens, Lash (2009: 178–184).

co się dzieje w sztuce, coś więcej – potrafił sformułować wnioski prowadzące dalej poza horyzont teraźniejszości: zobaczyć w nowoczesnym artyście promotora nowoczesności i zmiany (sztuczności zamiast tego, co naturalne) oraz dostrzec przejawy nowego piękna, zawierającego pierwiastki teraźniejszości/zmienności i uniwersalności w sztuce, która u innych mogła tylko budzić zdumienie czy wstręt. Potem przyszło piśmarstwo Fryderyka Nietzschego, odsłaniające wręcz rewolucyjną tezę o tym, że właśnie sztuka i to, co mimetyczne zapewniają większy dostęp do prawdy niż wszelkie dywagacje teoretyczne, transcendentalne (*O prawdzie i kłamstwie*). Tak rodziły się podstawy systemu nowoczesnego, w którym sztuce przyznano niezwykle władzę – nie tylko nazywania elementów ludzkiego świata, ale także i konstruowania jego nowych odsłon i wymiarów. Doświadczenie estetyczne (*aisthesis*) stawało się od tego czasu doświadczeniem poznawczym, aksjologicznym i etycznym oraz bazą stawania się pełni ludzkiego istnienia. Bez laboratorium artystyczno-estetycznego nie można już było być w pełni człowiekiem nowoczesnym. Odtąd wierzone, że ludzkie laboratorium zakorzenia się pełnoprawnie, kiedy niemal zaczyna się i kończy w doświadczeniu zmysłowym, estetycznym. Kondycja estetyczna na trwałe określiła zachodnie egzystowanie – w niektórych przypadkach, stając się religią estetyczną, która musiała rodzić związane z nią uczucia i wiarę.

Wiara estetyczna – będąca bazą refleksyjności estetycznej, przeniesiona z nowoczesności w nasze czasy z mniejszym i większym skutkiem – jest żywa i działa także i tu, na naszym trójmiejskim gruncie. Można jednak rzec, że na Wybrzeżu wspomniana estetyczna refleksyjność istnieje w fazie stałego procesu wykluwania się. Zarazem trzeba przyznać, że w tym procesie narodzin na gdańskim artystycznym gruncie piśmarstwo Kazimierza Nowosielskiego odgrywa rolę i pionierską, i niezwykle ważną. Refleksyjność estetyczna – jeśli odniesiemy się do doświadczenia odbioru sztuki przez Nowosielskiego – czy refleksyjność wizualna – jeśli zaakcentujemy, że bazą dla niej staje się obraz – szczególnie, artystyczny wyraz, żywo działającej na odbiorcę formy, skonstruowanej wizualnie.

Wizualność generuje refleksyjność, wytwarzając prawdy artystyczne – prawdy o obrazach i ich twórcach, jako o wyjątkowych podmiotach artystycznych. Spotkanie z obrazem to spotkanie z wyrażoną w ciele obrazu osobowością jego twórcy – malarza, rysownika czy grafika. Jeśli w tworzeniu refleksyjności estetycznej odwołamy się do antropologii sztuki to skonstatujemy, że obraz to złożona wydarzeniowość naznaczona cielesnym istnieniem twórcy: kolor, faktura wizualna to szczególna postać materii ożywionej, mieniącej się ferią

barw i opalizująca bogactwem jedynej w swoim rodzaju osobowości<sup>13</sup>. Można nawet mówić o „wy-darzeniu się” obrazu, o „wy-twarzaniu się” jego twarzy w procesie powstawania, a potem recepcji. W ten sposób powstają jego liczne odsłony (epifanie). Twarz/tworzenie to istotna część wydarzania się obrazu/wydarzania się sztuki jako takiej i istota samego tworzenia. Twarze obrazów reprezentują artystyczną prawdę twarzy samych twórców. Nowosielski próbuje te prawdy tropić, wyłuskiwać, przedstawiać i rozumieć. Jakie one są? Czasem to będzie – jak w przypadku spotkania się z malarstwem Zygmunta Karolaka – silna więź i połączenie „pasji życia” i „siły koloru”, gdy zderzają się i utożsamiają dwie siły/ dwa żywioły: wola życia, wzmacniana sprawczym i niezwykle żywym bytem, jakim potrafi być kolor. Innym razem będzie to – jak przy zderzeniu z malarstwem Zdzisława Kałędkiwicza – wrpęganie do malarstwa / jako piękna, koloru żywiołu natury wspomagającej odradzanie się samej sztuki jako procesu godzenia tego, co tradycyjne i nowe. A jeszcze kiedy indziej – przy śledzeniu twórczości Mariana Kołodzieja – będzie to odsłanianie tego, co estetyczne: etycznego/tragicznego losu człowieka, zderzonego z unicestwieniem/zagładą ludzką, w tyglu historii XX wieku, by w kolejnej odsłonie zahaczyć o kolorystyczny wyraz ludzkiej samotności i przemijania:

W malarstwie Bereźnickiego jest tak, iż samotność człowieka staje się podobna do samotności rzeczy. Łączy je skazanie na niepamięć i nieuchronne osypywanie się w nicość. Unosi się nad nimi melancholia światów zapomnianych, niepotrzebnych, zbędnych. Na obrazach sopockiego twórcy chleb upodabnia się do kamienia i nie jest już pożywieniem żywych. Martwe natury tego malarza naprawdę są martwe i nic już nie zdoła wskrzesić przywoływanych przez nie istnień<sup>14</sup>.

Malarstwo staje się tu „ikonicznym zapisem rzeczywistości” – zapisem złożonym ikonicznie – który można i trzeba odczytać i zrozumieć. Bo też refleksyjność estetyczna Nowosielskiego jest z ducha i z istoty hermeneutyczna, czyli taka, która umożliwia i prowadzi do rozumienia ludzkiego świata. Co powinien zrobić refleksyjny estetycznie krytyk-poeta, nie będący ani historykiem sztuki, ani nie posiadających formalnych kwalifikacji do zajmowania się i komentowania artystycznych materii (zapewne w takim samym stopniu, w jakim choćby

<sup>13</sup> Mitchell (2013).

<sup>14</sup> Nowosielski (2008: 52).

mistrzowie rozumienia – Hans Georg Gadamer czy Emmanuel Lévinas – z głębin teoretycznych studiów nad estetycznością komentowali zjawiska i zagadnienia artystyczne, żeby rozumieć artystyczne światy?). W tym względzie Nowosielski posiadał brane od mistrzów hermeneutyki (i im bliskie) wtajemniczenia estetyczne. Poza tym studia nad szeroko zakrojonym projektem zintegrowanej humanistyki, w którym jest miejsce dla: filozofii, teologii i filologii czy teorii procesu artystycznego odnoszonego do literatury<sup>15</sup>. Czego zatem powinien się krytyk refleksyjny trzymać? Po pierwsze, powinien być blisko świata artystów i ich sztuki; starannie uczyć się patrzeć i widzieć obrazy. Myślę, że częścią tej lekcji widzenia obrazów stawały się także jego liczne rozmowy, które odbywał od końca lat siedemdziesiątych XX wieku aż do lat nastych XXI. Niektóre z nich zostały zapisane i utrwalone w ostatnich latach w ciekawej dialogicznej książce wydanej wspólnie z Januszem Janowskim *Poza ramami. Rozmowy z artystami*. Z czego wynikała ta potrzeba dialogu z twórcami? Z pewnością rodziła się z pragnienia wnikliwszego przeżywania, a potem również z rozumienia wizualnie organizowanego świata sztuki – głównie dzieł malarzkich. Jak sam Nowosielski dopowiada:

Chyba nade wszystko z tego, aby się od nich [artystów] czegoś ciekawego o naszym świecie dowiedzieć; o naszym wspólnym, lecz jakże rozmaicie doświadczanym, świecie. Może czegoś więcej o ich (i moim!) życiu wewnętrznym?; o tym, jak to, co zewnętrzne (dotykalne, widzialne. . .) w spotkaniu z wrażliwością człowieka przekłada się na obraz, słowo, dźwięk. Wszak w każdym tworzeniu tai się jakaś tajemnica, która intryguje. . . A więc i u moich początków, jeśli chodzi o wywiady z malarzami, stał nade wszystko jakiś wzgląd poznawczo-emocjonalny, życiowy<sup>16</sup>.

Zwróćmy uwagę, że Nowosielski używa celowo wyrażenia „jakaś tajemnica” świadczącego o traktowaniu dzieł sztuki nie dla nich samych, a w celu wnikania właśnie w tajemnice istnienia. Sztuka oprócz tego, że odsłania coś, to zarazem coś zakrywa. Niewypowiedzenie staje się jej naturą i kondycją. Rozumienie siebie w zderzeniu z obrazem to pogłębianie siebie. Refleksyjny krytyk uogólnia swoje doświadczenie mówiąc:

Sztuka uczy twórczego czuwania w środku każdej chwili. W tym aktywnym byciu całym sobą liczy się nie tylko uważność, ale i mądrość oka; ta mądrość, która w ostateczności nie da się oddzielić od docieklivego umysłu i mądrości serca. Im bliżej arcydzieła – tym bardziej malarstwo angażuje całość ludzkiego doświadczenia, tym bardziej sięga po utajone tam potencjalności; zapytuje o wartość każdego spojrzenia, o wartość każdego przeżycia i każdej refleksji<sup>17</sup>.

Z powyższą kwestią wiąże się inny ważny warunek rozumienia. Krytyk, żeby widzieć i rozumieć – dalej i głębiej – winien jest umieć też budować wizualny/poznawczy dystans, czyli potrafić oddalać się w okolice ciszy i namysłu. Nieodzowna staje się hermeneutyczna funkcja dystansu, która w konsekwencji przejawia się zdolnością „pojmania siebie” w kontakcie z obrazem w taki sposób, aby się otworzyć na działanie i *moc obrazu*<sup>18</sup> do tego stopnia, by móc uzyskać siebie wzbogaconego, „poszerzonego” o propozycję świata, jaką roztacza sam obraz. Wizualność wnosi coś w życie tego, kto przyjmuje je jako wzbogacającą „propozycję świata”; poprzez nią i odczytywanie jej złożoności znakowej możemy się o sobie czegoś nowego dowiedzieć – bardziej przeżyć swój świat i tym samym móc głębiej go zrozumieć<sup>19</sup>. Nowosielski cytuje Hansa Georga Gadamera, który za niemiecką tradycją projektuje wręcz przemianę tego, kto obcuje z obrazem. Bo autor *Prawdy i metody* w swym eseju pisze:

W dziele sztuki spotykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie<sup>20</sup>.

Jakie wizualne prawdy obrazów mogą wygenerować w nas wolę i siłę zmiany? Tu Nowosielski ma kilka wybranych wizualnych światów, które tropi i studiuje, wierząc, że dysponują one mocą zmiany; powraca do przenikliwych i tajemniczych wyrazowo grafik Ryszarda Stryjca. Wierząc w „alchemiczną” moc wyobraźni tego twórcy – figuratywnego, odwołującego się do „rzeczywistości metamorficznej”, widzącego w tym, co jest uaktualniające się, obrazy przeszłości: *Wieża Babel* (1980) staje się także i dziś, i zostaje

<sup>15</sup> Należy zaznaczyć, że Kazimierz Nowosielski jest spadkobiercą gdańskich studiów hermeneutycznych, które prowadziła w ramach polonistyki na Uniwersytecie Gdańskim Maria Janion.

<sup>16</sup> Janowski, Nowosielski (2011: 9).

<sup>17</sup> Nowosielski (2008: 12).

<sup>18</sup> Boehm (2014: 175).

<sup>19</sup> Ricoeur (2003: 242–243).

<sup>20</sup> Gadamer (2000 : 141).

wizualnie uzasadniona siłą wyobraźni gdańskiego grafika; *Don Kichot* (1982) powraca, przypominając nam o tym, że niemożliwe staje się realnym zadaniem wykuwania człowieczeństwa. Takim wizualnym światem, który przypomina Nowosielski, jest świat malarstwa mało znanego malarza, Wiesława Markowskiego, który malował obrazy „wedle prawie jednego tematycznego klucza, a był nim ciągle ponawiany problem Fausta, rozkładanego przez Markowskiego na wiele płócien, by stworzyć potężny, monumentalny cykl. Powtarzająca się na tych obrazach – pełna chłodu i ciemnej tajemnicy – twarz Adriana Leverküna z Mannowskiego dzieła, zdawała się znów przywoływać zasadnicze pytanie o miejsce artysty w dzisiejszym świecie, o rolę zła i cierpienia w drodze ku z i e m s k i e m u s p e ł n i e n i u , o znaczenie piękna w procesie rozpoznawania ludzkiej kondycji”<sup>21</sup>. Nie będzie interpretacyjnym nadużyciem, jeśli się przy tej okazji odniesie pytania, które nasuwa malarstwo Markowskiego, do ludzkiej kondycji tu i teraz, do kondycji estetycznej człowieka Wybrzeża. Projekt hermeneutyki Nowosielskiego dotyczący rozumienia obrazów nakłada się na projekt kondycji człowieka przekraczającego to, co estetyczne, wskazując na jej wymiar etyczny i religijny. W tym projekcie sztuka ma dopełniać i wypełniać „z i e m s k i e s p e ł n i a n i e ”, co krytyk zaznacza w druku rozstrzelonym pismem, odsłaniając przed potencjalnym odbiorcą rzeczywistość dla niego istniejące metafizyczne wymiary „światło-widzenia”, „światło-odczuwania” i „światło-myślenia” – omawianej tu refleksyjności, której poznawczą bazą staje się w szerokim rozumieniu obraz. Ta wizualna metafizyka może mieć różne imiona: raz to może być nurtująca wciąż tajemnica ludzkiej cielesności – jak to ma miejsce w obrazach Władysława Jackiewicza. Artysta w ponawianych studiach, głównie kobiecego ciała, zderza się ze sobą i zarazem nakłada na siebie mistykę koloru ciała, z logiczną organizacją „jedności obrazu” – symfonia barw „nie-do-wyrażenia” przeradza się w dynamiczną harmonię widzenia/zobaczenia przekraczającą daleko – czego byśmy się nie spodziewali – to, co w powszechnym oglądzie staje się tylko i aż erotyczne. Jeszcze inaczej ta wspomniana wizualna metafizyka może nosić cechy z jednej strony kolorystycznego wyrafinowania, z drugiej chłopskiego widzenia – sam Nowosielski wywodzi się z wiejskiej realności – skonstruowanego w obrazach Mieczysława Czychowskiego, w których spotykały się „brutalność i czułość istnienia” i „plebejska

niechęć” do estetycznych popisów, mających niewiele wspólnego z przeżywaną w świecie prawdą: tragedią losów wojny (artysta stracił rękę, którą urwał mu frontowy niewybuch) i biedą chłopskiej codzienności oraz głodem wrażliwości, która pchałaby go gdzieś wyżej i dalej. Sztuka Czychowskiego przekonuje Nowosielskiego, dlatego że wyraża wizualną prawdę: podejmuje „sprawę człowieka poranionego przez historię, zdradzonego przez wszechpotężne ideologie, osamotnionego, zatrwożonego ogromem doświadczanego zła i kruchością własnej egzystencji”<sup>22</sup>.

A jednak krytyk, żeby mógł widzieć, ale też wyrazić wizualne prawdy obrazów, przede wszystkim potrzebuje słów. I to słów szczególnego rodzaju. Krytykowi – jak konstatuje Paul Ricoeur – „zawsze konieczne jest słowo”<sup>23</sup>, żeby wyrazić nie tylko rzeczywistość ludzkich w tym przypadku wizualnych doświadczeń, lecz – co trudniejsze – także, by przemówić w imieniu samych obrazów – w imieniu całej złożoności wszystkiego, co widzialne i co odsyła poza to, co daje się zobaczyć i odczytać. W refleksyjności wizualnej zasadna się wydaje kwestia świadomego języka wizualnego – języka rejestrującego nie tylko to, co widziane i zobaczone, ale i sam proces widzenia. Dwie rzeczy przy tej okazji warto powiedzieć: pierwsza, że krytyczny język Nowosielskiego nosi znamiona nacechowane wizualnie; i druga, że jest językiem opisu charakterystycznego dla europejskiej wizualności metafizycznej, sprzed czasów *przełomu wizualnego*, co rozwinę dalej w tekście. Krytyczny język Nowosielskiego ma predylekcję do metafor. Królową metafor w refleksyjności wizualnej Nowosielskiego staje się światło, uosabiające moc istnienia obrazu, będąc istotą malarstwa w ogóle, oraz pełni w ogólności jako sedno ludzkiego – co krytyk zaznacza – „s p e ł n i e n i a ”. Światło jest synonimem życia w przejawach metafizycznych i mistycznych. Nowosielski daje temu wyraz w wydawnictwie-albumie, noszącym znamienity tytuł *Między słowem a światłem*. Tu słowo reprezentuje wiersze wybrzeżowych poetów, korespondujące z obrazami wybrzeżowych malarzy. Zagadka i tajemnica światła artykułuje się w tym dziele w wielu odsłonach malarskich i staje się synonimem życia i samych obrazów, i światów, które te obrazy wizualizują, wyobrażają czy konstruują. I zdaje się, że Nowosielski szuka takich właśnie obrazów, które subiektywną prawdę ludzkiego widzenia odnoszą do cudu istnienia światła.

<sup>21</sup> Nowosielski (2008 : 77).

<sup>22</sup> Nowosielski (2008: 118).

<sup>23</sup> Ricoeur (2003 :137).

Istota ludzkiego doświadczania wieloaspektowo wyraża się w „do-świadczaniu” – dochodzeniu, zabieganiu o świat, czyli światło jako – dla jednych – siłę i jako energię – dla drugich; wreszcie jako piękno – dla większości. Nowosielski jako krytyk jest tropicielem piękna (*kalotropia*) – w rozlicznych jego odsłonach – walorowych, fakturowych czy formalnych ostatecznie podporządkowanych dobru. A ostatecznie to jego widzenie piękna, jako ludzkiego dobra, aktualizuje się we współczesnych badaniach neurolingwistycznych (wedle których mózg odczytuje to, co piękne zwłaszcza jako dobre i bezpieczne dla człowieka<sup>24</sup>), do których Nowosielski się nie odwołuje, pozostając na gruncie języka hermeneutyki głębi doświadczenia, bo zapisuje:

Myszę, że jakoś szczęśliwym może się nazwać człowiek, jeśli dane mu było spotkać wiersz lub obraz z tym rodzajem wewnętrznego, utajonego w nich – a stojącego się poprzez piękno i prawdę – światła. Takie dzieło możemy określić jako piękne i prawdziwe; prawdziwe bo piękne i piękne bo prawdziwe, czyli niosące ze sobą oraz wyrażające to, co najistotniejsze z naszych doświadczeń: zachwyty nad życiem, niepokój o jego sens, o trwałość szczęścia, które odkrywa miłość, trwogi związane z bólem, lęk przed śmiercią. . .<sup>25</sup>

I druga kwestia, związana z językiem refleksyjności wizualnej Nowosielskiego. Otóż, trzeba powiedzieć, że jest to język respektujący reguły języka wizualnego, odnoszący się do refleksyjnej wiedzy o człowieku metafizycznym, pielęgnującym w sobie wizualną tożsamość. Nowosielski nie tylko mentalnie, ale także językowo przybliżył się do obrazowych światów, które tropi i kontempluje. Żeby rzecz bardziej wyświecić, odwołam się do dwóch szczególnych esejów w dorobku Nowosielskiego, poświęconych twórczości jednego z najbardziej poetyckich malarzy Wybrzeża – Włodzimierza Łajminga. Raz to będzie perspektywa akcentująca malarski świat „Wielkiego Niewiadomego” – przedmiotu czy tej samej góry, która – jak u mistrzów – pojawia się procesualnie na obrazach; za drugim razem z kolei kładzie on akcent na metafizyczne aspekty martwych natur, używając do ich opisu metafory „skrzydła bramy”. W tych spojrzeniach słowo poety i oko malarza spotykają się: poetyckość, metafizyczna głębia martwych natur Łajminga koresponduje z metaforycznością

języka Nowosielskiego, który – żeby dotrzeć do języka obrazu – używa metafor, głównie peryfraz (malarz „cierpliwie stara się malować swój pejzaż metafizycznego oczekiwania, swój rozpisany na wiele płócien krajobraz z Wielkim Niewiadomym”) czy hypotypoz („Jedno z ostatnich jego dzieł ukazywało ascetyczną, napiętą kreskę horyzontu na tle bezbrzeżnej białej przestrzeni; i to była jego synteza – prawda nieosiągalnego świata”) będących zarysem, szkicem tego, co można zobaczyć na obrazach; nie spotkamy natomiast u niego silenia się na ekfrazy, próby dokładnego opisywania tego, co zobaczone czy wizualne.

Na zakończenie nawiążę do wspomnianej powyżej uwagi, że język wizualny Nowosielskiego plasuje w się w optyce sprzed *przełomu wizualnego*, odsuwając tym samym na margines wizualne różnice związane z rozwojem sztuk wizualnych wkraczających w obszary na przykład „społecznych sztuk stosowanych” – jak to projektuje współcześnie Artur Żmijewski. W widzeniu obrazów przez Nowosielskiego nie ma, charakterystycznego dla wizualności *przełomu ikonicznego*, akcentowania obrazu jako bytu wypracowującego kulturową hegemonię; nie ma w nim także wizualnych różnic związanych z przewartościowaniem wizualnym w kulturze – Nowosielski koncentruje się na obrazach wysoko artystycznych, respektując stary podział wizualnych hierarchii, nie analizuje obrazów popkultury czy antykultury. Nie sięga po nowe wizualne media, nie ogląda „nowych obrazów”, związanych ze sztuką krytyczną czy odwołujących się do praktyk performatywnych<sup>26</sup>.

W zaprezentowanej refleksyjności wizualnej Kazimierza Nowosielskiego dominuje perspektywa korespondencji/ perspektywy dialogu *Między słowem a światłem* (tu czytaj: między słowem a obrazem). W oglądaniu obrazów ważnym punktem odniesienia staje się słowo – przejaw ciągle mądrego i żywego *Logosu*, podpowiadającego i konstruującego słowny sens wizualnych/obrazowych „za-istnień”. Obrazy są tu całkowicie inną i nie do nazwania w ostateczności rzeczywistością, wyrażającą się i ożywającą za sprawą słów. W konsekwencji obrazy stają się epifaniami ludzkiej prawdy, która w istocie potrzebuje światła/ piękna, czyli dobra.

<sup>24</sup> Francuz (2007).

<sup>25</sup> Nowosielski (2006: 10).

<sup>26</sup> Nowosielski w swoich tekstach nie odwołuje się do nowych, akcentowanych tu spojrzeń, np. Mitchella czy Boehma.

## Bibliografia

- Badiou 2015 = Alain Badiou, *Mały podręcznik inestetyki*, przekł. Andrzej Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Boehm 2014 = Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołocka, przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014.
- Beck, Giddens, Lash 2009 = Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, tłum. Jacek Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Francuz 2007 = *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. Piotr Francuz, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007.
- Gadamer 2000 = Hans G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór i oprac. K. Michalski, przekł. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000.
- Gadamer 2003 = Hans G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekł. i posł. Piotr Dehnel i Beata Sierocka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003.
- Grabska, Morawska 1977 = *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Janowski, Nowosielski 2011 = Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Bernardinum, Pelplin 2011.
- Mitchell 2013 = William John Thomas Mitchell, *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przekł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Nowosielski 1999 = Kazimierz Nowosielski, *Znikliwa odwieczność*, Wydawnictwo Oskar, Gdańsk 1999.
- Nowosielski 2003 = Kazimierz Nowosielski, *Ziarno i wiatr*, Bernardinum, Pelplin 2003.
- Nowosielski 2004 = Kazimierz Nowosielski, *Rozróżnianie głosów. O poetyckim myśleniu według wartości*, Polnord Oskard, Gdańsk 2004.
- Nowosielski 2006 = *Między słowem a światłem. Poezja i malarstwo współczesnych artystów Wybrzeża*, wstęp i wybór Kazimierz Nowosielski, Gdańsk 2006.
- Nowosielski 2008 = Kazimierz Nowosielski, *Galeria. O wybranych malarzach i malarstwie współczesnym*, Bernardinum, Pelplin 2008.
- Porębski 2004 = Mieczysław Porębski, *Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Ricoeur 2003 = Paul Ricoeur, „Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji”, przekł. J. Skoczylas, w: Tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, przekł. Ewa Bieńkowska et al., Warszawa 2003.
- Ricoeur 1989 = Paul Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przekł. Piotr Graff i Katarzyna Rosner, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Zaniewski 1994 = *Malarskie widzenie*, red. Wojciech Zaniewski, Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików, Gdańsk 1994.
- Virilio 2008 = Paul Virilio, *Prędkość i polityka*, przekł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

## Summary

### Visual reflexivity of Kazimierz Nowosielski

The essay concerns the writings of Kazimierz Nowosielski devoted to the contemporary work of the painters of the Tri-City. An important feature of this writing I call an aesthetic reflexivity, because what becomes aesthetic/visual here is the basis for thoughts and conclusions (reflections) about life,

creation and understanding of human existence. In the presented perspective, the word plays an important, hermeneutic function, becoming the epiphany of the pictorial/aesthetic truth about human living in the world.