

Roman Nowotarski

UMIEJSCOWIENIE
LOCATION

Katowice • 2018

Płaskie równiny, poziome linie horyzontu, surowe deski i nagie bloki, smutne i brzydkie kamieniczki – wszystko to są elementy śląskiej rzeczywistości, ale dobrane, uproszczone, zmonumentalizowane przez zamiar artysty. Pustka, smutek i brak urodziwości miejskiego pejzażu stają się rdzeniem specyficznej estetyki obrazów Nowotarskiego. Można ją określić jako estetykę ubóstwa, prostoty i ogołocenia.

Flat plains, flat horizon, raw planks and bare walls, sad and ugly tenement houses – all these are elements of Silesian reality, but selected, simplified, and made monumental by the artist's intention. The emptiness, sadness and absence of beauty in the urban landscape are at the core of the peculiar aesthetics of Nowotarski's paintings. It can be described as the aesthetics of poverty, simplicity and emptiness.

Maria Rzepińska

Jolanta Jastrzęb

Twórczość Romana Nowotarskiego, wieloletniego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, to w polskim malarstwie zjawisko wyjątkowe. Stworzył on niezwykłą, głęboko indywidualną artystyczną wizję świata.

Zarówno wystawa „Umiejscowienie”, jak i związany z nią katalog wskazują miejsce jako istotny obszar, który artysta relacjonuje, używając wymownej symboliki. Nowotarski rozgląda się po świecie przede wszystkim w celu poznania innych ludzi i innych poglądów. Mówi, że zmaganie się z życiem jest próbą zdefiniowania siebie.

W koncepcji wystawy, a także towarzyszącej jej publikacji, najistotniejsza nie jest chronologia, daty (pewien stereotyp wizerunku artysty), ale coś więcej — coś, co znajduje się pod powierzchnią, co istnieje poza wymiarem czasowym i geograficznym, bez jakiegokolwiek przynależności. W ten sposób prezentowane obrazy stają się pejzażami psychologicznymi, których przekaz jest ważny dla wszystkich, nie tylko osób żyjących na Śląsku w Polsce. Obrazy Nowotarskiego wynikają z potrzeby tworzenia bezpiecznej przestrzeni tak ważnej dla każdego człowieka.

Większości obrazów artysta nie datuje, nie nadaje im również tytułów. Nie chce bowiem, aby jego obrazy były klasyfikowane ze względu na okres powstania; twierdzi, że twórczość artysty należy analizować bez względu na jego wiek.

Pokazywane prace odnoszą się do konkretnych przestrzeni, w których artysta przebywał i które obserwował; świadczą o tym, że największą wartością jest dla artysty świadomość samookreślenia i umiejscowienia siebie w świecie. Jego obrazy nacechowane są skupieniem, powagą i kontemplacyjnością, co w sposób szczególny podkreśla przekaz dotyczący potrzeby bezwzględnego poszukiwania prawdy.

Zebrane w publikacji dzieła pochodzą z kolekcji Muzeum Miejskiego w Zabrze, Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Muzeum Historii Katowic, Muzeum Śląskiego w Katowicach, a także ze zbiorów prywatnych artysty.

Dziękuję wszystkim osobom i instytucjom, które przyczyniły się do realizacji wystawy i publikacji. Szczególne słowa podziękowania kieruję do Romana Nowotarskiego za zaufanie i cierpliwość oraz niezwykle spotkania w pracowni, która przez lata użytkowania zamieniła się w przestrzenne dzieło sztuki, wypełnione tworzonymi przez artystę obiektami, meblami, a także tajemniczymi sprzętami, które przenikają się z gromadzonymi w niej dziełami sztuki.

Jolanta Jastrząb

The works of Roman Nowotarski, a long-time professor at the Academy of Fine Arts in Katowice, are a unique phenomenon in Polish painting. He created an extraordinary, deeply individual artistic vision of the world.

Both the *Location* exhibition and the accompanying catalogue focus on place as a central theme which the artist depicts with the help of eloquent symbolism. Nowotarski looks around him primarily to get to know other people and other views. He says that life struggles are an attempt to define oneself.

The concept of the exhibition, as well as the publication, stresses not the chronology (which is a stereotypical way of looking at an artist), but something more — something that is below the surface, exists beyond the temporal and spatial dimensions, does not belong anywhere. In this way, the paintings shown become psychological landscapes with a message relevant to everyone, not just the inhabitants of Silesia in Poland. Nowotarski's paintings result from the need to create a safe space, so important for every human being.

Most of his works are undated and untitled. The artist does not want them to be classified according to the time of creation; he claims that an artist's works should be analysed without taking his age into account.

The works exhibited are connected to specific spaces which the artist occupied and which he observed; they show that the greatest value for him is self-determination and finding his place in the world. His paintings are characterized by concentration, seriousness and contemplation, emphasizing the message of the need for an uncompromising search for the truth.

The works presented in the publication come from the collections of the Municipal Museum in Zabrze, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, Katowice Historical Museum, the Silesian Museum in Katowice and from the artist himself.

I would like to thank all the people and institutions that contributed to the exhibition and publication. Special thanks to Roman Nowotarski for his trust, patience and our unforgettable meetings in his studio, which over the years has turned into a piece of spatial art, filled with objects created by the artist, furniture, as well as mysterious devices that intermingle with the works of art collected there.

UMIEJSCOWIENIE.
MALOWANE DOMY
ROMANA NOWOTARSKIEGO
W KONTEKŚCIE
HERMENEUTYKI MIEJSCA

Irma Kozina

[PL] 9

Gdy wybuchła druga wojna światowa, Roman Nowotarski, urodzony w 1931 r. w leżącej na wschodnich rubieżach II Rzeczypospolitej Worochcie (w sercu Huculszczyzny, w łańcuchu Karpat, na pograniczu Gorganów i Czarnohory), był zaledwie ośmiolatkiem [1]. Chłopiec musiał dojrzeć bardzo szybko, razem z matką i starszym bratem dzielnie znosząc trudy wojennej tułaczki. Jego ojciec, Tadeusz, uczestniczył czynnie w walkach polsko-ukraińskich i wojnie z bolszewikami, co samo w sobie stanowiło wystarczający powód, by rodzina rozpoczęła wieloletnią tułaczkę, chroniąc się przed prześladowaniami ze strony Ukraińców, Rosjan i Niemców. W 1943 r. Tadeusza aresztowano i po krótkim przetrzymywaniu w Auschwitz skierowano go do obozu Mauthausen-Gusen. Bliskich zobaczył dopiero wiele lat po zakończeniu wojny, gdyż nie chciał podzielić losu swojego rodzeństwa, które za przynależność do oddziałów Armii Krajowej i walkę ze sprzymierzeńcami Związku Radzieckiego w czasach Polski Ludowej było poddawane przesłuchaniom i torturom. Przez pewien czas mały Roman przebywał w Jamnicy, a potem — po kilkukrotnej zmianie miejsca zamieszkania — przeniósł się z matką do Stanisławowa, skąd jako czternastoletni wysiedleniec i wygnaniec wyjechał w 1945 r. do Zabrze na Górnym Śląsku.

Koligacje rodzinne sprawiły, że Roman Nowotarski jeszcze jako nastolatek wielokrotnie przebywał w towarzystwie krakowskiego historyka sztuki Karola Estreichera (siostra ojca Nowotarskiego, Zofia, była żoną Leona Estreichera, brata Karola). Nietrudno było dostrzec, że chłopiec z talentem i pasją oddawał się czynności rysowania, toteż Karol Estreicher namawiał go do złożenia egzaminu wstępnego na Akademię Sztuk Pięknych. Przed podjęciem studiów Roman został powołany do wojska, gdzie służył jako strzelec pokładowy i radiotelegrafista na samolotach IŁ-2. W 1953 r. mógł wreszcie zrealizować swoje marzenie: po zdaniu egzaminu w Krakowie rozpoczął studia na katowickiej uczelni, która w tamtych

Tułacz, pielgrzym
czy podróżnik?

1 Roman Nowotarski (album),
Muzeum Miejskie
w Zabrze, Zabrze 2014,
s. 12–15.

czasach funkcjonowała jako filia małopolskiej *Almae Matris*. Malarstwa uczyli go Leon Dołżycki i Rafał Pomorski, natomiast tajniki sztuk graficznych poznawał w pracowniach profesorów Aleksandra Raka i Bogusława Góreckiego. Ostatni z wymienionych wywarł na Nowotarskiego największy wpływ. Wiązał się on nie tyle z kształtowaniem twórczego warsztatu, ile ze sposobem pojmowania sztuki i uprawiania zawodu artysty. Nowotarski obronił dyplom w 1960 r., a zdobyte na studiach umiejętności pozwoliły mu na podjęcie wielorakich działań twórczych, zarówno w obrębie projektowania graficznego, jak też w dziedzinie scenografii filmowej i teatralnej. Przez kilkanaście lat współpracował z utworzonym pod auspicjami znanego reżysera, Jerzego Jarockiego, eksperymentalnym Studenckim Teatrem Gliwice (STG), z którym miał okazję zwiedzić m.in. Oksford, Amsterdam i Zagrzeb. Jego scenografie cieszyły się powszechnym uznaniem. Do najbardziej udanych realizacji należały dekoracje sceniczne do *Wiosny* Brunona Schulza, *Fabryki absolutu* Karela Čapka oraz *Zmierzchu* Izaaka Babla. Udało mu się wtedy wystawić także *Podróżnych* według własnego scenariusza [2].

Dopiero czternaście lat po studiach zaproponowano Nowotarskiemu pracę w rodzimej uczelni. Wcześniej wystawiał swoje obrazy na wielu pokazach ogólnokrajowych, a w 1970 r. otrzymał II nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na Obraz Sztalugowy, który wtedy odbył się po raz pierwszy w Łodzi. Cztery lata później przyznano mu złoty medal na Biennale Plakatu za poster o tematyce ekologicznej. Po tym spektakularnym sukcesie w 1974 r. zatrudniono go na macierzystej akademii [3], gdzie zaczął kierować Pracownią Malarstwa i Rysunku, która pod jego fachową opieką zasłynęła z otwartości wobec swobodnego rozwijania zdolności twórczych jej adeptów, a także z eksperymentalnego podejścia do różnorodnych technik artystycznych. Sprzyjał temu łagodny charakter pedagoga, który nakłaniał swoich studentów do samodzielnego poszukiwania własnych dróg rozwoju. Tytuł profesora zwyczajnego uzyskał po dwudziestu latach pracy — w 1994 roku [4]. Dzisiaj jest już emerytem, niemniej jednak nie zaprzestał malowania obrazów i nadal można go zastać przy pracy w pracowni usytuowanej na szczycie jednego z zabrzańskich wieżowców mieszkalnych. Okna pracowni ukazują fragment miejskiego krajobrazu, zatopionego w zieleni i skąpanego w jasnym świetle.

Można by się spodziewać, że trudne doświadczenia z dzieciństwa odcisnęły wyraźne piętno na twórczości malarskiej Nowotarskiego, czyniąc z niego piewce utraconego domu, tęskniącego za bujnością przyrody i bogactwem etnicznym, z jakim zetknął się, dorastając w dawnym powiecie stanisławowskim. Tymczasem pomimo poczucia obcości w zetknięciu z krajobrazem przemysłowym

2 Roman Nowotarski (album), dz. cyt., s. 13.

3 Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. 50-lecie Wydziału Grafiki Filii w Katowicach 1947–1997, Katowice 1997, s. 101.

4 Dąbrówki 9. Wokół malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, red. J. Rykała, A. Kowalski, Katowice 2006, s. 120.

poniemieckiego miasta, artysta nigdy nie przyjął postawy „wiecznego tułacza”, nieustannie łkającego wygnańca pozbawionego wiary i nadziei na poprawę własnego losu [5]. Tego typu mentalność zawsze była mu obca. Pośród wszelkich pojęć określających przymusowego przesiedleńca — tułacz, pielgrzym, peregrynant, homo viator itp. — za najbliższe Nowotarskiemu uznać należy sformułowanie: „podróżujący w czasie i przestrzeni”, które najtrafniej oddaje zarówno zamiłowanie artysty do egzotycznych wojaży, będących okazją do poznawania najdalszych zakątków świata, jak i jego słabość do pieszych wędrówek, stwarzających możliwość studiowania najbliższego otoczenia, a także metaforyczne „przemierzanie” życia, w którym każda zmiana losu odbierana jest jako kolejny etap duchowego dojrzewania. Przemieszczanie się w czasie odnosi się przede wszystkim do działalności artystycznej profesora, który w swoich obrazach często powraca do wspomnień stanowiących zapis wydarzeń doświadczanych w ciągu całego życia. Metafora podróżowania niesie ze sobą wszakże i inne przesłanie: podróżujący odbywa swoje eskapady ze świadomością, że jest takie miejsce na ziemi, do którego może powrócić niczym do swojego rodzinnego domu. Być może z tym przekonaniem należałoby interpretacyjnie powiązać częste w twórczości malarza wyobrażenia przystani, przy której zazwyczaj cumuje łódka. Można ją odczytać zarówno jako symbol odwiecznych powrotów do stałego miejsca zamieszkania, jak i oznaczenie potencjalnej okazji do wyruszenia w kolejny rejs.

Po wojennej tułaczce pozostał w twórczości artystycznej Nowotarskiego ślad w postaci przedstawień pociągów z bydlęcymi wagonami, które były wykorzystywane do przegrupowania żołnierzy oraz do przewozu przesiedleńców. Jednak nawet w przypadku tego rodzaju — poniekąd traumatycznych — wspomnień, w ich przetworzeniu na obraz brakuje jednoznacznych aluzji do wojennej pożogi, cierpienia i grozy. Ubrojeni w karabiny żołnierze, ściśnięci wewnątrz wagonu w zwartych szeregach uniemożliwiających przyjęcie jakiegokolwiek innej pozycji niż stojąca, nie wydają się heroicznymi bohaterami, od których sprawności bojowej i męstwa zależą przyszłe losy świata, lecz są raczej budzącymi litość i współczucie ofiarami rozgrywek politycznych, służącymi wielkim mocarzom za mięso armatnie. Grozę przedstawianej sytuacji niweluje dodatkowo estetyzacja wizji polegająca na ścisłym podporządkowaniu obrazu zasadom symetrii. W przedstawieniu z trzema wagonami, w których transportuje się wojsko, wejście do środkowego z nich zostało podkreślone przez postać siedzącego żołnierza grającego na harmonii, natomiast w bocznych wagonach drzwi zostały przesunięte w stronę krawędzi bocznej, tak aby idealnie zrównoważyć wyróżnioną w centrum oś kompozycyjną. Poszczególne elementy składowe obrazu stały się

5 Na temat wyróżnionych tu pojęć — zob. J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków 2013, s. 165–166.

też okazją do oddania barwnej gry światła i cieni rozkładających się migotliwie na mundurach wojaków oraz wagonowych deskach.

Nie znaczy to bynajmniej, że za sprawą poczciwego usposobienia katowicki profesor nie jest w stanie wywołać obrazem poczucia grozy i trwogi. Emocje te znamionują na przykład namalowaną w 1969 roku kompozycję pod tytułem *Jeźdźcy*. Przedstawia ona ułożone pasmowo rzędy jednakowych aut ustawionych piątkami na monochromatycznym czarnym tle. Niebieskoszare samochody wystylizowane zostały w taki sposób, że ich nadwozia nieuchronnie kojarzą się z trupimi czaszkami. Trudno jest tutaj dokonać jednoznacznej interpretacji. Ów obraz można odebrać jako metaforyczne zilustrowanie niszczycielskiej siły pojazdów, które niemal każdego dnia pozbawiają życia setki swoich użytkowników, ale także przechodniów narażonych na śmierć pod kołami szarżujących na drogach kierowców. Można jednak nadać temu wyobrażeniu bardziej uniwersalne znaczenie i w owych jeźdźcach dostrzec aluzję do szwadronów śmierci, które w niekończących się szeregach — niczym jeźdźcy apokalipsy — wyruszają z misją zagłady ziemskiego globu.

Cała twórczość wykształconego w Katowicach twórcy nacechowana jest wieloznacznością i uniwersalnością, które umożliwiają wieloraką interpretację przekazu zawartego w jego dziełach. Choć malowane przez niego domy, podwórka, wagony kolejowe, samochody i postacie posiadają zazwyczaj swoje pierwowzory w rzeczywistości i nawiązują do scen obserwowanych przez artystę w realnym życiu, to w toku pracy nad ich zobrazowaniem dokonuje się estetyczna transformacja, która nadaje im wielowątkowości i czyni je motywami ponadczasowymi. Można się o tym przekonać, analizując powstałe w różnych okresach twórczych przedstawienia klauna wyposażonego w nieodłączny kapelusz, o twarzy pokrytej grubą warstwą makijażu, kojarzącego się z postacią arlekina lub pierrota z tradycyjnej komedii dell'arte. Postać tę można potraktować jako symboliczne ukazanie człowieka zamaskowanego, zmuszonego do przybierania w stosunku do otoczenia różnych min, nie zawsze odzwierciedlających jego rzeczywisty stan emocjonalny, wiecznego aktora rozgrywającego przed ludźmi spektakl swojego życia. Tymczasem impulsem do namalowania licznych wersji tego motywu było realne wydarzenie. Nowotarski przebywał niegdyś w Niemczech, gdzie udało mu się zdobyć bilet na występ charyzmatycznego aktora i mima Marcela Marceau, do dzisiaj uznawanego za najwybitniejszego przedstawiciela pantomimy, nazywanego „poetą gestu”. Jego występ trwale zapisał się w pamięci malarza, a wspomnienie oglądanego spektaklu często powraca, prowokując coraz nowsze ujęcia zainicjowanego przed laty wątku. W zabrzańskej pracowni znaleźć można

co najmniej kilka portretów Marcela Marceau, pochodzących z różnych okresów twórczych. Nowotarski traktuje je wszystkie jak część swojego życia. Każdy namalowany przez artystę obraz jest jego osobistym doświadczeniem, intymnym i jednorazowym. Z tego powodu malarz niechętnie pozbywa się swoich dzieł, pomimo świadomości, że tworzy je przecież, by dzielić się osobistymi przeżyciami z innymi ludźmi.

Szeregi domów przylegających do siebie fasadami, flankujących ulicę lub okalających wewnętrzne podwórze, zgeometryzowanych i wyodrębnionych jako wydobywane światłocieniem wolumeny, albo też płaskich, odróżniających się liniowo zaznaczonym architektonicznym detalem, zwykle malowanych w zharmonizowanych odcieniach ugrów lub szarości — to najczęściej występujący motyw w twórczości Romana Nowotarskiego. Rzadko można go zidentyfikować jako wedutę wyobrażającą fragment określonego bliżej miasta. Wyjątkowe pod tym względem są obrazy *Antwerpia* z 1969 r. oraz *Amsterdam* z 1970 r., w przypadku których odniesienia do rzeczywistych zurbanizowanych przestrzeni wskazane zostały nie tylko przez nawiązania do specyficznego budowlanego detalu, lecz zaznaczono je również w tytułach.

**Krajobraz miejski:
Domy i Podwórza**

Malowane przez Nowotarskiego weduty wyobrażają najczęściej zaułki podpatrzone przez artystę w górnośląskich osiedlach robotniczych, zintegrowanych w struktury administracyjne składające się na twór funkcjonujący jako tzw. miasto przemysłowe. Struktury te charakteryzuje zunifikowana forma zabudowy mieszkalnej oraz brak przestrzeni publicznych użytkowanych wspólnie — z zabudowaniami cechującymi monumentalne centra miejskie, wypełnione takimi obiektami jak: kościół, ratusz, teatr, filharmonia, poczta, bank czy dom towarowy. Kilkukondygnacyjne budynki wielorodzinne z obrazów zabrzańskiego twórcy są wyzute z wszelkich znamion reprezentacji, nie przyciągają blichtrzem turystycznej widokówki, nie uwodzą też odwołaniami do rozpoznawalnych ujęć architektury spopularyzowanej w przewodnikach i komercyjnych broszurach reklamowych. Oczom patrzących ukazują one te fragmenty miasta, do których nie docierają spragnieni doznań estetycznych zwiedzający. Obnażają intymne części industrialnego habitatu, skrętnie skrywane przed spojrzeniem obcych oczu.

Z formalnego punktu widzenia motyw podwórza starej kamienicy — albo ulicznej pierzei — okazał się wdzięcznym tematem malarskich studiów przede wszystkim dlatego, że umożliwił on Nowotarskiemu zunifikowanie kilku tendencji artystycznych, które obrał sobie za drogowskazy podczas konstruowania

indywidualnej manieri twórczej. Jednorodna, prawie monochromatyczna paleta barwna, utrzymana w ziemistych, ciepłych ugrach — względnie w rozbielonych, zimnych szarościach — może być odebrana jako pozostałość po niegdysiejszej fascynacji malarza kubizmem. Przemyślany układ kompozycyjny, w którym podziały na poszczególne elewacje, gzymsy i krawędzie dachów, odrzwia i otwory okienne, balkony i rynny, zarysowują się jako wyraziste linie pionowe i poziome, dzielące obraz na geometryczne płaszczyzny, jest z kolei świadomym nawiązaniem do twórczości Pieta Mondriana, który zainteresował górnośląskiego mistrza jeszcze w czasach jego studiów akademickich w Katowicach. Wypełnianie poszczególnych płaszczyzn obrazowych obrzeżnymi cieniami i rozcieranymi od środka blikami jest natomiast celowym nawiązaniem do malarstwa ikonowego, które w czasach młodości Nowotarskiego inspirowało wielu polskich malarzy, na czele z Jerzym Nowosielskim i Tadeuszem Brzozowskim. Ten ostatni wysoko cenił działania swojego śląskiego kolegi, co wyraził w następującej opinii:

Sztuka ta zawsze przyciągała mnie wprost magnetycznie. Wizja, jakże obsesyjna, pejzażu ogołoconego z ludzi, pejzażu dzielnic robotniczych fabrycznego miasta, powstałych raczej w XIX wieku, zatopionych w gęstym, nostalgicznym kolorycie, spiętym prawie geometrycznie uproszczonym rysunkiem, jest autentycznie osobista. Środki formalne użyte przez kolegę Nowotarskiego są tej klasy, że jego wizja wzrusza i budzi refleksje głębsze, dotykające chyba egzystencjalnej warstwy życia. To niesłychanie poetycka sztuka. [6]

Dociekliwy poszukiwacz źródeł inspiracji artysty znalazłby zapewne wyobrażane przez niego domy wśród osiedli robotniczych Zabrze — miasta zastępującego ojczystą mikropolis malarza od momentu przesiedlenia jego rodziny na Zachód. Ich wizerunki różniłyby się jednak od modeli z rzeczywistego świata zawartym w nich ładunkiem emocjonalnym, wynikającym ze specyficznej „czułości spojrzenia”, poetyckości wizji, estetyzacji przestrzeni dowartościowanej regułami kompozycji i barwy, obowiązującymi w królestwie malarstwa, które stapia w jedno modernistyczny neoplastycyzm i wielowiekową tradycję ikony. W obrazach Nowotarskiego fragmenty tkanki miejskiej Zabrze zmieniają się z osiedli mieszkalnych, zorganizowanych przez urbanistę w celu ulokowania ludności zatrudnianej do pracy w fabrykach i kopalniach, w liryczne zapisy melancholijnego odczucia pustki i osamotnienia w zbiorowiskach zamieszkałych przez dziesiątki sąsiadujących ze sobą „zjadaczy chleba”, traktujących dom jak miejsce ucieczki, intymne schronienie izolujące od zgiełku doświadczanego w zakładach pracy i przestrzeniach z konieczności dzielonych z anonimowymi

6 Cyt. za: Roman Nowotarski (album), dz. cyt., s. 10.

współużytkownikami zindustrializowanego habitatu, charakterystycznego dla wielomilionowej aglomeracji górnośląskiej.

Olivia Laing, autorka książki poświęconej malarzom opiewającym w swych dziełach samotność odczuwaną w wielkich miastach, diagnozowała ów stan jako typowy rezultat rozwoju życia miejskiego w czasach współczesnych:

Można być samotnym wszędzie, jednakże istnieje pewien szczególny smak samotności wynikający z życia w mieście, w otoczeniu milionów innych ludzi. Ktoś mógłby przypuszczać, że taki stan jest w istocie swej antynomią życia miejskiego, że jest antytetyczny wobec masowej obecności innych istot ludzkich, tymczasem sama bliskość fizyczna nie wystarczy, by rozproszyć poczucie wewnętrznej izolacji. Potencjalnie jest to bardzo prawdopodobne — a nawet łatwe — poczuć się odseparowanym i pozostawionym samemu sobie, mieszkając w wielkiej zażyłości z innymi. Miasta mogą być odludnymi miejscami, a stwierdzając to, zauważamy, że samotność niekoniecznie wymaga fizycznego odseparowania, lecz wynika raczej z braku lub niedostatku łączności, bliskości, powinowactwa: z niemożności, z tego czy innego powodu, znalezienia takiej intymności, jakiej się pożąda. *Nieszczęśliwy*, jak to ujmuje słownik, na skutek *egzystowania bez towarzystwa innych*. Doprawdy trudno się dziwić, że ten stan osiąga swoją apoteozę w tłumie. [7]

Tego typu odczucia nieobce były człowiekowi, który dorastał w urokliwych miasteczkach Małopolski Wschodniej, by potem — wykonując zawód malarza — egzystować w tłumie zarabiających na utrzymanie mozolną pracą w przemyśle ciężkim. Swoistym symbolem poczucia alienacji w robotniczym otoczeniu stał się umieszczany wielokrotnie w centrum kompozycji, osobliwie absorbujący uwagę, kontrastujący z opustoszałym domowym podwórzem, bezdomny pies. Zdaniem Marii Rzepińskiej, to właśnie ów pies — w połączeniu z przygaszoną paletą barwną — konstituował melancholijną atmosferę malarskiej wizji Nowotarskiego:

Wąska gama kolorystyczna, o nielicznych silniejszych akcentach, współgra z ascezą formy. Rezultatem jest nostalgiczny nastrój i pewna tajemniczość, która emanuje z obrazów de Chirico w jego okresie „*pittura metafisica*”. Nie widzimy tu jednak chwytów przejętych z surrealizmu. Relacje rzeczy pomiędzy sobą są zwyczajne, a same rzeczy rozmyślnie proste: kosz na śmieci, trzepak, metalowa siatka ogrodzenia, szereg wagonów kolejki. Piesek, często jedyna żywa istota na tych opustoszałych szosach, nadbrzeżach i podwórzach, to zwykły kundelek. Ten piesek jest w obrazach Nowotarskiego bardzo ważnym elementem: to „podmiot liryczny” tych obrazów i symbol samotności, a zarazem nuta ciepła. Samotne są też najczęściej postacie ludzkie, pojawiające się bardzo rzadko i jakby marginesowo. [8]

7 O. Laing, *The Lonely City. Adventures in the Art of Being Alone*, Edinburgh 2017, s. 3–4.

8 Cyt. za: Roman Nowotarski (album), dz. cyt., s. 5.

Miasto jako przestrzeń osamotnienia występuje nawet w takich obrazach, które nie mają nostalgicznie ujednocionej tonacji barwnej, lecz wypełnia je słoneczny blask, rozświetlający połacie zieleni zestawianej kontrastowo z cegląstą czerwienią. W temperze na desce z 1995 r. zatytułowanej *Schody (Tunel)* prowadzące do wejścia stopnie, ujęte w trapezoidalny kształt, zajęły centralną część przedstawienia. Po dwóch stronach otacza je mur pokryty barwnymi płaszczyznami, układającymi się w regularne trójkąty i czworoboki. Stopnie namalowane są jako ciąg równoległych, tęczowych pasm, zwężających się proporcjonalnie do zniekształceń perspektywicznych w kierunku górnej krawędzi obrazowego pola. Statyczną ciszę, ustanowioną za pomocą form całkowicie podporządkowanych geometrii, zakłóca ujęta od tyłu, wspinająca się ku górze męska postać, której nadmiernie wydłużony cień — jako wertykalny akcent — równoważy mroczność osłaniającą prawą stronę schodów. Nastroj wykreowany w tym obrazie przypomina dzieła Marka Rothko z drugiej połowy lat 30. XX w., przedstawiające sceny z nowojorskiego metra. Transparentnie malowane pasma, tworzące refleksy światła na stopniach schodów w tunelu, mogą się kojarzyć z przezroczystymi warstwami farby nakładanej na płótna przez amerykańskiego „mistrza pulsujących konturów”. Nowotarskiego i wczesnego Rothko cechuje podobna maniera w zakresie odtwarzania wnętrza architektonicznego, skonstruowanego z płaskich, geometrycznie wyznaczonych pól. W podobny sposób istnieje też w ich obrazach barwa, która w obrębie obwiedzonego linią prostą pola wibruje i drży, wprowadzając specyficzny rodzaj świetlistej dynamiki do klasycznie zharmonizowanej, zastygłej w beczasie kompozycji. Zasugerowane tu podobieństwa nie mają na celu wykazania, jakoby twórca zabrzański zapożyczył swoje rozwiązania z malarstwa wielkiego amerykańskiego poprzednika, a jedynie wskazują na łączące obu artystów pokrewieństwo w zakresie poszukiwań twórczych, które w przypadku każdego z nich doprowadziły do wykształcenia indywidualnego i niepowtarzalnego stylu.

Pomimo nostalgicznego zabarwienia, kojarzącego się z osamotnieniem i alienacją odczuwaną zazwyczaj przez mieszkańców współczesnych przemysłowych miast, wykreowany przez Nowotarskiego wizerunek Zabrza pełen jest urokliwości i ciepła, jakim obdarza się zazwyczaj miejsce udomowione i zaakceptowane jako własne lokum. Można postawić tezę, że malarz do tego stopnia oswoił się ze swoją drugą, nie całkiem dobrowolnie wybraną małą ojczyzną, że przetworzył ją mentalnie, adaptując do niej ów wartościujący i perswazyjny język (w tym wypadku język obrazowania), który Martin Heidegger uznał za nieodzowny element zamieszkania jakiejś przestrzeni — przysposobionej myślowo do bycia „w niej” i wyniesionej do rangi rodzinnego domu. Miasto malarza

uzyskało wymiar swoistego fantazmatu, dzieła sztuki, skażonego rzeczywistościami lub wyobrażonymi doświadczeniami interpretującego podmiotu. Nieodłącznym efektem ubocznym tego procesu stało się zjawisko określane przez hermeneutów zamieszkiwania mianem „zakłócenia homeostazy” [9]. Artysta poddał subiektywnej interpretacji zamieszkiwany przez siebie teren, nadał status dzieła sztuki przestrzeni stanowiącej „zwykłe” miejsce, w którym przebywał. Sytuację tę można spuentować spostrzeżeniem Hanny Buczyńskiej-Garewicz: „Mieszkanie nie jest możliwe bez myślenia, czyli bez rozumienia ukonstytuowanych znaczeń przez tego, kto mieszka. Mieszkańcem jest tylko ten, kto konstytuuje dom, czyli wytwarza cały system więzi pomiędzy sobą a miejscem” [10].

W ciągu dwóch dekad w latach 1965—1985, ze szczególnym nasileniem przypadającym na początek lat 80. XX w., bez mała nieprzerwanie powstawał cykl dzieł malowanych temperą na pilśni z wyobrażeniem ściany szczytowej wielorodzinnego domu mieszkalnego. Mur tego domu zazwyczaj wypełniał niemal całe pole kompozycji i jedynie w górnej części obrazu znajdował się wąski pas eterycznego nieba, stanowiąc przeciwagę dla jego masywnej struktury.

Za swoisty klucz interpretacyjny do tych przedstawień — konsekwentnie ukazujących skromnie artykułowaną architektonicznym detalem elewację ceglano-głazianego domu, zazwyczaj zaakcentowaną u góry szczytem mieszczącym pozbawiony przeszklenia oculus — można by uznać obraz zatytułowany *Ściana I*, namalowany temperą na pilśni w 1982 r. Choć malarz nie starał się tuszować warsztatu i przedstawił murowaną ścianę dotkniętą upływem czasu ceglano-głazianego budynku za pomocą barwnych plam kładzionych pasmami, rozlewających się w — miejscami transparentne — smugi ugrów, czerwieni, brązów i pomarańcza, skontrastowanych dołem z odcieniami chłodnej zieleni i błękitu, to jednak zobrazowana budowla nie straciła statusu rzeczywistości odzwierciedlanej. Wciąż budzi ona skojarzenia z realnie istniejącym obiektem, mimo że otwór z drzwiami, zaznaczony centralnie u dołu, został częściowo przesłonięty przez kleks utworzony z rozmazanej farby.

Wręcz manifestacyjne podkreślenie jakości malarskich tego przedstawienia dodało widokowi poetyckości. Został on ocalony dla pamięci potomnych jedynie dzięki temu, że stał się przedmiotem artystycznej penetracji. W tym kontekście malarz przyjął funkcję strażnika przeszłości, petryfikującego rzeczywistość skażoną na nieuchronną destrukcję. Otworzył dla odbiorców swojej sztuki parcjalnie już zdekomponowane drzwi do metafizycznej przestrzeni, której istnienie

Ściany

- 9 R. Koschany, *Zamieszkiwanie jako interpretacja: uwagi na temat hermeneutyki miasta*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 1, s. 68.
- 10 H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 130.

zasugerował Bruno Schulz w *Traktacie o manekinach*, kreśląc w kilku słowach ontologiczną sytuację miejsca popadającego w zapomnienie:

— Wiedzą panie — mówił mój ojciec — że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też egzystencję. Drzwi, prowadzące do nich z jakiegoś podestu tylnych schodów, mogą być tak długo przeoczane przez domowników, aż wrastają, wchodzą w ścianę, która zaciera ich ślad w fantastycznym rysunku pęknięć i rys. [11]

Siła malarskiej wizji Nowotarskiego tkwi w możliwości konstruowania obrazów rzeczy w formie dwuwymiarowego zapisu, ratującego przed unicestwieniem zarówno domy, jak też ich pierwotnych mieszkańców. *Ścianę I* poprzedził jej wariant z 1965 r., w którym w murze znalazła się prostokątna nisza ze zdjęciem ubranej na biało dziewczyny — z welonem i wiankiem na głowie. Ów dziewczęcy konterfekt odnosił się być może do wspomnień po niegdysiejszej mieszkance funkcjonującego przez wiele dziesięcioleci budynku. Jej wygląd mógł zostać ponownie „zmaterializowany” za sprawą niezwykle magii sztuki, pozwalającej artyście podróżować w czasie, docierać do bytów „pozazmysłowych”, budujących aurę miejsc użytkowanych przez następujące po sobie pokolenia domowników. Artystyczna wyobraźnia pozwoliła malarzowi odkryć na nowo „wrosnięte w ścianę” drzwi, wydobyć z ukrycia świat materialny, który dawno już zatracił pierwotną substancjalność. W późniejszych wersjach obrazów z cyklu *Ściana* (*Ściana* z 1982 r., *Ściana z kobietą* z 1984 r., *Sarajewo* z 1982 r.) w ościeżach drzwi zaczęły się pojawiać podobizny kolejnych „duchów z przeszłości”: pary małżeńskiej sfotografowanej w dniu ślubu, eleganckiej damy pozującej do zdjęcia w sukni noszonej przez kobiety na przełomie XIX i XX w., dwóch mężczyzn w mundurach oficerskich sprzed stu lat.

Przy próbie identyfikacji osób, których wizerunki zostały „uwięzione” przez Nowotarskiego w przepartych w murach ościeżnicach, może pomóc jedno z założeń Freudowskiej psychoanalizy, w myśl którego ludzkie „ja” wyzwala się od demonów przeszłości poprzez rozciągniętą w czasie pracę przypominania [12]. Wprawdzie w teorii Freuda impulsy wywołujące wspomnienia powodują traumę, która wyzwala w ludzkim organizmie mechanizmy obronne, jednak właśnie przypominanie sobie zdarzeń z przeszłości ma być bezpośrednią przyczyną pojawienia się świadomości, która rozwija się dopiero pod wpływem bodźców zewnętrznych zapisanych w postaci śladów pamięciowych [13]. Wielokrotne

11 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 42.

12 B. Sowiński, *Poeta pamięta? Harold Bloom o pamięci i zapominaniu*, „Źródła Humanistyki Europejskiej” 2014, t.7, s. 194.

13 Tamże, s. 196.

podjęmowanie tego samego tematu, w którym najistotniejszym wątkiem jest ściana ceglanego domu, może zostać odczytane jako Freudowski „przymus powtarzania”, zabieg polegający na ustawicznym powrocie do zdarzeń wypartych z pamięci ze względu na traumatyczny charakter związanego z nimi przeżycia. Niemniej tylko konfrontacja z wypartą rzeczywistością może przynieść podmiotowi doświadczającemu tego stanu psychiczne ukojenie. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają wersje przedstawień z cyklu *Ściana*, w których ceglana elewacja domu nie mieści w sobie nisz i otworów z wizerunkami postaci z zamierzchłej przeszłości, lecz w zamian przed murem wyobrażony zostaje stojący tyłem do widza mężczyzna z gitarą. Postać tę odczytać można jako podmiot liryczny malarskiego poematu, autoportret twórcy przedstawienia, który zazwyczaj równorzędnie traktował obydwa środki artystycznego wyrazu: malarstwo i śpiew przy akompaniamencie sześciostunowego instrumentu z akustycznym pudłem rezonansowym i odpowiednio dobranym gryfem, ułatwiającym miękkie wydobywanie bluesowo stylizowanych akordów.

W malowanych temperą na pilśni obrazach *Biała ściana — autoportret* z 1983 r. oraz *Czarna ściana — autoportret* z 1984 r., pomiędzy murem budynku mieszkalnego i stojącym przed nim bardem, malarz wykreował relację przywodzącą na myśl postacie Żydów modlących się w Jerozolimie przed Ścianą Płaczu. Ceglana elewacja kamienicy uzyskała poniekąd status resztek zrujnowanej świątyni herodiańskiej, stała się symbolem opuszczonego na zawsze domu rodzinnego, przedwcześnie przerwane dzieciństwo, ilustrując uczucie rozłąki i oddzielenia od korzeni, nieukojonej tęsknoty i bezsilności wobec zrządeń nieubłaganego losu. Nie oznacza to jednak, że artysta zrekonstruował w tym przypadku własne doświadczenie, odnoszące się do jego przeżyć z czasów drugiej wojny światowej, kiedy — utraciwszy na zawsze rodzinny dom — zmuszony był tułać się z matką uciekającą przed prześladowaniami ze strony nacjonalistów ukraińskich i niemieckich oraz armii sowieckiej, by wreszcie, jako wygnaniec i przesiedleńca ze Wschodu, osiąść na Górnym Śląsku. Jego liryczna wizja ma charakter znacznie bardziej uniwersalny. Jest poetycką transformacją rzeczywistego doznania, rodzajem kontemplacji estetycznej, niezbędnej do ustanowienia wzajemnego sprzężenia między człowiekiem i naturą. Zaistniała ona za sprawą ukonstytuowania się romantycznej wyobraźni, dzięki „samorzutnemu wybuchowi silnych uczuć” [14], wywołanemu przez skojarzenia skłaniające do wzruszeń i wspomnień. Być może pierwotnie zrodziła się w wyniku impulsu mającego bezpośrednie źródło w biografii malarza, niemniej z czasem przekształciła się w swego rodzaju manierę, aktywność twórczą, której celem było kreowanie zamierzonych wrażeń, świadome

działanie przewidziane na uzyskanie określonego efektu artystycznego. Nowotar-
ski rozpoznał siłę oddziaływania asocjacji bazujących na konfrontowaniu widzów
z przeszłością, z upływem czasu, z rzeczywistością estetycznie przepracowaną,
która w procesie transformacji nabierała cech mitycznych, charakterystycznych
dla idealizowanej fikcji. To właśnie na niej często opierał ekspresję swoich dzieł.
Otwarcie ujawniał tę przesłankę stojącą za jego twórczymi poczynaniami w skom-
ponowanej przez siebie balladzie, śpiewając:

Stare przedmioty
Dziwne zdarzenia
Czas je szlifuje
Bez przeznaczenia.
W jakichś szpargałach
Może na strychu
W piwnicach, kufrach,
Gdzieś na odwyku.
Bo w nich jest cały smutek istnienia,
Czas utrwalony, czyjeś marzenia.
Czapka bez daszka, stary pistolet,
Zdjęcia w kolorze, sepia i fiolet.
Para do ślubu, ułan bez szabli, czapka bez daszka i pióra pawie.
Stare przedmioty,
Własne więzienia.
I ta brzydota,
Co wciąż się zmienia.
Na strychach, w kufrach,
Gdzieś znalezione,
Przetrwały lata,
To właśnie one.
Zegar z kukułką, budzik na wodę,
Żelazko puste, to dla wygody,
Gadżety czasu, klepsydry bez piasku,
Czasu, co im nadał dziwnego blasku.

Za swoiste zamknięcie opisywanego tu cyklu uznać można kompozy-
cję *Ściana* z 1985 r., w której szaro-niebiesko-biała elewacja domu nie ma już
żadnych otworów ani nisz eksponujących stare zdjęcia, lecz jest otynkowanym
murem z oculusem u szczytu, pokrytym wąskimi szczelinami i bruzdami. Mur
ten wydaje się symbolicznym dokończeniem procesu uśmierzania bólu po tra-
gicznych przeżyciach, przejściem w fazę, w której wspomniane przez Schulza

pomieszczenia na tyle już „zasklepiły się i zarosły cegłą”, że zostały całkowicie zapomniane i „powoli utraciły egzystencję”, a po związanych z nimi niegdyśszych traumach pozostały jedynie niewywołujące dalszych emocji, zagojone blizny „z fantastycznym rysunkiem pęknięć i rys”.

Często powracające motywy w twórczości Romana Nowotarskiego, występujące w jego malarstwie mniej więcej od początku lat 70. XX w., to różnego typu *Wejścia, Bramy* i *Drzwi*. Czasem stanowią one prześwit w murze, spoza którego wylania się podwórko kamienicy, innym razem jest to fragment elewacji z centralnie umieszczonymi dwuskrzydłowymi odrzwiami. Nierzadko prawe skrzydło jest otwarte, odsłaniając widok na stopnie prowadzących w górę schodów. W większości przypadków poszczególne skrzydła malowane są dziesiątkami niuansów migotliwych barw, odzwierciedlających cienie i refleksy światła słonecznego na drewnianych połaciach, naznaczonych zadrapaniami i rysami, które zdają się sugerować, że mamy tu do czynienia z wizerunkiem konkretnej bramy wejściowej, „sportretowanej” przez artystę przechadzającego się zabrzańskimi zaułkami w poszukiwaniu inspirujących malarsko widoków. Rzadziej wizerunek drzwi bywa wyabstrahowany, nabierając cech obiektu mistycznego, metaforycznego. Jednak nawet wówczas, gdy wypełniające środkową część obrazu drzwi zostają przez malarza odtworzone realistycznie lub skupiają uwagę patrzącego dzięki walorom kolorystycznym malarskiej kompozycji, nie przestają one oddziaływać na odbiorcę na zasadzie przekazu symbolicznego, odsyłając interpretującego do odniesień tradycyjnie kojarzonych z wejściem lub bramą.

W cywilizacji śródziemnomorskiej drzwi domu, podobnie jak wszelkiego rodzaju przejścia lub wejścia, oznaczały w przerośni granicę między początkiem i końcem życia, strefą bezpieczeństwa i obszarem zagrożeń. Stanowiły swoisty punkt styczności, oddzielający dwa odmienne stany albo dwie następujące po sobie epoki [15]. W buddyjskim kręgu kulturowym wiązano je symbolicznie ze stanem *bardo*, z momentem zawieszenia towarzyszącym przejściu z jednego wcielenia w następne [16]. Interpretowano je również jako metaforyczną granicę pomiędzy światłem i ciemnością, znanym i nieznanym, codziennością i tajemnicą, strefą *sacrum* i *profanum*, biedą i bogactwem, a nawet jako formę żeńską skojarzoną bezpośrednio z porodem. Panna młoda przekraczająca próg męzowskiego domu miała — według dawnego obyczaju — nacierać odrzwia tłuszczem, by zapewnić sobie zadowolenie seksualne, a także by w chwili porodu ułatwić przyjęcie na świat przyszłemu potomstwu [17]. W tradycji żydowskiej każdorazowe

Wejścia, Bramy i Drzwi

15 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 75.

16 C.G. Jung, *Psychological commentary on „The Tibetan Book of the Dead”*, w: *Collected Works of C.G. Jung. Vol.11: Psychology and Religion: West and East*, red. G. Adler, R.F.C. Hull, Princeton 1969, s. 509–526.

przekraczanie drzwi domu traktowane było jako obrzęd wymagający okazania miłości i szacunku do Boga i jego przykazań, celebrowany za pomocą mezuzy — pergaminu z dwoma fragmentami Tory, zamkniętego w pojemniku z drewna lub metalu, który montowano na framudze drzwi po to, by dotykać go dłonią w chwili przechodzenia przez próg [18]. Chrześcijańska symbolika drzwi opierała się na nawiązaniu do słów Chrystusa: „Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony” [19]. Tego typu asocjacje odnosiły się jednak przede wszystkim do wejścia do świątyni, tymczasem obrazy Nowotarskiego przedstawiają przeważnie bramę wejściową prowadzącą do świeckiego domu, w wizerunku której nie ma żadnej bezpośredniej aluzji do znaczeń eschatologicznych lub do treści chrystologicznych.

W unikatowej pod tym względem kompozycji pod tytułem *Wejście*, namalowanej przez zabrzańskiego twórcę temperą na pilśni w 1996 r., zastosowane zostało ujęcie implikujące metafizyczną atmosferę: lśniąca niebieską poświatą drzwi wydają się zawieszane w próżni. Okala je szare tło, na którym namalowano dwie strzałki sugerujące możliwość otwarcia szczelnie złączonych ze sobą podwojów. Poprzedzające odrzwia umieszczone u dołu dwa wąskie stopnie jawią się jako formy nadmiernie spłaszczone, a spowijający je ciemny cień sprawia, że dryfują nad ziemią niczym schody pozbawione jakiegokolwiek połączenia z podłożem. Cechująca to przedstawienie oszczędność środków wyrazu, monochromatycznie szare tło i graficzność rysunku wzmagają wykreowany w dziele nastrój tajemnicy. Przypisanie temu wyobrażeniu znaczenia symbolicznego, dostrzeżenie w nim konotacji odnoszących się do procesu zmiany, przejścia na drugą stronę, czy wręcz odczytanie zawartego w nim przekazu jako aluzji do granicy pomiędzy życiem i śmiercią, powiązane jest z jednoczesnym odczuciem, że malarz zasygnalizował jedynie ważkość wątku, nie starając się udzielać widzowi jednoznacznej odpowiedzi na temat tego, czego ewentualnie można się spodziewać po pokonaniu hermetycznie zamkniętych wrót. Tego rodzaju działanie pokrewne jest postawie Carla Gustava Junga, który nad drzwiami swojego domu w Küsnacht umieścił inskrypcję: „Wzywany lub niewzywany, Bóg przybędzie” (*Vocatus atque non vocatus deus aderit*). Nie chodziło mu bynajmniej o powiązanie wejścia do jego domu z symboliką chrześcijańską. Jak wyjaśniał w jednym z listów, zaczerpnął tę sentencję z tekstu Erazma z Rotterdamu. Była to treść wyroczni delfickiej przekazanej Spartanom próbującym ustalić, czy bogowie będą im sprzyjać w trakcie prowadzonej przez nich wojny. Jak tłumaczył szwajcarski psychoanalityk, umieszczając ten napis nad drzwiami wiodącymi do jego domu, pragnął poinformować swoich pacjentów o tym, że

17 W. Kopaliński, dz. cyt.

18 E.-M. Jansson, *The Magic of the Mezuzah in Rabbinic Literature*, „Nordisk Judaistik” 1994, nr 15, s. 51–66.

19 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 384.

życie ma głęboki sens eschatologiczny. Twierdził, że strach przed Bogiem jest zacznym mądrości (*Timor Dei initium sapientiae*). Jego zdaniem, Bóg miał się objawiać zawsze i wszędzie, pytanie tylko, w jakiej formie i w jakim celu [20].

Znaczna większość namalowanych przez Nowotarskiego *Bram* i *Wejść* ma jednak bardziej realistyczny niż symboliczny wymiar, choć wykreowany w nich poetycki nastrój bliski jest postawie romantycznej. Drzwi stanowią zazwyczaj pretekst do zastosowania szerokiej gamy iskrzących się barw, a ich ceglane nadproża, ościeże i węgariki mienia się różnorodnymi odcieniami, ukazując piękno powierzchni muru układanego z nierównomiernie wypalonych zendrówek i wiśniówek. Rzadko uwagę odbiorcy skupia umieszczony obok drzwi, konkurujący z nimi obiekt. W *Wejściu z rowerem* z 1999 r. tytułowy bicykl wypełnił lewą, dolną ćwierć obrazu, składając się wraz z lekko uchylonym prawym skrzydłem na pewien wątek narracyjny. Widz mimowolnie układa sobie w myślach opowieść o właścicielu porzuconego pojazdu, który zapewne niedawno przyjechał i wszedł do domu, pozostawiając po sobie niedomknięte odrzwia. Z kolei w *Oczekiwaniu* z 2000 r. przy centralnie zakomponowanym, okrągłotukowym portalu na schodach siedzi mężczyzna. Głowę okrytą czapką opuścił na tyle nisko, że widzowi nie dane jest oglądać rysów jego twarzy. Dodatkowo dolną połowę obrazu przesłonił diagonalnie zarysowany cień, który ukrył męską postać w półmroku. Ów cień pozwolił na barwne skonstrastowanie dwóch partii obrazu: górnej — skonstruowanej z oranżu i ceglatego brązu, oraz dolnej — utrzymanej w zimnych tonacjach rozbielonej zieleni i turkus. Choć przedstawienie to nie prowokuje do odczytywania znaczeń symbolicznych, poprzez uzyskany przez malarza nastrój wywołuje skojarzenia z *pittura metafisica*.

Analizując utrzymane w nurcie malarstwa metafizycznego obrazy Giorgia de Chirico, specjalizujący się w interpretacji jego dzieł Riccardo Dottori uznał za znamienne dla tej tendencji dwie podstawowe kwestie: 1) prowokującą do poszukiwania wyjaśnień tajemniczość (enigma) oraz 2) wywołującą egzystencjalny smutek melancholię [21]. Dla włoskiego malarza melancholia była sposobem kontemplowania świata, zamiłowaniem do tajemnicy, która pozwalała mu docierać do kwintesencji rzeczy, skrywającej się za ich wyglądem zewnętrznym. Podobny cel wydaje się przyświecać malarstwu Nowotarskiego. Twórca ten nie potrzebuje wyobrażeń zegarów, by zilustrować upływ czasu. Wrażenie to uzyskuje, obrazując wędrówkę światła i cienia na murze, ślady zniszczeń, pękniętą szybę w oknie, siwe włosy wyłaniające się spod czapki siedzącego mężczyzny. Ukazywanie przemijania staje się w jego sztuce podstawowym środkiem do konstruowania pytań o naturę bytu i sens istnienia człowieka, jest swoistą konstatacją sformułowanej

20 C.G. Jung *Letters*, przeł. R.F.C. Hull, red. G. Adler, A. Jaffe, Princeton 1975, s. 611.

21 R. Dottori, *The Metaphysical Parable in Giorgio de Chirico's Painting*, „Metaphysical Art – The de Chirico Journals” 2005–2006, nr 5/6, s. 203.

w filozofii Martina Heideggera smutnej kondycji *homo sapiens*, zmuszonego do funkcjonowania w charakterze *bytu ku śmierci*, który żyjąc w ciągłym lęku przed utratą życia, skazany jest na trwałą melancholię [22]. Ten rodzaj melancholii, namysłu nad sensem efemerycznej ludzkiej egzystencji, buduje głębię poetyckiej wizji zabrzańskiego twórcy.

Umiejscowienie jako strategia twórczego działania

W 2001 r. Ryszard Secura i Bartosz Blaschke zrealizowali film o Romanie Nowotarskim zatytułowany *Podróż z artystą* [23]. Punktem wyjścia stworzonego przez nich scenariusza było często podkreślane przez artystę traktowanie życia jako nieustannej wędrówki. Czyniąc z tej sugestii główną linię filmowej narracji, reżyser i autor zdjęć przemieszczali się z profesorem po Zabrze, filmując wskazywane przez niego domy, podwórza i bramy, by potem próbować je zestawić z ich malarskimi odpowiednikami. Na próżno jednak podejmowali ten trud detektywistycznego tropienia źródeł inspiracji zabrzańskiego mistrza, bo choć jego twórczość sytuuje się w nurcie malarstwa figuratywnego, powstające w wyniku artystycznego działania obrazy są autonomiczne i autoreferencyjne. Umieszczane w nich motywy nie są efektem poczynań realisty rejestrującego wrażenia o świecie w formie zapisu obiektywizującego rzeczywistość na zasadach właściwych aparatom fotograficznym, lecz są emocjonalnymi wizerunkami, barwnymi opowieściami o rzeczach widzianych, bazującymi na indywidualnych doznaniach, zależnych nie tyle od pogody i kąta padania światła słonecznego, ile przede wszystkim opartych na nastroju i odczuciach percypującego je podmiotu. Bez wątplenia dla ich twórcy niezmiernie ważny był fakt, że pierwowzory przedstawianych przez niego obiektów pochodziły z bliskiego mu miejsca. Jednak by miejsce to stało się dla artysty domem, musiała nastąpić specyficzna transformacja, w wyniku której oglądane fragmenty miasta przekształciły się w dzieła sztuki. Dla Nowotarskiego ów proces udomowienia, umiejscowienia polegającego na zamianie przestrzeni obcej w miejsce rozpoznawane jako własne, zasadał się na zauważeniu walorów umożliwiających wykorzystanie zamieszkiwanej przestrzeni jako materiału wyjściowego, determinującego powstanie jego dzieł.

Norweski architekt Christian Norberg-Schulz próbował określić warunki, w których człowiek przestaje czuć się tułaczem i anektuje jakąś przestrzeń, nadając jej status przestrzeni codziennego bytowania:

22 T.M. Jaroszewski, *Konceptcja życia autentycznego Martina Heideggera*, „Etyka” 1969, nr 4, s. 119–138.

23 *Podróż z artystą*, reż. R. Secura, zdj. B. Blaschke, Afanasjeff Production, Video Studio Gdańsk 2001.

Co to zatem znaczy — „być gdzieś”? Oznacza to po prostu umiejscowienie w swojej przestrzeni egzystencjalnej. Możemy „być w domu”, „iść precz” lub „błąkać się”. Określenie „precz” oznacza, że jesteśmy w drodze, odchodzimy „dokądś indziej”. (...) Określenie „błąkać się” oznacza, że opuściliśmy znaną strukturę przestrzeni egzystencjalnej. Doświadczanie (percepcja) przestrzeni polega zatem na napięciu między doraźną sytuacją a przestrzenią egzystencjalną. Gdy nasze doraźne umiejscowienie zbiega się z centrum naszej przestrzeni egzystencjalnej, odczuwamy bycie „w domu”. Jeśli nie, jesteśmy albo „w drodze”, „gdzieś indziej”, lub „błąkamy się”. [24]

W nawiązaniu do tej uwagi można by postawić pytanie o to, gdzie Roman Nowotarski znalazł własne miejsce, które pozwoliło mu odrzucić mentalność tułacza i znaleźć się u siebie w domu? Zapewne myliłby się ten, kto szukałby owego umiejscowienia w robotniczych zaułkach starego Zabrze, gdyż tak naprawdę domem dla artysty stała się jego sztuka. Czynność malowania pozwoliła wykreować swoisty bufor łagodzący naprężenia wywołane nieprzystawalnością rzeczywistości do wyobrażeń, umożliwiła stworzenie estetycznych przestrzeni, w których można było mentalnie zamieszkać.

Wykreowane przez malarza „przestrzenie do zamieszkania”, estetyzowane i naładowane emocjonalnie domy i podwórza konstruowane z barwnych światel i cieni, wypełniły jego pracownię, dzieląc jej przestrzeń z wykonywanymi przez artystę portretami bliskich mu osób. Pośród portretów znalazła się między innymi podobizna Czesława Niemena, niegdysiejszego estradowego przyjaciela Nowotarskiego, który przez długi czas śpiewał własne utwory poetyckie na scenie Piwnicy pod Baranami, traktując równorzędnie zawód barda i profesję nauczyciela akademickiego, kształcącego adeptów malarstwa i rysunku. Związki artysty ze sceną muzyczną zaowocowały podjęciem jeszcze jednego malarskiego tematu: martwej natury z gitarą. We wczesnych wersjach tego wątku gitara stanowi centralny motyw, wypełniający pole kompozycji o gładkim, czarnym tle. Owa specyficzna maniera polegająca na przedstawianiu przedmiotów reduktywistycznie uproszczonych i wyraziście wyeksponowanych na pierwszym planie charakterystyczna jest zwłaszcza dla sztuki plakatowej, w której uzyskanie maksymalnej siły przekazu związane jest z minimalizacją środków ekspresji i oddziaływaniem na widza za pomocą prostej i chwytliwej metafory. Ten sposób komponowania przyswoił sobie artysta jeszcze w czasie studiów, specjalizując się w pracowni Bogusława Góreckiego w dziedzinie projektowania plakatów. Jego obraz *Hommage a Wysocki*, namalowany temperą na pilśni w 1985 r., używa takiej właśnie syntetycznej formy: na czarnym tle przedstawiona jest zatopiona połowicznie w cieniu gitara, której gryf przekształca się w pokrytą kolcami wić roślinną.

24 Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000, s. 34.

W latach 80. XX w. Władimir Wysocki, rosyjski aktor i piosenkarz, był dla Polaków symbolem buntu przeciwko sowieckiemu reżimowi. Jego śmierć, spowodowana w istocie nadużywaniem alkoholu i narkotyków, była interpretowana jako świadoma rezygnacja z życia w komunistycznym zniewoleniu. Piosenki „barda z Taganki” śpiewano na wieczorach poetyckich manifestujących opozycyjność wobec władz P.R.L. Wykonywał je także Nowotarski, w oryginalnym języku, bowiem jego awersja do Związku Radzieckiego — przypieczętowana i utrwalona w czasach prześladowania członków jego rodziny za walkę z bolszewikami — nie przekładała się na niechęć do Rosjan. Także wśród Rosjan nie brakowało przyjaciół wspierających sprawę polską, a Wysocki zaliczany był do ich grona. Poświęcony mu plakat Nowotarskiego zachwycił Rzepińską: „Odrębnie należałoby omówić plakaty Nowotarskiego, z których znam niestety tylko dwa. Bardzo dowcipnie pomyślany *Świr, świr za kominem* oraz ten ku czci Wysockiego, który nazwałam dla własnego użytku ‘ciernistą gitarą’, a będący piękną plastyczną metaforą losu znakomitego rosyjskiego artysty” [25]. Wspomniany w tym tekście plakat *Świr, świr, świr za kominem* został nagrodzony złotym medalem jurorów obradujących na Biennale w 1974 r. W owym czasie nie przywiązywano zbyt dużej wagi do kwestii ekologicznych, tymczasem Nowotarski, niejako przestrzegając przed skutkami beztróskiego eksploatowania środowiska w górnośląskich ośrodkach przemysłu ciężkiego, na żółtym tle wyobraził cztery ceglane kominy, dymiące czarną sadzą, do których doczepiono duże mechaniczne koniki polne, nakręcane metalowym kluczykiem. Dzisiaj świat martwi perspektywa całkowitego wyginięcia pszczół, ćwierć wieku temu artysta z Zabrze upominał się o los koników polnych, zagrożonych przez bezprecedensową degradację środowiska naturalnego.

Typowy dla projektantów plakatu sposób konstruowania obrazu pozostawił swój ślad także w twórczości malarskiej katowickiego profesora. Ów szczególny talent do zwięzłego ujmowania doznań odegrał zapewne decydującą rolę w kształtowaniu formalnego warsztatu Nowotarskiego. Operowanie płaską plamą barwną oraz wyraziście zarysowanym konturem to nie tylko efekt fascynacji bizantyńską ikoną i neoplastycyzmem Pieta Mondriana, ale także konsekwencja preferencji twórczych, które zasadały się na przetwarzaniu obserwowanych w świecie rzeczywistym sytuacji w ich artystyczne odpowiedniki, zapisywane w postaci sumarycznych znaków wykorzystywanych jako nośniki informacji. Zarówno w sztuce ikonowej, jak i plakatowej sprowadzenie przedmiotu do jego dwuwymiarowego odpowiednika wzbogaca treść dzieła o dodatkowy element: płaski znak odsyła do pierwowzoru, stwarzając możliwość jego swobodnej interpretacji, dopuszczającej wprowadzenie sensu wynikającego z subiektywnej

25 Cyt. za: Roman Nowotarski (album), dz. cyt., s. 6.

percepcji. Tę szczególną właściwość płaskiego obrazu teoretyk sztuki Gottfried Boehm skomentował następująco: „Zagadka ‘płaskiej głębi’ (...) wykracza ‘daleko poza naturę’. Zawiera się w niej siła *poiesis*, kryjąca w sobie autentyczne możliwości sensu, stłumione przez rozpowszechniony model odwzorowywania. Obrazy są procesami, prezentacjami, które nie poprzestają na powtarzaniu tego, co dane, lecz je uwidaczniają, powodują ‘przyrost bytu’” [26].

Zbudowany z wielu płaskich plam obraz tworzy autonomiczną przestrzeń dzieła sztuki, w którym przeszłość i terażniejszość mogą się ze sobą spotkać, gdyż czas ulega tam zawieszeniu. Ta cecha czyni przestrzeń obrazu zawierającą twórczo przetworzony wizerunek fragmentu miasta bardziej atrakcyjną od jej rzeczywistego modelu, gdyż poruszanie się w jej obrębie daje możliwość podróżowania w czasie, spotkania ze światem, którego już nie ma, zbudowanym ze wspomnień i doświadczeń dawno już utraconych. Umiejscowienie w takim świecie, zbudowanie w nim swojego domu i zamieszkanie w nim, może być odczytane jako rodzaj eskapizmu, niemniej stworzenie dzieła umożliwiającego percypującemu dogłębną immersję, oddalenie od rzeczywistości i zanurzenie w obrębie artystycznego fantazmatu, jest, w swej istocie, wypełnieniem prymarnego celu sztuki.

LOCATION.
HOUSES PAINTED
BY ROMAN NOWOTARSKI
IN THE CONTEXT
OF THE HERMENEUTICS
OF PLACE

Irma Kozina

When World War II broke out, Roman Nowotarski, born in 1931 in Vorokhta at the easternmost reaches of the Second Polish Republic (in the heart of the Hutsul region, in the Carpathian Mountains, between Gorgany and Chornohora), was only eight years old. [1] The boy had to grow up quickly, along with his mother and elder brother bravely enduring the hardships of war. His father, Tadeusz, participated in the Polish-Ukrainian fights and the war against the Bolsheviks, which in itself was sufficient reason for the family to start a long-term wandering and hiding from persecution by the Ukrainians, Russians and Germans. In 1943 Tadeusz was arrested and after a short detention in Auschwitz, he was sent to the Mauthausen-Gusen camp. He saw his family again many years after the war ended because he did not want to share the fate of his siblings, who underwent interrogation and torture for belonging to the Home Army and fighting the Soviet Union in the times of Polish People's Republic. For a while, the boy stayed in Jamnica, and then, after changing his place of residence several times, he moved with his mother to Stanisławów, from where, as a fourteen-year-old evacuee and exile, he left for Zabrze in Upper Silesia in 1945.

Family connections resulted in Roman Nowotarski, while still a teenager, often spending time with the art historian Karol Estreicher in Krakow (Zofia, the sister of Nowotarski's father, was married to Leon Estreicher, Karol's brother). It was not difficult to see that the boy had a talent and passion for drawing, so Karol Estreicher urged him to take the entrance examination at the Academy of Fine Arts. Before starting his studies, Roman was called to the army, where he served as a board shooter and radio operator on IŁ-2 planes. In 1953, he was able to fulfil his dream: after passing the exam in Krakow, he began studying in Katowice at what was then a branch of the Academy of Fine Arts in Krakow. His teachers of painting were Leon Dołżycki and Rafał Pomorski, while the

Wanderer, pilgrim
or traveller?

1 Roman Nowotarski (exhibition catalogue), Municipal Museum in Zabrze, 2014 pp. 12-15.

secrets of printmaking he learned from professors Aleksander Rak and Bogusław Górecki. The latter was the biggest influence on Nowotarski. This influence was connected not so much with developing artistic technique, as with the way of understanding art and practising the profession of an artist. Nowotarski graduated in 1960, and the skills he gained during his studies enabled him to undertake a variety of creative activities, both in the field of graphic design, as well as set and stage design. For a dozen or so years he collaborated with the experimental Student Theatre Gliwice (STG) founded by the well-known director Jerzy Jarocki, with which he had the opportunity to visit Oxford, Amsterdam and Zagreb. He gained wide recognition as a stage designer. His most successful designs were for Bruno Schulz's *Spring*, *The Absolute at Large* by Karel Čapek and *Sunset* by Isaac Babel. He also managed to bring *The Travellers* based on his own script to the stage. [2] He was offered a teaching post at his Alma Mater only after fourteen years. By then, he had exhibited his paintings at many nationwide shows, and in 1970 he won the second prize in the Polish Easel Painting Competition, which was that year held in Lodz for the first time. Four years later he was awarded a gold medal at the Poster Biennial for an environment conservation poster. After this spectacular success in 1974, he was employed at his home academy [3] and put in charge of the Painting and Drawing Studio, which under his expert supervision became famous for its openness to the creative development of students, as well as an experimental approach to various artistic techniques. It was partly due to the gentle nature of the teacher, who guided his students in the search for their own ways of development. He received the title of full professor after 20 years of work, in 1994. [4] Now he is retired, but he has not stopped painting and can still be found at work in the studio located at the top of one of the residential high-rise buildings in Zabrze. The windows of the studio show a fragment of a cityscape immersed in greenery and bathed in bright light.

One could expect that difficult childhood experiences would leave a distinct mark on the art of Nowotarski, making him a glorifier of his lost homeland, longing for the abundant nature and ethnic diversity with which he grew up in the former Stanisławów county. Meanwhile, despite the sense of foreignness in contact with the industrial landscape of the formerly German city, the artist never adopted the attitude of the “eternal wanderer”, a weeping exile deprived of faith and hope to change his fate. [5] This kind of attitude has always been strange to him. From all the terms describing the forcedly displaced — wanderer, pilgrim, peregrinator, *homo viator*, etc. — the phrase “traveller in time and space” is the closest thing to Nowotarski, which best reflects the artist's passion for exotic

2 Quoted in: *Roman Nowotarski* (exhibition catalogue), p. 13.

3 *The Academy of Fine Arts in Krakow. 50 Years of the Printmaking Department in Katowice 1947-1997*, Katowice 1997, p. 101.

4 *Dąbrówki 9. Around the Painting at the Academy of Fine Arts in Katowice*, edited by Jacek Rykała and Antoni Kowalski, Katowice 2006, p. 120.

5 For the highlighted terms see Budzik, Justyna. *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Krakow 2013, pp. 165-166.

travels as an opportunity to learn about the furthest corners of the world, his fondness for hiking, allowing to study the immediate surroundings, as well as metaphorical “traversing” of life, in which every change of fortune is perceived as the next stage of spiritual growth. Movement in time refers above all to the artistic activity of the professor, who in his paintings often returns to the memories of events experienced throughout the whole course of his life. The metaphor of travelling, however, carries with it another message: a traveller goes on his trips with the knowledge that there is a place on earth to which he can return like to a family home. Perhaps this conviction is the key to the interpretation of the frequent image of the harbour, usually with a moored boat, in the painter’s work. It can be seen both as a symbol of eternal returns to a permanent place of residence, as well as marking a potential opportunity to set out on another voyage.

The war experience left a mark in the art of Nowotarski in the representation of trains with cattle wagons used to regroup soldiers and to transport displaced people. However, even in the case of this kind of traumatic memories, their rendition in images lacks clear allusions to the destruction, suffering and terror of war. Soldiers armed with rifles, squeezed into a wagon in tight ranks that would not allow a change of position, do not seem like heroic figures, on whose fighting skills and bravery depends the future of the world, but rather pitiful victims of political games used as cannon fodder by the great powers. The aestheticization of the image, resulting from a strict subordination of the image to the principles of symmetry, also mitigates the horror of the presented scene. In the painting with three wagons for transporting the troops, the entrance to the middle one is accentuated with the figure of a sitting soldier playing the harmonica, while in the other wagons the doors were moved to the sides so that the central axis of the composition is perfectly balanced. The various elements of the painting were also an opportunity to present a colourful play of light and shadow shimmering on the uniforms of soldiers and wagon boards.

This does not mean, however, that due to his kind-hearted attitude Nowotarski is unable to evoke a sense of terror. These emotions inform, for example, the composition of *The Riders* painted in 1969. It shows identical cars in rows of five on a uniform black background. Blue-grey cars were styled in such a way that their bodies unmistakably call human skulls into mind. A definitive interpretation would be difficult to arrive at. This painting can be seen as a metaphorical illustration of the destructive power of vehicles, which almost every day kill hundreds of their passengers, as well pedestrians threatened with death at the hands of careless drivers. It is also possible to give this image a more

universal meaning and in these riders see the allusion to death squads, which in endless ranks — like the Riders of the Apocalypse — set out on the mission of exterminating life on Earth.

Ambiguity and universality, which enable multiple interpretations of the messages encoded in his paintings, characterize Nowotarski's entire body of work. Although the houses, backyards, railway wagons, cars and figures he paints usually have their source in reality and refer to scenes observed in real life, in the course of work they undergo an aesthetic transformation, which gives them complex meanings and makes them timeless. It can be seen while analysing the representations of a clown created at various points, always wearing a hat and a lot of make-up on his face, reminiscent of the figure of Harlequin or Pierrot from the traditional *commedia dell'arte*. This character can be treated as a symbolic portrayal of a masked man, forced to assume different faces to show to the world, not always reflecting his real emotional state, an eternal actor playing the spectacle of his life in front of other people. In fact, the starting point for painting numerous versions of this motif was a real-life event. Nowotarski once spent time in Germany, where he managed to get a ticket to the performance of charismatic actor and mime Marcel Marceau, who is still considered to be the greatest representative of the pantomime and called “the poet of gesture.” His performance permanently stuck in the painter's memory and a recollection of the show often returns, provoking new representations of the theme started years ago. At least several of Marcel Marceau's portraits from various creative periods can be found in the studio in Zabrze. Nowotarski treats them all as a part of his life. Each one of the artist's paintings is his personal experience, intimate and unique. For this reason, the painter is reluctant to let go of his works, despite the awareness that after all, he creates them to share personal experiences with others.

Cityscapes: Houses and Courtyards

Rows of terraced houses along the street or surrounding an inner courtyard, geometrical and separated as chiaroscuro solids, or flat, differing in linearly marked architectural detail, usually painted in harmonious shades of ochre or grey — this is the most common theme in the works of Roman Nowotarski. Only rarely can it be identified as a veduta of a particular city. The paintings *Antwerp* from 1969 and *Amsterdam* from 1970 are exceptions, in case of which references to actual urban spaces were indicated not only by specific construction details but also clearly marked in titles.

The vedute painted by Nowotarski usually depict the alleys observed by the artist in Upper Silesian workers' estates, integrated into the administrative structures that make up the so-called industrial city. A characteristic feature of these structures is the unified form of residential buildings and the lack of shared communal areas — with buildings typical of monumental urban centres, including a church, town hall, theatre, philharmonic hall, post office, bank or department store. Several-storey multi-occupancy buildings in the paintings of Nowotarski are deprived of any signs of glamour, the attractive glossiness of a tourist postcard, they do not seduce with references to recognizable takes of architecture popularized in guidebooks and commercial advertising brochures. Rather, they show these parts of the city which are not frequented by sightseers. They reveal intimate parts of the industrial habitat, carefully hidden from the eyes of strangers.

From a formal point of view, the motif of the courtyard of an old tenement house, or a street frontage, turned out to be a graceful subject of painting, primarily because it enabled Nowotarski to unify several artistic tendencies which he chose as signposts while constructing his individual creative style. The homogeneous, almost monochromatic colour palette of earthy, warm ochres — or washed-out, cool greys — can be seen as a remnant of the artist's early fascination with cubism. A thoughtful composition, in which the divisions into individual façades, cornices and roof edges, doors and window openings, balconies and gutters, appear as distinctive vertical and horizontal lines dividing the image into geometric planes, is in turn a conscious reference to Piet Mondrian's work, in which the Upper Silesian painter became interested during his academic studies in Katowice. Filling individual planes with peripheral shadows and spots of light worked outwards is a deliberate reference to icon painting, which in the time of Nowotarski's youth inspired many Polish painters, most notably Jerzy Nowosielski and Tadeusz Brzozowski. The latter highly valued the art of his Silesian colleague, which he expressed in the following written opinion:

His art has always had a magnetic attraction on me. The obsessive vision of landscape devoid of people, the landscape of workers' quarters of the industrial city, built in the nineteenth century, drowned in a dense, nostalgic colour, framed in almost geometrically simplified drawing, is genuinely personal. Formal devices used by colleague Nowotarski are of such a class that his vision moves and awakens deep reflections that probably touch upon the existential layer of life. This is extremely poetic art. [6]

6 Quoted in: *Roman Nowotarski* (exhibition catalogue), p. 10.

An inquisitive seeker of the artist's sources of inspiration would probably trace these houses to the workers' settlements in Zabrze — the city that replaced the painter's native micropolis from the moment his family was resettled to the West. The images, however, would differ from models from the real world in their emotional charge, resulting from the specific "sensitivity of the gaze", poetic vision, aestheticization of the space enriched with the rules of composition and colour from the realm of painting, that blends the modernist Neoplasticism and the centuries-old tradition of the icon. In the paintings of Nowotarski, fragments of the urban tissue of Zabrze are transformed from housing estates organized by the urban planner in order to locate people employed in factories and mines, into lyrical records of melancholy feelings of emptiness and loneliness in places inhabited side by side by dozens of ordinary people who treat their homes like a haven, an intimate shelter from the hustle and bustle experienced in workplaces and spaces necessarily shared with anonymous dwellers of the industrialized habitat, characteristic of the massive Upper Silesian agglomeration.

Olivia Laing, the author of a book devoted to painters who made loneliness in big cities the subject of their works, diagnosed this condition as a typical result of the development of urban life in modern times:

You can be lonely anywhere, but there is a particular flavour to the loneliness that comes from living in a city, surrounded by millions of people. One might think this state was antithetical to urban living, to the massed presence of other human beings, and yet mere physical proximity is not enough to dispel a sense of internal isolation. It's possible — easy, even — to feel desolate and unfrequented in oneself while living cheek by jowl with others. Cities can be lonely places, and in admitting this we see that loneliness doesn't necessarily require physical solitude, but rather an absence or paucity of connection, closeness, and kinship: an inability, for one reason or another, to find as much intimacy as is desired. *Unhappy*, as the dictionary has it, *as a result of being without the companionship of others*. Hardly any wonder, then, that it can reach its apotheosis in a crowd. [7]

Such feelings were not strange to a man who grew up in the charming towns of Eastern Lesser Poland, to go to live — as a professional painter — among workers toiling in heavy industry. A specific symbol of the sense of alienation in the working class surroundings has been placed many times in the centre of the composition, which peculiarly absorbs attention, contrasting with a deserted courtyard — a stray dog. According to Maria Rzepińska, it was this dog, in

7 Laing, Olivia. *The Lonely City. Adventures in the Art of Being Alone*, Edinburgh 2017, pp. 3–4.

combination with a subdued colour palette, that constituted the melancholy atmosphere of Nowotarski's painting:

The narrow range of colours, with few stronger accents, harmonizes with the restrained form. The result is a nostalgic mood and a certain mystery that emanates from the paintings of de Chirico in his “*pittura metafisica*” period. However, we do not see surrealist gestures here. The relations between objects are ordinary, and the objects themselves deliberately common: a dust bin, a carpet hanger, a metal fence, a number of rail wagons. The dog, often the only living creature on these deserted roads, waterfronts and yards, is an ordinary mutt. This little dog is a very important element in the works of Nowotarski: it is the “lyrical subject” of these paintings and a symbol of loneliness, and at the same time an element of warmth. Human figures, who appear very rarely and marginally, are usually also alone. [8]

The city is represented as a space of loneliness even in paintings that do not have a nostalgically uniform colour palette but are filled with a sunny glow, illuminating the greenery contrasted with the brick red. In the 1995 tempera on wood panel painting titled *Stairs-tunnel*, the steps leading up to the entrance, represented as a trapezoidal shape, occupy the central part. They are surrounded on both sides by a wall covered with colourful planes, arranged in regular triangles and quadrangles. The steps were painted as a series of parallel rainbow strands, tapering proportionally to the distortion of perspective towards the upper edge of the image. The static silence, established by means of forms completely subordinated to geometry, is broken by an ascending male figure, shown from the back, whose overly elongated shadow — as a vertical accent — balances the darkness that covers the right side of the stairs. The atmosphere created in this painting is reminiscent of the early works of Mark Rothko from the second half of the 1930s, depicting scenes from the New York subway. Transparently painted strands that create spots of light on the steps in the tunnel can be associated with transparent layers of paint applied on canvas by the American “master of pulsating contours.” Nowotarski and the early Rothko are characterized by a similar manner in the reproduction of the architectural interior, constructed of flat, geometrically designated fields. Colour in their paintings is also similar, vibrant and trembling within a field surrounded by a straight line, introducing a specific kind of luminous dynamics into a classically harmonized, timeless composition. The similarities suggested here are not intended to show that the artist from Zabrze borrowed his solutions from the painting of his great American predecessor, but only point to the likeness between the two artists in the

8 Quoted in: *Roman Nowotarski* (exhibition catalogue), p. 5.

field of creative exploration, which with each of them led to the development of an individual and unique style.

Despite the nostalgic colouring, associated with the loneliness and alienation usually felt by the inhabitants of modern industrial cities, the image of Zabrze created by Nowotarski is full of charm and warmth, which is usually given to a familiar place, accepted as one's own. It can be argued that the painter became so comfortable with his second, not entirely voluntarily chosen, small homeland, that he transformed it mentally, adapting this evaluative and persuasive language (in this case the language of imaging), which Martin Heidegger considered an indispensable part of inhabiting a space — mentally adapted to being “in it” and elevated to the rank of a family home. The painter's town gained the significance of a kind of phantasm, a work of art contaminated with real or imagined experiences of the interpreting subject. An inherent side effect of this process has been the phenomenon referred to by the hermeneutists of inhabiting as “a disturbance of homeostasis.” [9] The artist subjectively interpreted the inhabited space, he gave the status of a work of art of space constituting an “ordinary” place in which he found himself. This situation can be punctuated with the observation of Hanna Buczyńska-Garewicz: “A living place is not possible without thinking or understanding the meanings constituted by the one who lives in it. An inhabitant is only someone who constitutes a home, that is, creates a whole system of bonds between themselves and the place.” [10]

Walls

During two decades between 1965 and 1985, with a particular intensity at the beginning of the 1980s, Nowotarski was continuously creating a series of tempera paintings on fibreboard panel, depicting the gable wall of a multi-occupancy residential house. The wall of this house usually filled almost the entire composition field and only the upper part of the painting showed a narrow strip of an ethereal sky counterbalancing the massive structure.

A kind of interpretative key to these images — consistently showing a brick house façade modestly articulated with architectural detail, usually accentuated with an unglazed oculus at the top — one could consider a tempera painting on fibreboard panel titled *Wall I*, created in 1982. Although the painter did not try to hide his technique and depicted the brick wall of a building affected by the passage of time with streaks of colour that create — transparent in places — streaks of ochre, red, brown and orange, contrasted with shades of cool green and blue in the bottom, but the building itself did not cease to be a representation of reality.

9 Koschany, Rafał. *Inhabiting as Interpretation. Comments on the Hermeneutics of the City*, “Studia Kulturoznawcze” 2014, issue 1, p. 68.

10 Buczyńska-Garewicz, Hanna. *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, p. 130.

It still evokes a real object, even though the door opening, marked centrally at the bottom, is partially covered by a spot of smeared paint.

The manifest emphasis on the painterly qualities added a poetic quality to the image. It was saved for the memory of posterity only thanks to the fact that it became the object of an artist's interest. In this context, the painter assumed the role of a guardian of the past, who immortalizes a reality condemned to inevitable destruction. He opened for the viewers of his art a partially decomposed door to the metaphysical space, the existence of which was suggested by Bruno Schulz in the *Treatise on Tailors' Dummies*, where he outlined in a few words the ontological situation of a place falling into oblivion:

'As you will no doubt know,' said my father, 'in old apartments there are rooms which are sometimes forgotten. Unvisited for months on end, they wilt neglected between the old walls and it happens that they close in on themselves, become overgrown with bricks and, lost once and for all to our memory, forfeit their only claim to existence. The doors, leading to them from some backstairs landing, have been overlooked by people living in the apartment for so long that they merge with the wall, grow into it, and all trace of them is obliterated in a complicated design of lines and cracks.' [11]

The power of Nowotarski's painting vision lies in the possibility of constructing images of things in the form of a two-dimensional record, saving both houses and their original inhabitants from oblivion. *Wall I* was preceded by a variant from 1965, in which there was a rectangular niche in the wall with a photo of a girl dressed in white, wearing a veil and a wreath on her head. This girl's portrait could refer to the memory of a former dweller of the building at some point in its history of many decades. Her appearance could be "materialized" again due to the extraordinary magic of art, allowing the artist to travel in time, reach "extrasensory" entities that create the aura of places used by consecutive generations of inhabitants. Artistic imagination allowed the painter to rediscover the "overgrown" door, to reveal a hidden material world which had lost its original substantiality long ago. In later paintings from the *Wall* series (*Wall* from 1982, *Wall With a Woman* from 1984, *Sarajevo* from 1982), more "ghosts of the past" appeared in the door frames: a couple photographed on the day of their wedding, an elegant lady posing for a photo in a dress worn in the late 19th and early 20th century, two men in officer's uniforms from a hundred years ago.

When attempting to identify people whose images have been "imprisoned" by Nowotarski in the door frames in the wall, one could turn to the thesis of

11 Schulz, Bruno. *Treatise on Tailors' Dummies*, conclusion, in: *The Fictions of Bruno Schulz: The Street of Crocodiles & Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, translated by Celina Wieniewska, London 2011.

Freud's psychoanalysis, according to which the human "I" frees itself from the demons of the past through an extended effort of recollection. [12] Although in Freud's theory the impulses that bring back memories also cause a trauma, which releases defence mechanisms in the human body, but recalling events from the past is to be the direct cause of the emergence of consciousness, which develops only under the influence of external stimuli stored in the form of memory traces. [13] Repeatedly undertaking the same subject, in which the most important element is the wall of a brick house, can be interpreted as Freud's "repetition compulsion", a process consisting in continually returning to events repressed from memory due to the traumatic nature of the associated experience. However, only a confrontation with repressed reality can bring mental relief to the subject experiencing this state. In this context, special significance should be attributed to the paintings from the *Wall* series in which the brick façade does not contain niches and openings with images of figures from the distant past, but instead, a man with a guitar is shown standing in front of the wall with his back to the viewer. This figure can be interpreted as the lyrical subject of the painting, a self-portrait of the artist, who usually treated both means of artistic expression equally: painting and singing to the accompaniment of a six-string instrument with an acoustic resonance box and a suitable neck that facilitates making soft chords of blues music.

In the tempera on fibreboard panel paintings *White Wall — self-portrait* from 1983 and *Black Wall — self-portrait* from 1984, the painter created a relationship between the wall of a residential building and the bard standing in front of it, reminiscent of the figures of Jews praying in Jerusalem in front of the Wailing Wall. The brick façade of the tenement house acquired the status of the ruins of Herod's temple, a symbol of a family home abandoned forever, a prematurely ended childhood, illustrating the feeling of loneliness and separation from one's roots, inconsolable longing and powerlessness over the devices of inexorable fate. This does not mean, however, that the artist reconstructed in this case his own experience referring to his memories from World War II, when — after losing his family home forever — he was forced to flee with his mother to avoid persecution from the Ukrainian and German nationalists and the Soviet army, to finally, as an exile and migrant from the East, settle in Upper Silesia. His lyrical vision is much more universal in character. It is a poetic transformation of the real experience, a kind of aesthetic contemplation, necessary to establish feedback between man and nature. It occurred due to the constitution of the romantic imagination, thanks to "a spontaneous outburst of strong feelings" [14], caused

12 Sowiński, Bartosz. *Harold Bloom's Antithetical Stance on Memory as Forgetting*, "Źródła Humanistyki Europejskiej" 2014, issue 7, p. 194.

13 Ibid, p. 196.

14 Ibid, pp. 203–204.

by associations that induce emotions and memories. Perhaps it was originally born out of an impulse that had a direct source in the painter's biography, but with time it evolved into a kind of mannerism, creative activity, the purpose of which was to evoke intended sensations, a conscious action meant to achieve a specific artistic effect. Nowotarski recognized the power of associations based on confronting the viewers with the past, the passage of time, an aesthetically reworked reality which in the process of transformation assumed the mythical features characteristic of idealized fiction. He often based the expression of his works on it. He openly revealed the premise behind his creative activities in the ballad he composed, in which he sang:

Old things
 Strange happenings
 Shaped by time
 Who knows why?
 Hidden away
 In some place
 Among the clutter,
 They do not matter.

In them, there is all the sadness,
 Time arrested, dreams and madness.
 An old pistol, broken hat,
 Colour, sepia, black-and-white.
 Wedded couple, missing sabre, broken hat and peacock feather.

Old things,
 One's own bindings.
 And this ugliness,
 Which always changes.
 Found in attics
 Or in basements
 Waited for years
 To show their faces.

Cuckoo clock, alarm chime,
 An empty iron will be fine,
 Gadgets of time, hourglasses without sand,
 Time that has made them forever shine.

The series concludes in the *Wall* painting from 1985, in which the grey-blue-white façade of the house has no openings or niches displaying old photographs, but is a plastered wall with an oculus at the top, covered with narrow cracks and furrows. This wall seems to be a symbolic completion of the process of relieving pain after tragic experiences, going into a phase in which the rooms mentioned by Schulz have “closed in on themselves, became overgrown with bricks” enough to be completely forgotten and “forfeit their claim to existence”, and all that is left of their associated traumas are healed scars “with a complicated design of lines and cracks” that no longer hurt.

Entrances, Gateways and Doors

Another recurring theme in the works of Roman Nowotarski, which appears in his paintings since the early 1970s, is various *Entrances, Gateways* and *Doors*. Some of them are a break in a wall, allowing a peek into the courtyard of a tenement house; others are a fragment of the façade with a centrally placed double-sash doorway. Often the right sash is open, revealing the steps of the staircase that leads upwards. In most cases, individual sashes are painted with dozens of nuances of flickering colours, reflecting the shadows and spots of sunlight on stretches of wood, marked with scuffs and scratches which seem to suggest that we are dealing with the representation of a specific entrance portrayed by the artist who strolled the alleys of Zabrze in search of inspiration for his paintings. More rarely, the image of the door is somewhat abstracted, taking on the characteristics of a mystical and metaphorical object. Even when the door filling the central part of the painting was painted in a realistic manner or draws attention by means of the colour values of the painting composition, it does not cease to transmit a symbolic message to the viewer, referring them to meanings traditionally associated with an entrance or gate.

In the Mediterranean, the door to the house, as well as all kinds of passageways or entrances, figuratively marked the boundary between the beginning and the end of life, the realm of security and that of danger. It was a kind of a tangent point, separating two different states or two consecutive eras. [15] In the Buddhist culture, it was symbolically associated with the state of *bardo*, the moment of suspension accompanying the transition from one incarnation to the next. [16] It has also been interpreted as a metaphorical border between light and darkness, the familiar and the unknown, everyday life and mystery, the sacred and the profane, poverty and wealth, and even as a female form associated with childbirth. The bride who crossed the threshold of the husband's

15 Kopański, Władysław. *Słownik symboli*, Warsaw 1990, p. 75.

16 Jung, Carl Gustav, *Psychological commentary on "The Tibetan Book of the Dead"*, in: *Collected Works of C.G. Jung. Vol.11: Psychology and Religion: West and East*, ed. G. Adler, R.F.C. Hull, Princeton 1969, p. 509–526.

house was supposed to — according to an old custom — rub the door with fat to ensure sexual satisfaction for herself, and to facilitate the birth of future offspring. [17] In the Jewish tradition, going through the door of the house each time was treated as a rite requiring love and respect for God and his commandments, celebrated with a help of a mezuzah — a parchment with two fragments of the Torah, encased in wood or metal, mounted on the door frame so that it could be touched with one's hand while crossing the threshold. [18] The Christian symbolism of the door was based on a reference to the words of Christ: "I am the door. If anyone enters by Me, he will be saved." [19] Such associations, however, primarily related to the entrance to the temple, while Nowotarski's paintings usually represent the entrance leading to a secular house, in the image of which there is no direct allusion to eschatological meanings or to Christological content.

Unique in this respect is a tempera on fibreboard panel painting from 1996 titled *Entrance*, in which Nowotarski used an approach that implied a metaphysical atmosphere: the door emitting a blue glow seems to be suspended in a vacuum. On the surrounding grey background, two arrows were painted that suggest the possibility of opening the tightly shut sashes. Two narrow steps at the bottom of the door appear as unnaturally flattened, and an enveloping dark shadow makes them drift above the ground as if they had no connection with the ground whatsoever. The restrained means of expression, the monochromatic grey background and the graphic character of the outline enhance the mood of mystery created in this work. Assigning a symbolic meaning to this representation, noticing the connotation with the process of change, crossing over to the other side, or even seeing the message expressed by it as an allusion to the border between life and death is associated with the simultaneous sensation that the painter only suggested the importance of the theme, not trying to provide the viewer with a clear answer as to what you could expect on the other side of the tightly sealed gate. This kind of activity is akin to the attitude of Carl Gustav Jung, who placed an inscription above the door of his home in Küsnacht which read: "Bidden or not bidden, God will come" (*Vocatus atque non vocatus Deus aderit*). It was not his intention to connect the entrance to his home with Christian symbolism. As he explained in one of his letters, he borrowed this phrase from a text by Erasmus of Rotterdam. It was the prophecy of the Delphic oracle given to the Spartans in answer to the question whether the gods would favour them in a war. As the Swiss psychoanalyst explained, by placing this inscription above the door leading to his home, he wanted to inform his patients that life had a profound eschatological

17 W. Kopaliński, op. cit.

18 Jansson, Eva-Maria. *The Magic of the Mezuzah in Rabbinic Literature*, "Nordisk Judaistik" 1994, issue 15, pp. 51–66.

19 Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*, translated by W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warsaw 1990, p. 384.

meaning. He claimed that the fear of God is the beginning of wisdom (*Timor Dei initium sapientiae*). In his opinion, God revealed Himself everywhere and at all times, the question was only: in what form and for what purpose? [20]

This said, the vast majority of the *Gateways* and *Entrances* painted by Nowotarski have a more realistic than symbolic dimension, although the poetic mood created in them is close to a romantic attitude. Doors are usually a pretext for the use of a wide range of sparkling colours, and their brick lintels, chambranles and jambs are shimmering with various shades, showing the beauty of the surface of a wall constructed of unevenly fired ceramic bricks. In rare cases, the attention of the viewer is drawn to an object placed next to the door. In the *Entrance With a Bicycle* from 1999, the eponymous bicycle occupies the lower left quarter of the painting, constructing a narrative thread together with a slightly open right sash. The viewer involuntarily recreates the story of the owner of the abandoned vehicle, who probably came back recently and entered the house, leaving the door half-closed. In *Waiting* from 2000, a man is sitting on the steps in a centrally arranged circular-arc portal. His head is lowered and he is wearing a cap, so the viewer cannot see his face. In addition, the lower half of the image is covered by a diagonal shadow that shrouds the male figure in the darkness. This shadow allowed for a vivid contrasting of two parts of the painting: the upper one — orange and brick red, and the lower one — cool tones of pale green and turquoise. Although the representation does not provoke a symbolic reading, the mood created by the painter evokes associations with the *pittura metafisica*.

Analysing the metaphysical painting of Giorgio de Chirico, a specialist in the interpretation of his works, Riccardo Dottori, identified two issues as fundamental characteristics of this style: 1) a mystery (enigma) provoking the search for explanations and 2) melancholy evoking existential sadness. [21] For the Italian painter, melancholy was a way of contemplating the world, a passion for a mystery that allowed him to reach the essence of things hidden behind their external appearances. A similar goal seems to be guiding the painting of Nowotarski. This artist does not need images of clocks to illustrate the passage of time. He conveys it through depicting the path of light and shadow on the wall, traces of damage, a broken window glass, grey hair escaping from under the cap of a seated man. Showing the passage of time is the basic means in his art of asking questions about the nature of being and the meaning of human existence; an acknowledgement of the sad condition of *homo sapiens* as formulated in the philosophy of Martin Heidegger: forced to function as a *being-toward-death*, who

20 C.G. Jung *Letters*, translated by R.F.C. Hull, edited by G. Adler, A. Jaffe, Princeton 1975, p. 611.

21 Dottori, Riccardo. *The Metaphysical Parable in Giorgio de Chirico's Painting*, "Metaphysical Art — The de Chirico Journals" 2005–2006, issue 5/6, p. 203.

lives in constant fear of dying, condemned to constant melancholy. [22] This kind of melancholy, reflection on the sense of ephemeral human existence is crucial to the depth of the poetic vision of the artist from Zabrze.

In 2001, Ryszard Stecura and Bartosz Blaschke made a film about Roman Nowotarski, titled *A Journey With an Artist*. [23] The starting point of their scenario was life treated as a constant wandering, which the artist often emphasized. Making this suggestion the main thread of the film's narrative, the director and cinematographer followed the professor around Zabrze, filming the houses, courtyards and gates pointed by him, and then trying to match them with his paintings. However, they undertook this effort of investigating the sources of Nowotarski's inspiration in vain, because although his work is situated in the mainstream of representational painting, the images he creates are autonomous and self-referential. The motifs placed in them are not the work of a realist who records his impressions of the world in the form of an objectifying reflection of reality on the principles akin to photographic cameras, but they are emotional images, colourful stories about the visible phenomena, based on individual experiences, depending not only on the weather and the Sun angle, but based mainly on the mood and feelings of the subject perceiving them. Undoubtedly, it was extremely important for the artist that the objects he depicted came from a place close to his heart. But in order for the place to become a home for the artist, they had to undergo a specific transformation, as a result of which parts of the city were transformed into works of art. For Nowotarski, the process of domestication, location that transforms a strange place into a place recognized as one's own, was based on noticing the features that enabled the use of inhabited space as starting material determining the creation of his works.

The Norwegian architect Christian Norberg-Schulz tried to define the conditions in which someone ceases to feel like a wanderer and annexes a place, giving it the status of the space of everyday existence:

What, then, does it mean "to be somewhere"? It simply means to be located in one's existential space. We may be "at home", "away" or "astray". The term "away" expresses that we are on our way to get "somewhere else". (...) The term "lost" expresses that we have left the known structure of existential space. The *experience* (perception) of space, thus, consists in the tension between one's immediate situation and existential space. When our immediate location coincides with the centre of our existential space, we experience being "at home". If not, we are either "on our way", "somewhere else", or we are "lost". [24]

Location as
a strategy for
creative activity

- 22 Jaroszewski, Tadeusz, *Martin Heidegger's Conception of an Authentic Life*, "Etyka" 1969, issue 4, p. 119–138.
- 23 *A Journey With an Artist*, directed by Ryszard Stecura, cinematography Bartosz Blaschke, Afanasjeff Production, Video Studio Gdansk, 2001.
- 24 Norberg-Schulz, Christian. *Existence, Space & Architecture*, London 1971, p. 34.

In reference to this remark, one could ask where Roman Nowotarski found his own place, which allowed him to abandon the attitude of the wanderer and feel at home? Probably it would be wrong to seek this location in the workers' alleys of old Zabrze because in fact, the artist found a home in his art. The process of painting made it possible to create a kind of buffer to relieve the strain caused by the incompatibility of reality with imaginations; it enabled the creation of aesthetic spaces one could mentally inhabit.

The “living spaces” created by the painter, aestheticized and emotionally charged houses and courtyards constructed of colourful lights and shadows filled his studio, sharing space with the portraits of people he was close to. These portraits include the likeness of Czesław Niemen, a popular singer and once a friend of Nowotarski who for a long time sang his own songs on the Piwnica pod Baranami scene, dividing his time between the profession of singer-songwriter and the profession of academic teacher of painting and drawing. The artist's ties to the music scene resulted in one more theme in painting: a still life with a guitar. In the early renditions of this theme, the guitar is placed in the centre, filling the field of the composition on a smooth, black background. This specific manner consisting in representing objects that are simplified and clearly exposed in the foreground is characteristic especially of poster art, in which the maximum impact is achieved with the minimal means of expression and reaching the viewer with a simple and direct metaphor. The artist learned this composition technique when he was a student specializing in the field of poster design at the studio of Bogusław Górecki. His 1985 tempera on fibreboard painting *Homage a Vysotsky* makes use of exactly this synthetic form: it depicts a guitar on a black background, half hidden in shadow, whose neck is transformed into a thorny plant.

In the 1980s, Vladimir Vysotsky, a Russian actor and singer-songwriter, was for Poles a symbol of rebellion against the Soviet rule. His death, caused by an excessive use of alcohol and drugs, was interpreted as a conscious resignation from life under the communist regime. People sang the songs of the “bard from Taganka” at poetry meetings to manifest political dissent. Nowotarski also performed them in the original, because his aversion to the Soviet Union — sealed and perpetuated during the persecution of his family for fighting the Bolsheviks — did not translate into an aversion to the Russians. Among the Russians, there were also many friends supporting the Polish cause, and Vysotsky was one of them. A poster devoted to him has enchanted Maria Rzepińska: “Nowotarski's posters deserve a separate discussion, but unfortunately, I know only two. One, very wittily conceived *Chirp, Chirp, Chirp Behind the Chimney* and the other in

honour of Vysotsky, which I call ‘thorny guitar’, and which is a beautiful visual metaphor of the fate of an excellent Russian artist.” [25] The above-mentioned poster *Chirp, Chirp, Chirp Behind the Chimney* was awarded a gold medal by the jury of the Poster Biennale in 1974. At that time, environmental issues were not given much attention, but Nowotarski, as a kind of warning against the carefree exploitation of the environment by the Upper Silesian heavy industry, depicted four brick factory stacks on a yellow background, emitting black soot, to which large clockwork grasshoppers, wound up with a metal key, were attached. Today, the world worries about the prospect of the total extinction of bees, and a quarter of a century ago, an artist from Zabrze addressed the future of grasshoppers, threatened by the unprecedented degradation of the environment.

The way of constructing an image typical of poster designers left its mark also in Nowotarski’s paintings. This particular talent for a concise interpretation of experience probably played a decisive role in shaping his technique. Employing a flat colour plane and a clearly outlined contour is not only a result of a fascination with the Byzantine icon and Piet Mondrian’s Neoplasticism, but also a consequence of creative preferences that were based on processing real-life situations into their artistic counterparts, recorded in the form of synthetic signs used as information carriers. In both icon painting and poster art, transforming an object into its two-dimensional counterpart enriches the meaning of the work with an additional element: a flat sign refers to the original, creating the possibility of its free interpretation, allowing the introduction of a meaning that results from subjective perception. Art theoretician Gottfried Boehm thus commented on this special property of flat image: “The mystery of ‘flat depth’ (...) goes ‘far beyond nature’. It involves the power of *poiesis*, actual possibilities of meaning suppressed in the widespread model of representation. Images are processes, presentations that do not stop at repeating what is given, but they make it apparent, causing ‘an increase in being.’” [26]

An image constructed of many flat planes creates an autonomous space of a work of art, where the past and the present can meet because the passage of time is arrested there. This feature makes the space of an image that contains a creatively processed representation of a part of a city more attractive than the real thing, as moving within it provides an opportunity to travel in time, to meet with a world that no longer exists, built of memories and long-lost experiences. Location in such a world, making a home there and living in it can be seen as a kind of escapism, but nevertheless, creating a work of art that allows the viewer a deep immersion, a departure from reality and entering an artistic phantasm is, in its essence, the fulfilment of the primary purpose of art.

25 Quoted in: *Roman Nowotarski* (exhibition catalogue), p. 6.

26 Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków 2014, p. 299.

Roman Nowotarski w swojej
pracowni w Zabrze. Kadr
z filmu *Kontrapunkt* w reżyserii
Macieja Zborka. Lipiec 2018.

Roman Nowotarski in his
studio in Zabrze. Image taken
from *Counterpoint* documenta-
ry directed by Maciej Zborek.
July 2018.



Roman Kalarus

Lubię pejzaż morski. Mogę siedzieć na brzegu przez dłuższy czas. Patrzeć w dal i kontemplować klimat przepięknej pustki. Przy dobrej pogodzie linia horyzontu jest wyrazista. Błękit nieba, szmaragd morza tworzą syntetyczną kompozycję przypominającą obrazy Marka Rothko. Czasem coś się w oddali wyłoni, coś przeleci, rozpali wyobraźnię i spokój. Kapryśna aura sprawia, że horyzont znika. Chmury mieszają się z falami, tworząc mozaikę różnorodnych form. Żywioty stwarzają niesamowitą scenerię, na tle której wszystko może się zdarzyć. Kiedy nastaje cisza, wszystko znika. Pojawia się zmysłowa, wciągająca nicość. Naturalnie zmieniająca się scenografia staje się doskonałą przestrzenią do tworzenia niczym nieskrępowanych autorskich spektakli.

Lubię obrazy Romana Nowotarskiego. To kompozycje idealne. Mistrz usunął wszystkie zbędne elementy, które mogłyby nakierować odbiorcę na zbyt oczywiste treści. Analizując szkice do obrazów, można zaobserwować konsekwencję w budowaniu klarownej, ostatecznej formy kompozycji, jej rytmiczność oraz precyzję formalną, dającą się porównać do syntetycznej twórczości Pieta Mondriana. Jedyna w swoim rodzaju, oryginalna osobowość Romana Nowotarskiego odciska oczywiście wyraziste piętno na prostocie malarskiej materii.

Wpatruję się w obrazy Mistrza, gdzie zaledwie jedna albo dwie linie wyznaczają powierzchnię ściany, dostrzegam „i lądy niepoznane, i wyspy nienazwane, dalekie oceany”, i wiem, że ten świat to właśnie Ty i ja. Obcując ze sztuką Romana Nowotarskiego, czuję się tak naturalnie, jakbym siedział na brzegu morza i wpatrywał się w bezkresną dal. Projekcje pojawiające się w mojej głowie ewokują obrazy z odległej przeszłości, z teraźniejszości oraz abstrakcyjnej, nieodległej już przecież przyszłości.

Jest taki obraz z 1982 roku pod tytułem *Ściana*, jego kolorystyka przypomina smaki i zapachy Rodezji, do której Mistrz udał się dopiero w 2003 roku.

Zaulek z 1990 roku to fragment żydowskiej dzielnicy Wenecji, której Artysta nigdy nie odwiedził. Obrazy z lat 2000–2001, *Podwórko z psem* i *Błękitne podwórko*, to z kolei klimaty przeniesione z weneckiej wyspy Burano, na której Roman jeszcze nie był.

Wiem, że obrazom nie należy zadawać pytań. Trzeba obrazy oglądać i brać takimi, jakimi są. Bowiem jak pisał Jerzy Nowosielski: „Chciał dokładnie to, co namalował i wszystko, co chciał, to pokazał, a więcej to nic nie chciał. W ogóle obrazu nie należy pytać, z obrazem należy współżyć”.

Nie przywoływałbym tych konkretnych obrazów (i wielu innych, o których nie wspomnę), gdyby nie fakt, że gdziekolwiek jestem, w Koluszkach, Mińsku lub w Chile, patrzę na świat poprzez kadry kompozycji Nowotarskiego.

Dziękuję Ci Przyjacielu za wyostrenie perspektywy postrzegania świata.

Roman Kalarus

I like seascapes. I can be sitting on the shore for a long time, gazing into the distance and contemplating the ambience of beautiful emptiness. In good weather, the horizon is clear. The blue sky and the emerald sea form a synthetic composition reminiscent of the paintings by Mark Rothko. At times, something emerges in the distance, something flies by, stirring the imagination and disturbing the peace. Fickle weather makes the horizon disappear. Clouds blend with the waves, creating a mosaic of forms. The elements provide an amazing backdrop, against which anything can happen. When silence falls, everything is gone. A sensual, captivating nothingness ensues. The naturally changing scenery becomes an excellent venue for unrestrained original performances.

I like Roman Nowotarski's paintings. Their composition is perfect. He masterfully removes all superfluous elements that could suggest trivial meanings to the viewer. By analysing sketches for his paintings, one can observe a consistency in building the clear final form of the composition, its rhythm and formal precision, comparable to the synthetic works by Piet Mondrian. The unique personality of Roman Nowotarski leaves a clear mark on the simple painting materials.

When I look at these paintings, in which only one or two lines mark a wall, I see "unexplored lands, unnamed islands, and distant oceans", and I know that this world is you and me. With Roman Nowotarski's art, I feel just as if I were sitting on the seashore and staring into the endless distance. The projections appearing in my head evoke images from a distant past, from the present and an abstract future that will soon come.

There is a 1982 painting from the *Wall* series, its colours reminiscent of the flavours and fragrances of Rhodesia, which the artist visited as late as 2003. *Bystreet* from 1990 depicts a part of the Venetian Ghetto, which he never saw.

Paintings from the years 2000–2001, *Courtyard With a Dog* and *Blue Courtyard*, evoke the spirit of the Venetian island of Burano, where he never went.

I know that paintings should not be scrutinized. You have to look at them and take them for what they are. Because, as Jerzy Nowosielski wrote: “He painted exactly what he wanted and showed everything that he wanted, and did not want anything more. In general, you should not ask questions to a painting, instead, you should live with it.”

The reason that I mentioned these specific paintings (and could mention many more), is the fact that wherever I am: in Koluszki, Minsk, or Chile, I see the world in the frame of Roman Nowotarski’s composition.

Thank you, friend, for refining my perspective on the world.

Spotkanie w pracowni.
Od lewej: Roman Nowotarski,
Jolanta Jastrząb, Irma Kozina.
Kadr z filmu *Kontrapunkt*
w reżyserii Macieja Zborka.
Zabrze, lipiec 2018.

Meeting in the studio.
From left: Roman Nowotarski,
Jolanta Jastrząb, and Irma
Kozina. Image taken from
Counterpoint documentary
directed by Maciej Zborek.
Zabrze, July 2018.



Pociąg
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Train
Tempera on fibreboard panel
Undated

60 cm × 50 cm

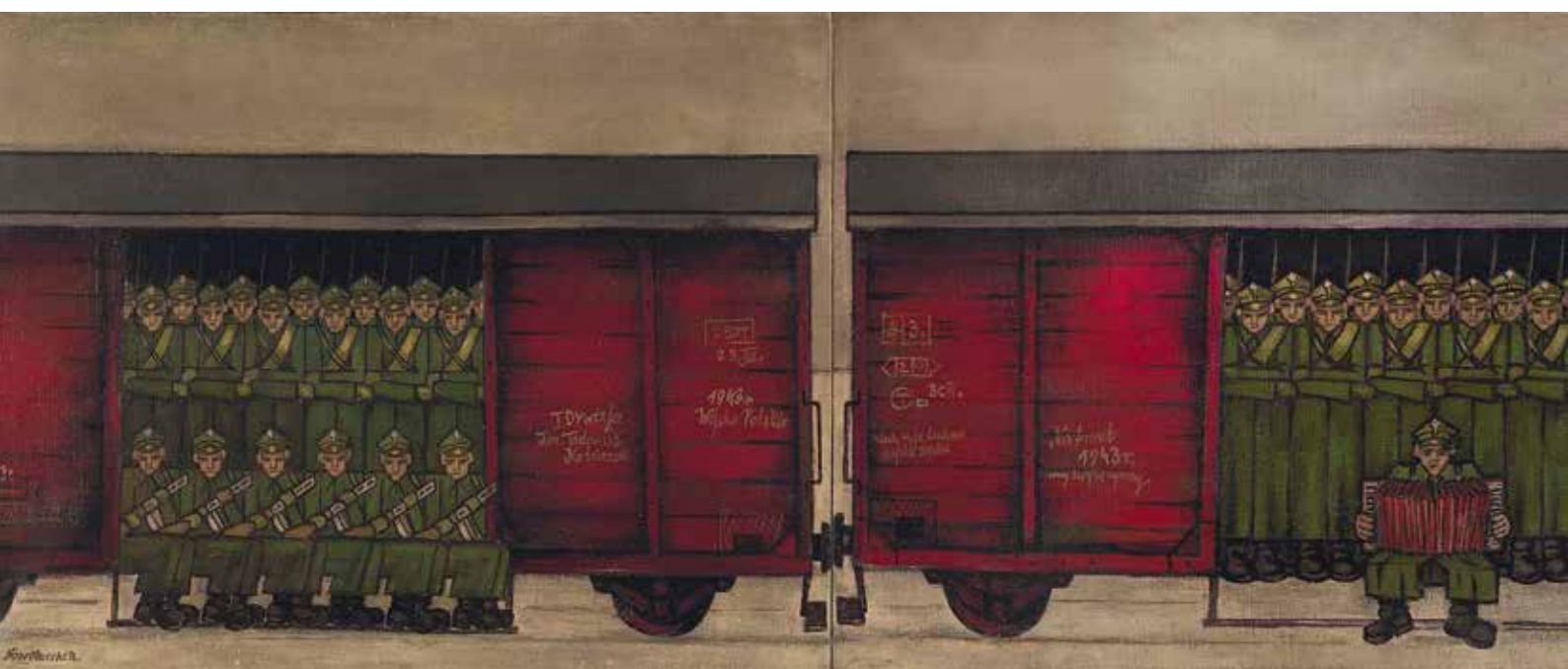
53



Na front (tryptyk)
Tempera na płycie pilśniowej

To the Front Lines (triptych)
Tempera on fibreboard panel

225 cm × 47 cm
1974

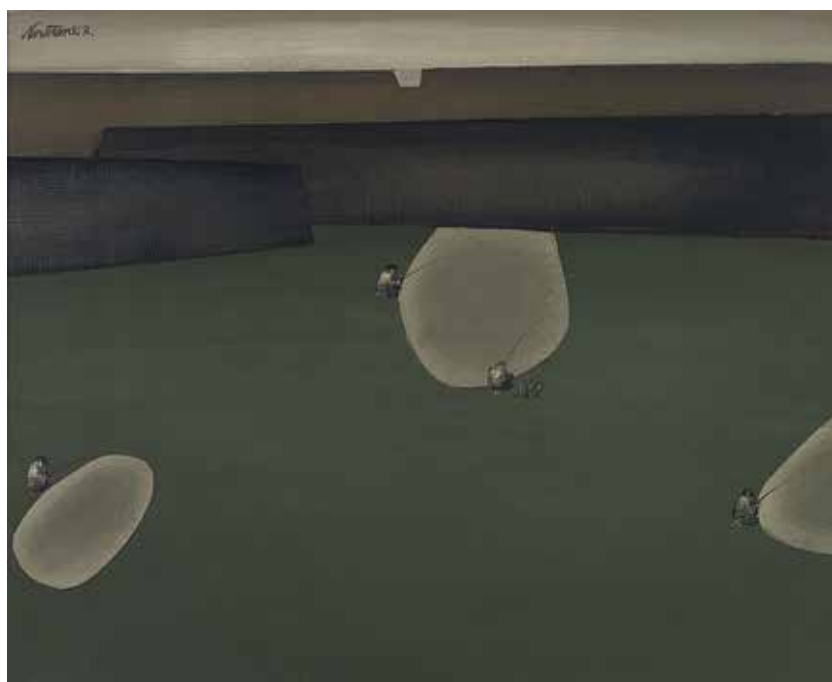




Glinianki
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Clay Pit Ponds
Tempera on fibreboard panel
Undated

56 cm × 45 cm



Z cyklu *Pejzaż śląski*
Tempera na płótnie

From the Silesian
Landscape series
Tempera on canvas

130 cm × 110 cm
1968

57



Barak
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Trailer
Tempera on fibreboard panel
Undated

59 cm × 43 cm



Z cyklu *Przystań*
Tempera na płótnie
Bez daty

From the *Harbour series*
Tempera on canvas
Undated

68 cm × 49 cm

59



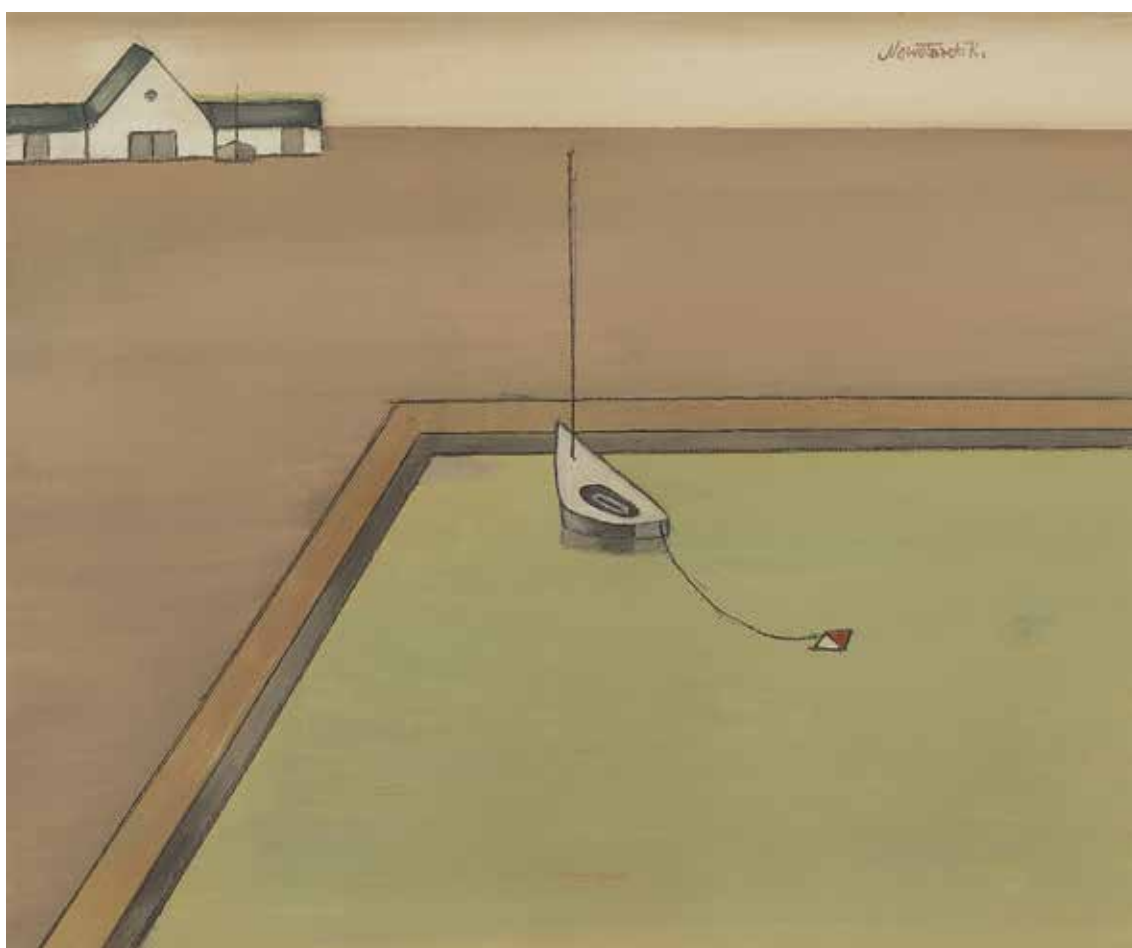
Powrót (Wspomnienie)
Tempera (gwasz)
na płycie pilśniowej

Return (Recollection)
Tempera (gouache)
on fibreboard panel

68 cm × 48 cm
1986







Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel
Undated

43 cm × 42 cm

63



Z cyklu *Przystań*
Tempera na płótnie
Bez daty

From the *Harbour series*
Tempera on canvas
Undated

59 cm × 49 cm

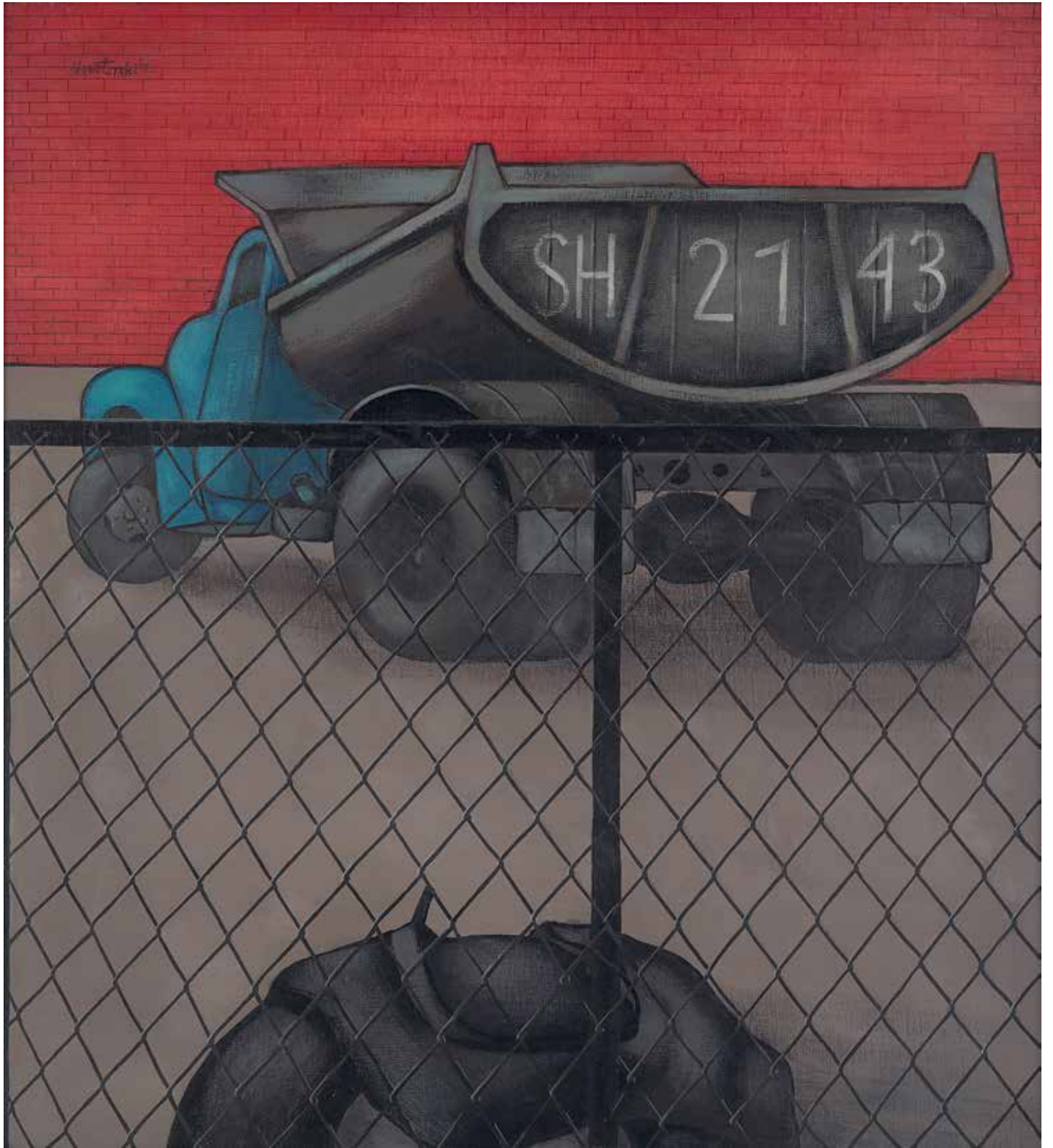
(Na następnej stronie)
ZiŁ
Akryl na płótnie

(On the next page)
ZiŁ
Acrylic on canvas

100 cm × 110 cm

1975







Dachy
Olej na płótnie
Bez daty

Rooftops
Oil on canvas
Undated

105 cm × 90 cm

67

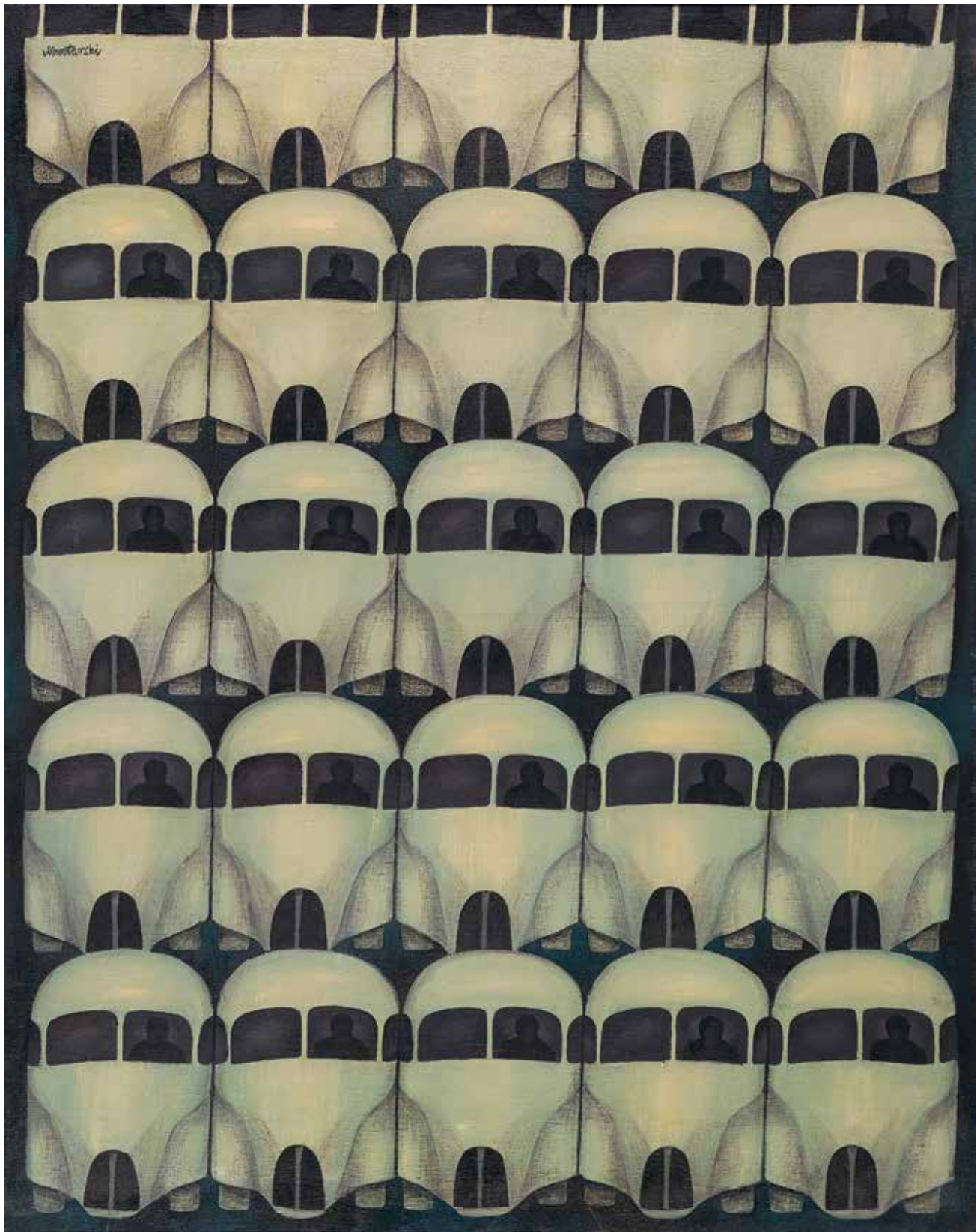


68

Jeźdźcy
Olej na płótnie
Bez daty

Riders
Oil on canvas
Undated

95 cm × 120 cm



Dworzec w Katowicach

(Akordeonista)

Tempera na płycie pilśniowej

Bez daty

Katowice Train Station

(Accordion Player)

Tempera on fibreboard panel

Undated

59 cm × 50 cm



Autoportret
Tempera na płycie pilśniowej

Self-portrait
Tempera on fibreboard panel

60 cm × 50 cm
1969

71



72

Z cyklu *Pejzaż miejski*

Tempera na płycie pilśniowej

Bez daty

From the *Cityscapes* series

Tempera on fibreboard panel

Undated

49 cm × 68 cm



Novotarski

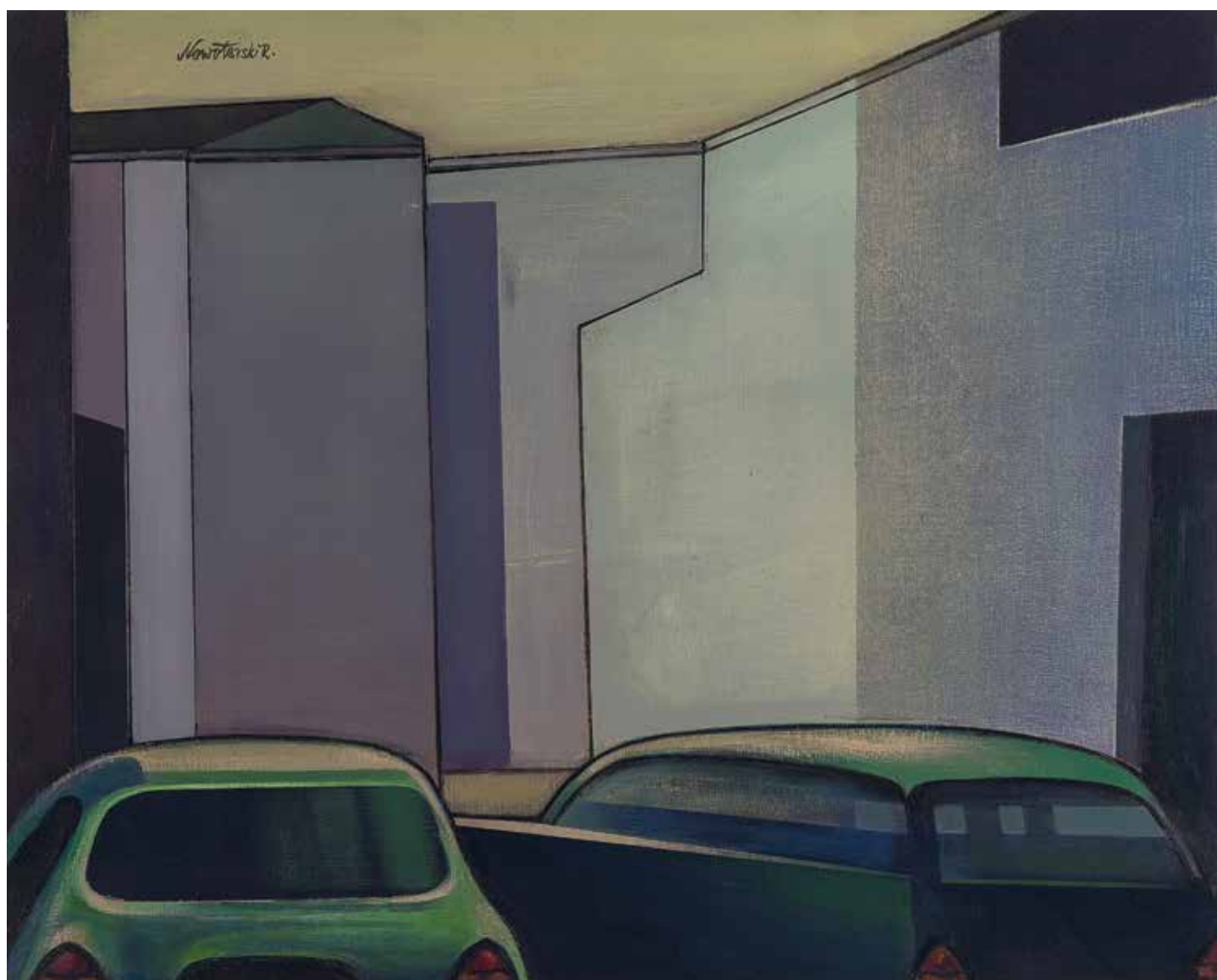


Miasto
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

City
Tempera on fibreboard panel
Undated

67 cm × 55 cm

75



76

Wieża

Tempera na płycie pilśniowej

Bez daty

Tower

Tempera on fibreboard panel

Undated

46 cm × 62 cm

Nowotarski R.



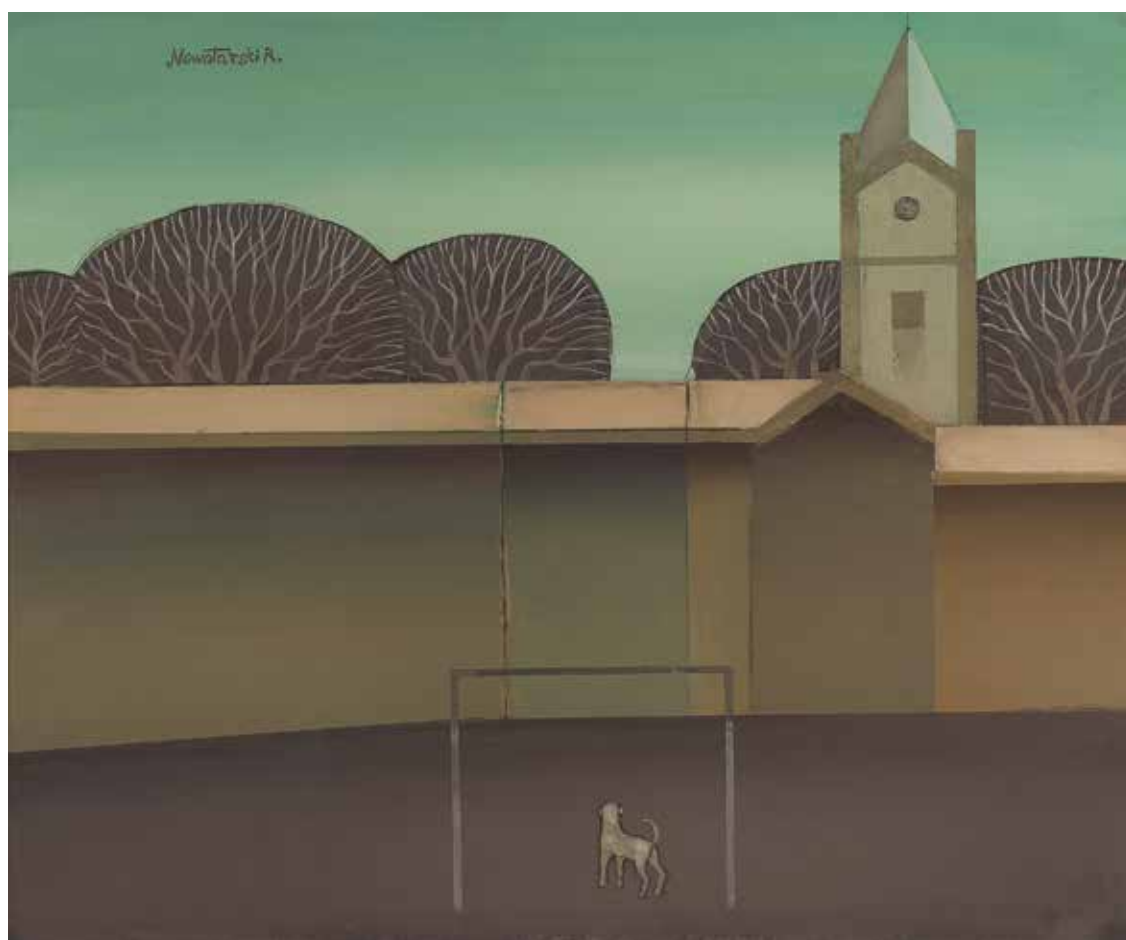


Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel

60 cm × 49 cm
2016

79



Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel
Undated

60 cm × 50 cm

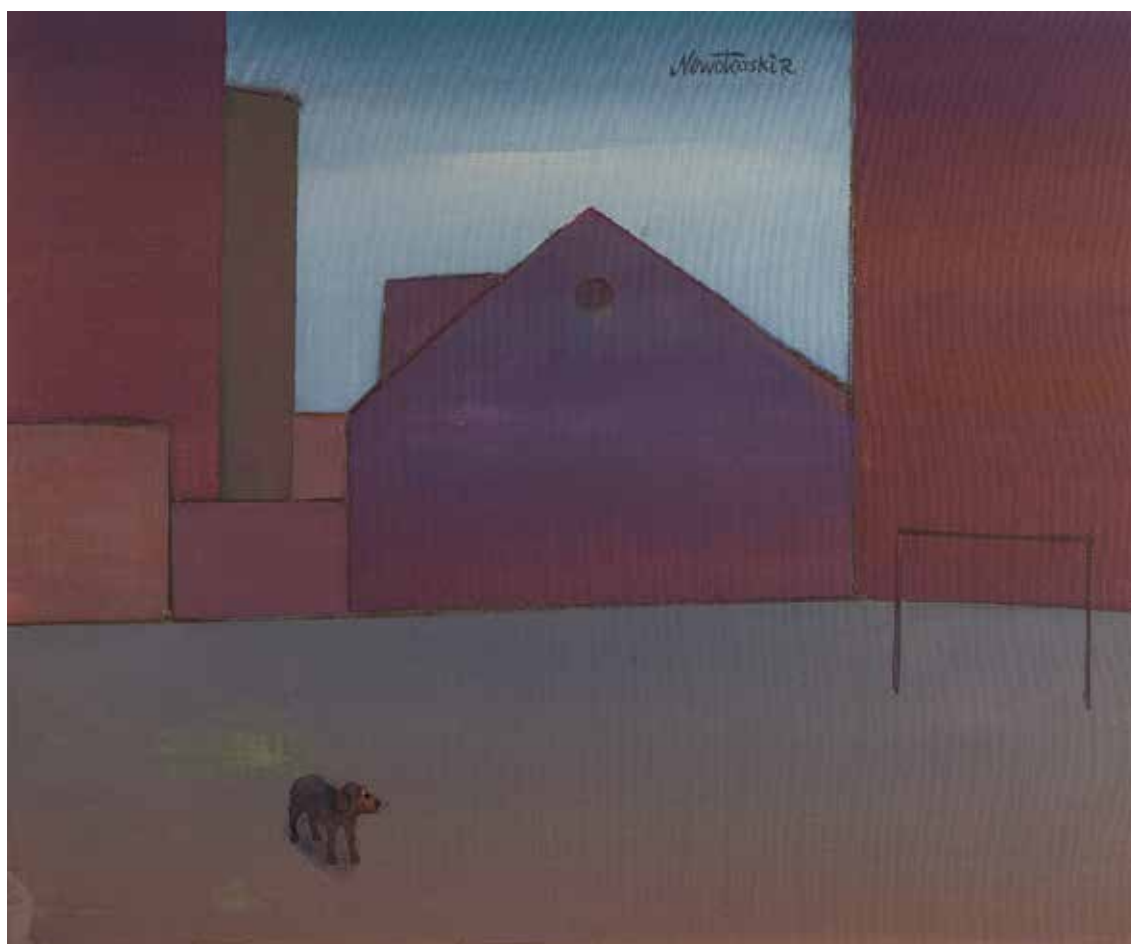


Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płótnie
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on canvas
Undated

59 cm × 49 cm

81



Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel

60 cm × 50 cm
2017





Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel
Undated

80 cm × 60 cm



Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel
Undated

44 cm × 36 cm

85



Biały pies
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

White dog
Tempera on fibreboard panel
Undated

42 cm × 42 cm



Z cyklu *Śląski blues*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Silesian Blues* series
Tempera on fibreboard panel
Undated

60 cm × 45 cm

87



Z cyklu *Śląski blues*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Silesian Blues* series
Tempera on fibreboard panel
Undated

58 cm × 43 cm



Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel
Undated

58 cm × 42 cm

89



Z cyklu *Śląski blues (Podwórko)*

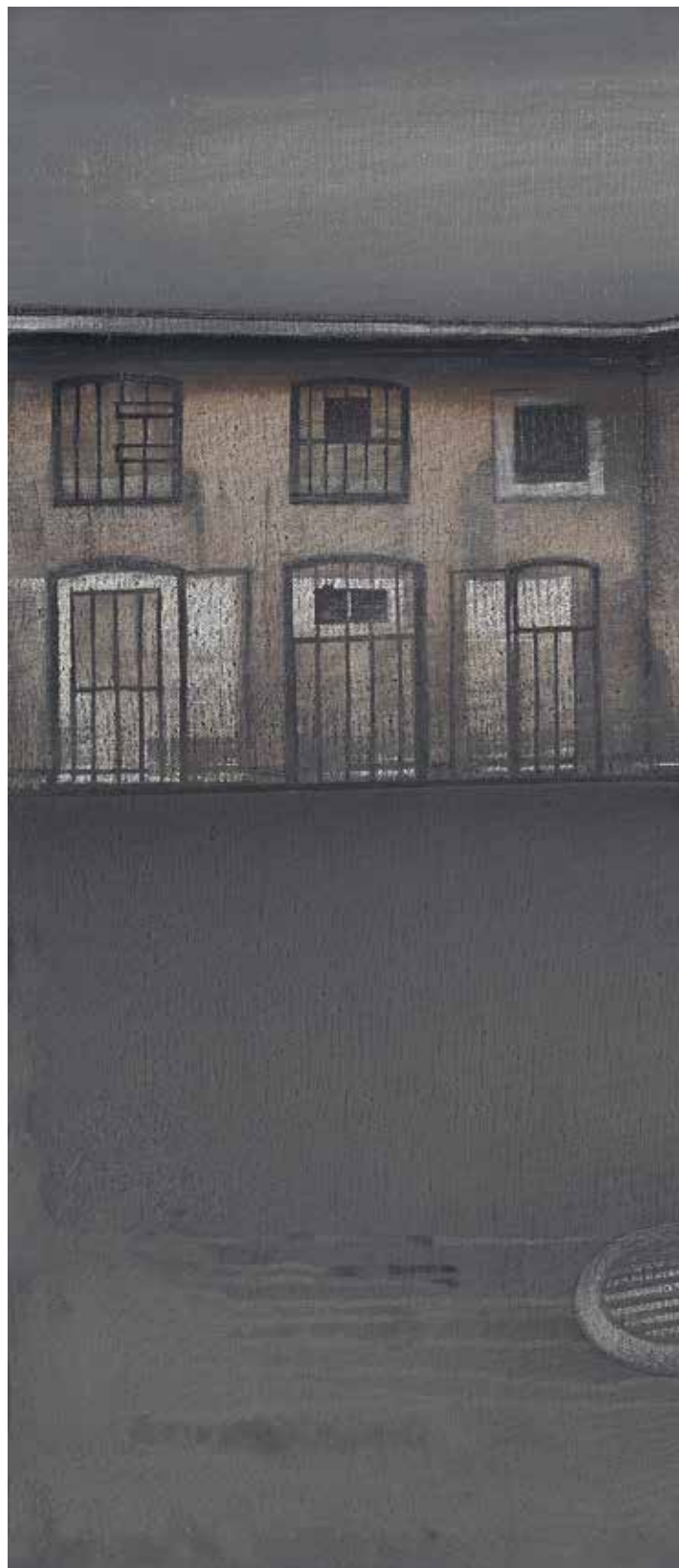
Technika mieszana: akryl,
olej na płótnie

From the *Silesian Blues series*
(*Courtyard*)

Mixed media: acrylic and oil
on canvas

120 cm × 90 cm

1984





Amsterdam R.

Z cyklu *Śląski blues*
(*Podwórko szaro-błękitne*)
Tempera na płycie pilśniowej

From the *Silesian Blues* series
(*Blue-grey Courtyard*)
Tempera on fibreboard panel

57 cm × 48 cm
1978



Z cyklu *Śląski blues*
(Czerwony dom)
Tempera na płycie pilśniowej

From the *Silesian Blues series*
(*Red House*)
Tempera on fibreboard panel

61 cm × 40 cm
2010

93



Dom
Tempera i wosk na płótnie

House
Tempera and wax on canvas

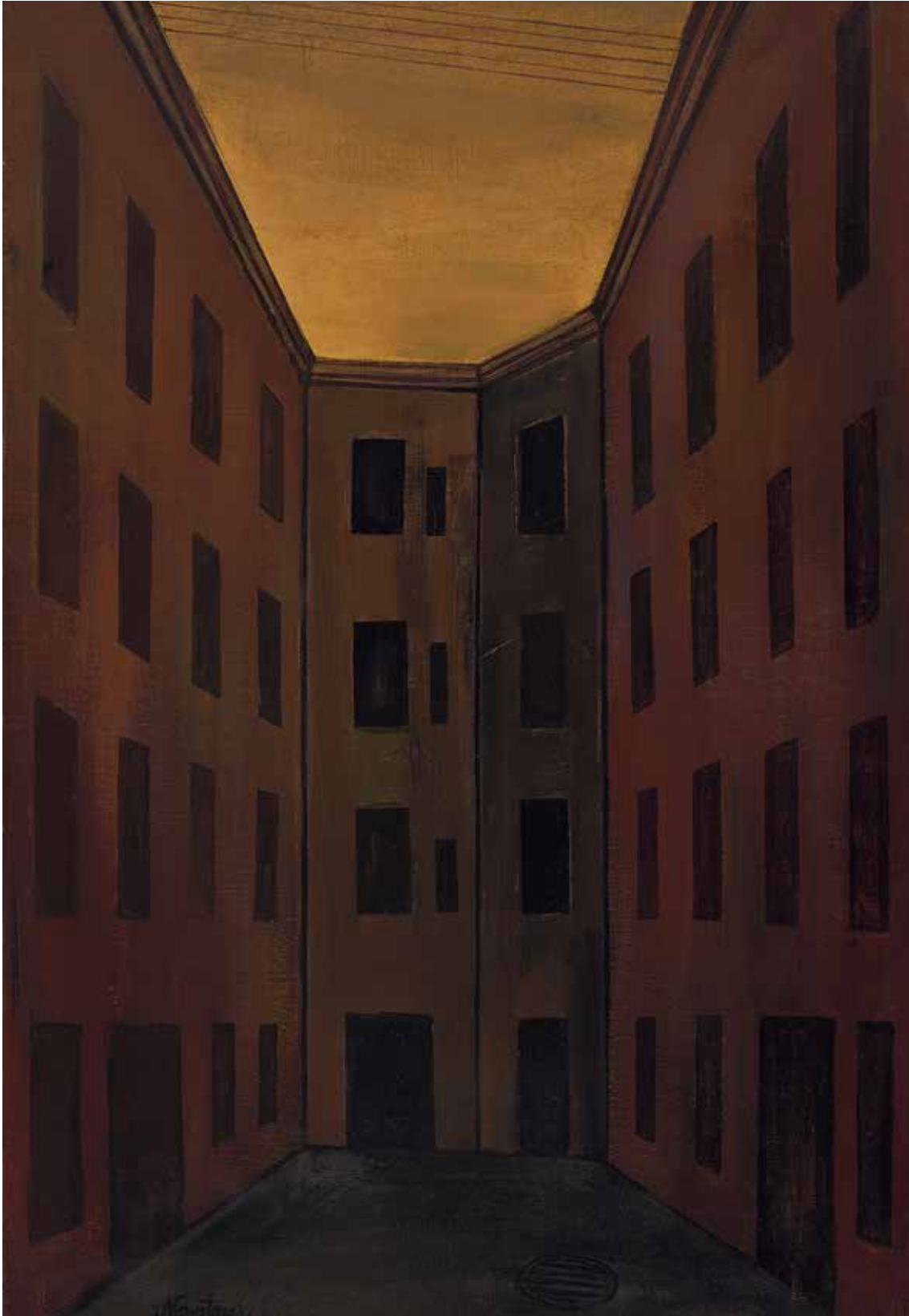
130 cm × 100 cm
1972

(Na następnej stronie)
Podwórka
Tempera na płótnie
Bez daty

(On the next page)
Courtyards
Tempera on canvas
Undated

65 cm × 98 cm





Z cyklu *Pejzaż Śląski*
Tempera na płótnie

From the *Silesian*
Landscape series
Tempera on canvas

77 cm × 65 cm
1972



Nowinski 2



Pejzaż
Tempera i olej na płótnie
Bez daty

Landscape
Tempera and oil on canvas
Undated

50 cm × 42 cm



Ogródki działkowe
Tempera na płótnie

Allotment
Tempera on canvas

80 cm × 70 cm
1961

99



100

Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel
Undated

55 cm × 45 cm



Czerwony tramwaj
Tempera (gwasz), płótno
na płycie pilśniowej
Bez daty

Red Tram
Tempera (gouache), canvas
on fibreboard panel
Undated

69 cm × 59 cm

101



102

Dom przy rynku
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

House at the Market Square
Tempera on fibreboard panel
Undated

49 cm × 40 cm



Piekarnia
Olej, płótno na płycie
pilśniowej

Bakery
Oil, canvas on
fibreboard panel

80 cm × 75 cm
1961

103



104

Kuśnierz
Tempera na płótnie

Furrier
Tempera on canvas

60 cm × 70 cm
1976

Nowinski





W oknach
Tempera na płótnie
Bez daty

In the Windows
Tempera on canvas
Undated

70 cm × 52 cm

107



Dom II
Olej na płótnie
Bez daty

House II
Oil on canvas
Undated

74 cm × 49 cm





110

Z cyklu Ściany (Ściana 1)
Tempera na płycie pilśniowej

From the Walls series (Wall 1)
Tempera on fibreboard panel

63 cm × 50 cm
1982

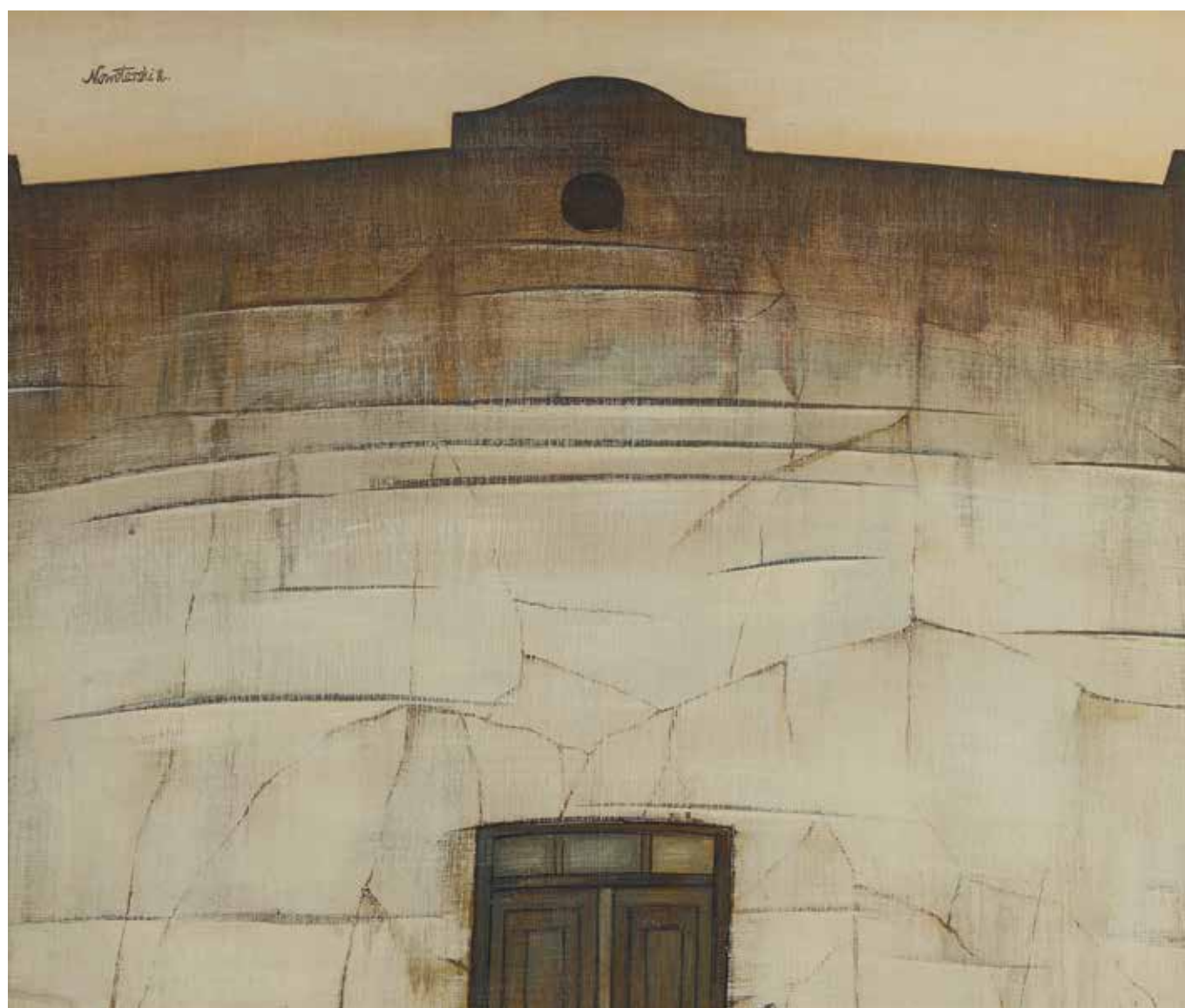


Z cyklu Ściany (Ściana 4)
Tempera na płycie pilśniowej

From the *Walls* series (*Wall 4*)
Tempera on fibreboard panel

57 cm × 48 cm
1980

111





Z cyklu Ściany (Ściana 6)
Tempera na płótnie
Między 1965–1985

From the *Walls* series (*Wall 6*)
Tempera on canvas
Between 1965 and 1985

58 cm × 49 cm

113



114

Z cyklu Ściany (Ściana 2)
Tempera na płycie pilśniowej
Między 1965–1985

From the *Walls* series (*Wall 2*)
Tempera on fibreboard panel
Between 1965 and 1985

48 cm × 58 cm

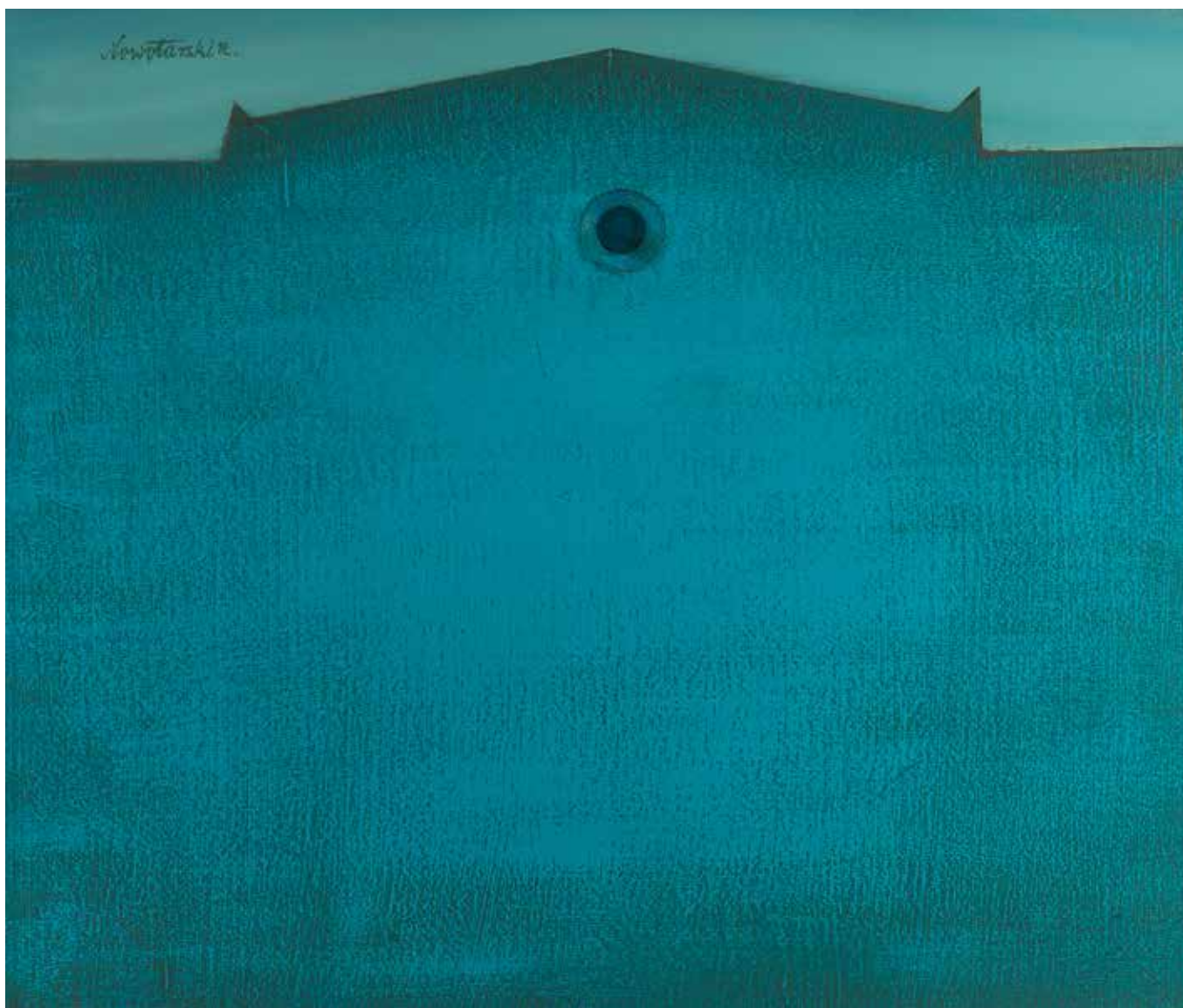


Z cyklu Ściany
(Turkusowa ściana)
Tempera na płycie pilśniowej
Między 1965–1985

From the *Walls* series
(*Turquoise Wall*)
Tempera on fibreboard panel
Between 1965 and 1985

48 cm × 58 cm

115



Schody (*Tunnel*)
Tempera na płótnie

Stairs (Tunnel)
Tempera on canvas

79 cm × 63 cm
1995





Błękitne podwórko
(*Niebieski dom*)
Tempera na płycie pilśniowej

(Na następnej stronie)
Drzwi niebieskie
(*Wejście niebieskie*)
Tempera na płycie pilśniowej

Blue Courtyard
(*Blue House*)
Tempera on fibreboard panel

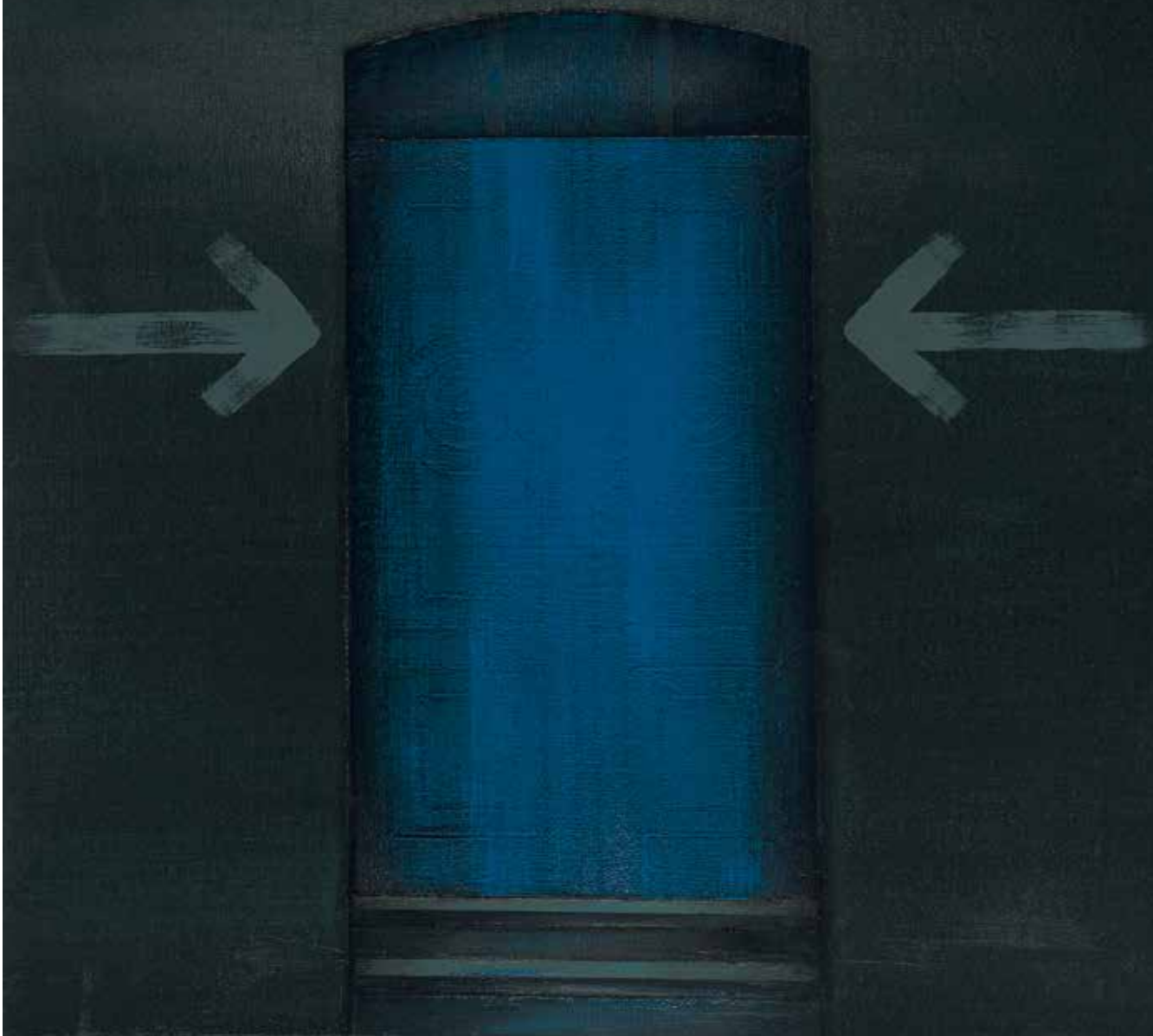
(On the next page)
Blue Door
(*Blue Entrance*)
Tempera on fibreboard panel

58 cm × 45 cm
2000

59 cm × 49 cm
1999



Knötarskiv.



120

Wejście

Tempera na płycie pilśniowej

Entrance

Tempera on fibreboard panel

50 cm × 60 cm

1975



Wejście 7
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Entrance 7
Tempera on fibreboard panel
Undated

48 cm × 68 cm

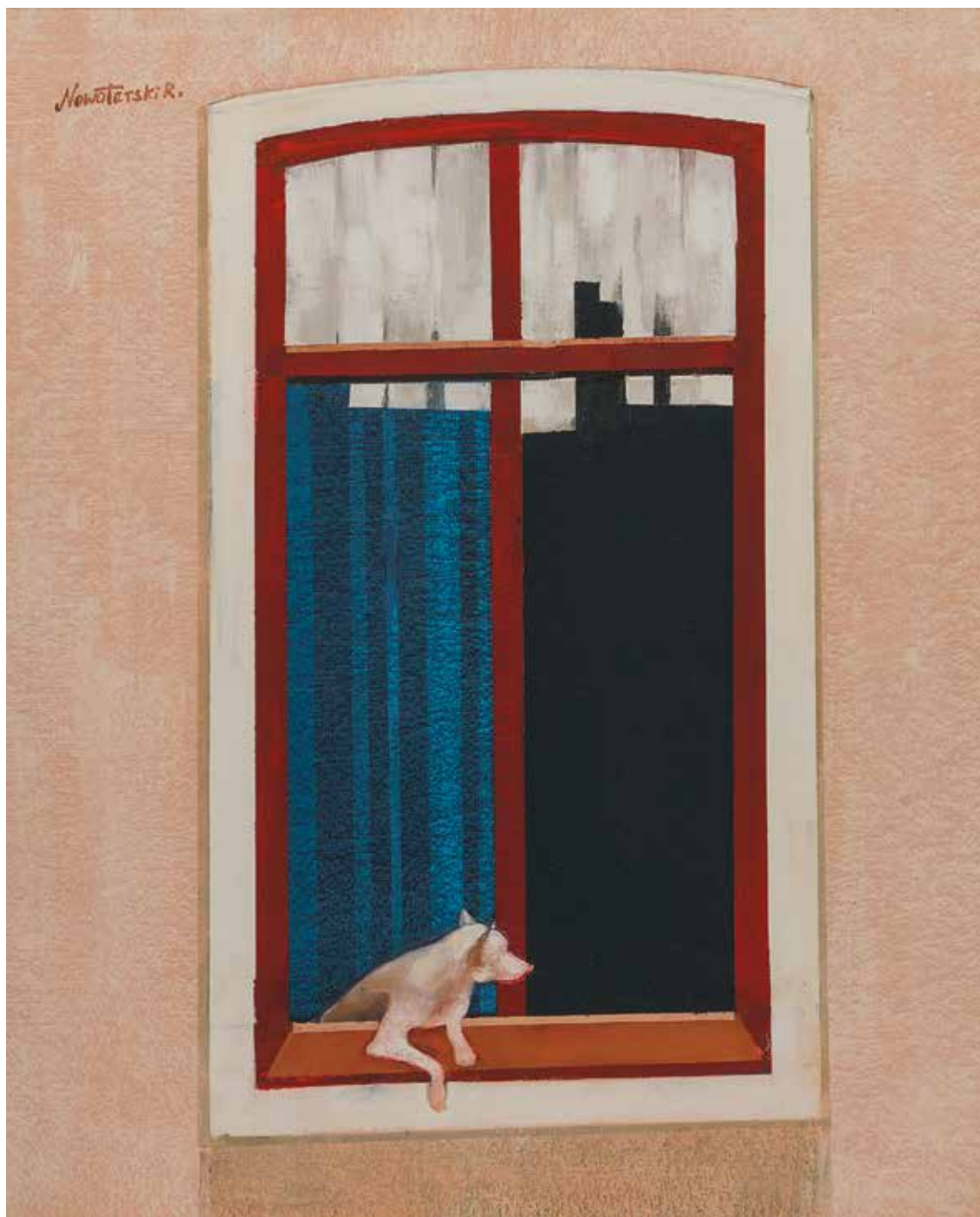


Okno 2
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Window 2
Tempera on fibreboard panel
Undated

45 cm × 55 cm

123



124

Oczekiwanie

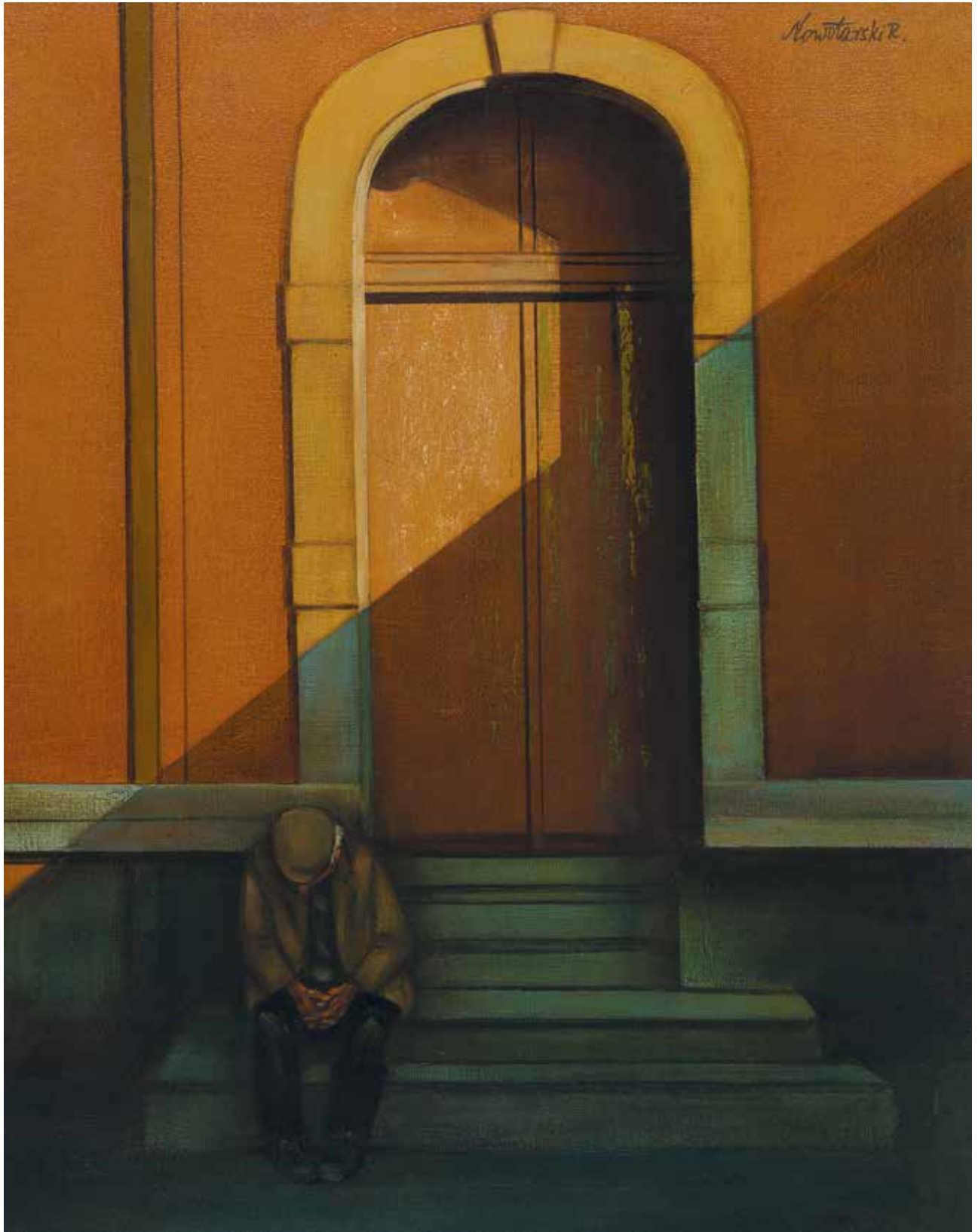
Tempera na płycie pilśniowej

Waiting

Tempera on fibreboard panel

50 cm × 60 cm

2000



Katedra
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Cathedral
Tempera on fibreboard panel
Undated

48 cm × 57 cm



Drzwi
Tempera na płycie pilśniowej

Door
Tempera on fibreboard panel

71 cm × 54 cm
2006

127



Wejście 1
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Entrance 1
Tempera on fibreboard panel
Undated

41 cm × 51 cm



Plac zabaw
Tempera na płycie pilśniowej

Playground
Tempera on fibreboard panel

51 cm × 66 cm
2006

129



130

Z cyklu *Pejzaż miejski*
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

From the *Cityscapes series*
Tempera on fibreboard panel
Undated

60 cm × 48 cm

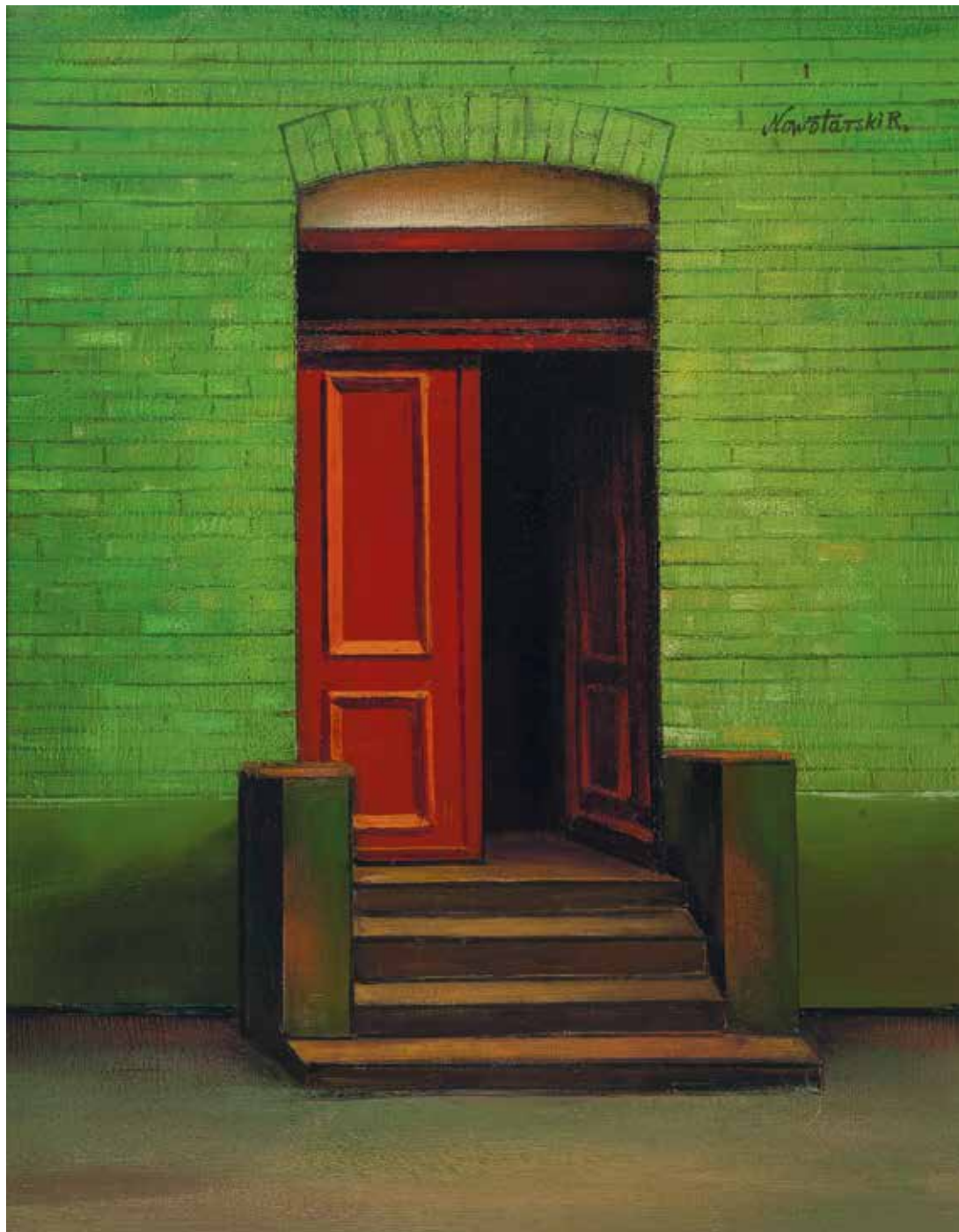


Zielona ściana
Tempera na płycie pilśniowej

Green Wall
Tempera on fibreboard panel

46 cm × 61 cm
2006

131



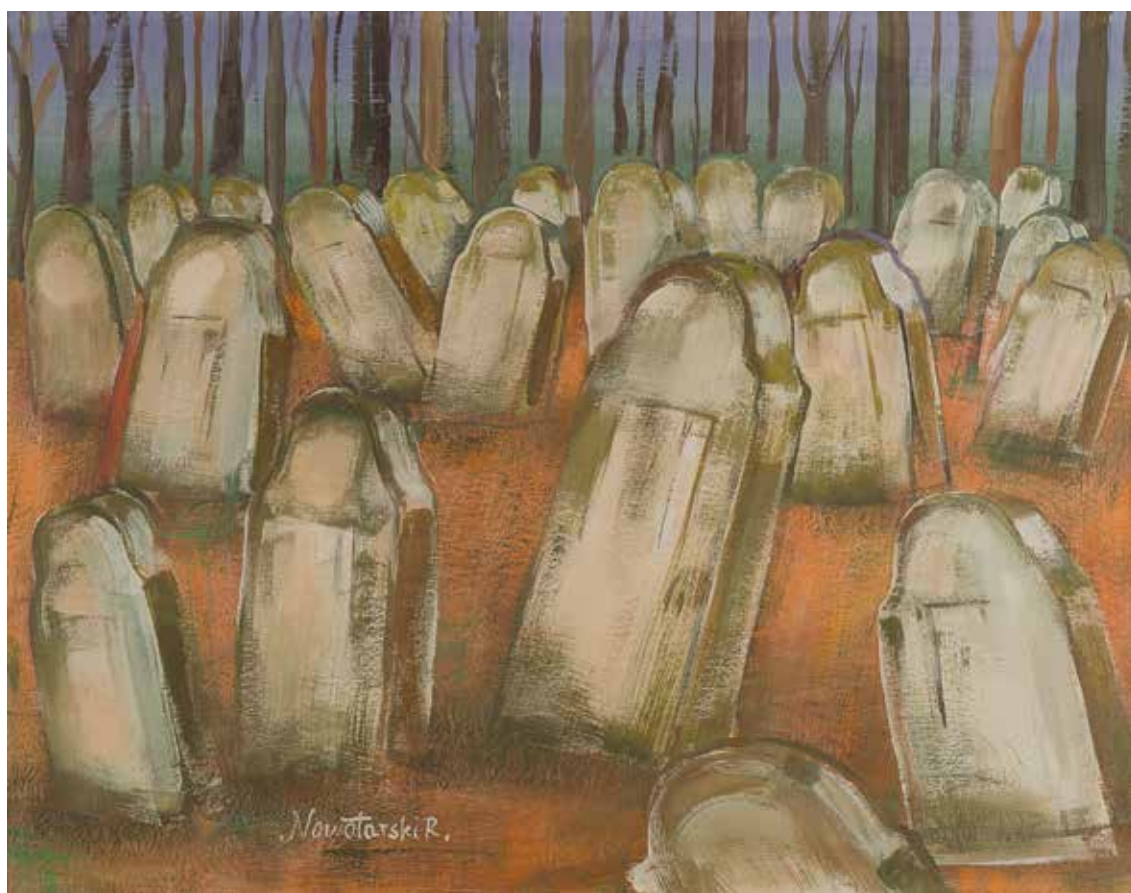


Cmentarz żydowski
Tempera na płycie pilśniowej
Bez daty

Jewish Cemetery
Tempera on fibreboard panel
Undated

55 cm × 43 cm

133





Pamięci Włodzimierza
Wysockiego
Tempera na płycie pilśniowej

*In the Memory of Vladimir
Vysotsky*
Tempera on fibreboard panel

62 cm × 44 cm
1985

135



Roman Nowotarski urodził się w 1931 roku w Worochcie (Huculszczyzna — Czarnohora). Po wysiedleniu w 1945 r. zamieszkał w Zabrze na Śląsku. W 1960 r. ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Przez wiele lat był profesorem na tej uczelni. Zajęcia z rysunku i malarstwa prowadził na Wydziale Grafiki w Katowicach. Laureat licznych nagród i wyróżnień, m.in. w 1995 r. otrzymał I nagrodę za malarstwo na Ogólnopolskim Konkursie Malarstwa „Impresje Polskie” Fundacji Polska-Japonia im. Miyauchi. Jego obrazy znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, muzeach w Chorzowie, Katowicach, Bytomiu, Bielsku-Białej, Zabrze oraz zbiorach prywatnych w Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii. Prezentował swoje prace na wystawach w Bazylei, Bratysławie, Berlinie, Istambule, Paryżu, Londynie, Waszyngtonie i Tokio.

Artysta zajmuje się również scenografią teatralną i filmową. Kilkanaście lat współpracował z Teatrem Eksperymentalnym STG w Gliwicach. Wspólnie z reżyserem Stanisławem Mołkiem otrzymali wiele nagród za scenografię i inscenizację dla wystawianych na tej scenie widowisk, m.in. wyróżnienia za scenografię do spektakli *Wiosna* wg Brunona Schultza, *Fabryka absolutu* wg Karela Čapka, *Podróźni* wg własnego scenariusza oraz widowiska *Zmierzch* Izaaka Babla. Współpracował także z reżyserem Ryszardem Waską przy realizacji filmów krótkometrażowych nagrodzonych na festiwalu w Brukseli. Jest współautorem scenografii do filmu Andrzeja Kondratiuka *Skorpion, panna i łucznik*. Artyście nieobca jest również estrada — w wolnych chwilach jako gość Piwnicy pod Baranami śpiewa ballady, do których sam pisze teksty i komponuje muzykę.

Roman Nowotarski was born in 1931 in Vorokhta (Hutsul region — Chornohora). After being displaced in 1945, he settled in Zabrze in Silesia. In 1960 he graduated from the Academy of Fine Arts in Krakow. He was a professor at this institution for many years, teaching drawing and painting at the Faculty of Graphics in Katowice. He received numerous awards and distinctions, including the first prize for painting at the Polish National Painting Competition “Polish Impressions” of the Miyauchi Poland-Japan Foundation in 1995. His paintings are in the collections of the Museum of Contemporary Art in Krakow, museums in Chorzów, Katowice, Bytom, Bielsko-Biała, Zabrze, as well as private collections in Europe, the USA and Japan. He exhibited his works in Basel, Bratislava, Berlin, Istanbul, Paris, London, Washington, and Tokyo.

Roman Nowotarski is also active in the field of stage and set design. For over ten years he collaborated with the experimental STG Theatre in Gliwice. Together with the director Stanisław Mołek, he received numerous awards for scenic design at that venue, including Bruno Schulz’s *Spring*, *The Absolute at Large* by Karel Čapek, *The Travellers* based on his own script, and *Sunset* by Isaac Babel. He collaborated with director Ryszard Waśka on the production of short films that were recognized at the festival in Brussels. He is the co-author of set design for Andrzej Kondratiuk’s film *Scorpio, Virgo and Sagittarius*. Roman Nowotarski is also familiar with the music scene — in his spare time, as a guest of Piwnica pod Baranami, he sings his own ballads.

- *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. 50-lecie Wydziału Grafiki Filii w Katowicach 1947–1997* Katowice 1997
- G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków 2014
- H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006
- J. Budzik, *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Kraków 2013
- *Dąbrówki 9. Wokół malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach*, red. J. Rykała, A. Kowalski, Katowice 2006
- D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990
- E.-M. Jansson, *The Magic of the Mezuzah in Rabbinic Literature*, „Nordisk Judaistik” 1994, nr 15
- T.M. Jaroszewski, *Koncepcja życia autentycznego Martina Heideggera*, „Etyka” 1969, nr 4
- C.G. *Jung Letters*, przeł. R.F.C. Hull, red. G. Adler, A. Jaffe, Princeton 1975
- W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990
- R. Koschany, *Zamieszkiwanie jako interpretacja: uwagi na temat hermeneutyki miasta*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 1
- O. Laing, *The Lonely City. Adventures in the Art of Being Alone*, Edinburgh 2017
- Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000
- *Podróż z artystą*, reż. R. Stecura, zdj. B. Blaschke, Afanasjeff Production, Video Studio Gdańsk, 2001
- *Roman Nowotarski* (album), Muzeum Miejskie w Zabrzu, Zabrze 2014
- B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989
- B. Sowiński, *Poeta pamięta? Harold Bloom o pamięci i zapomnianiu*, „Źródła Humanistyki Europejskiej” 2014, t.7

- *The Academy of Fine Arts in Krakow. 50 Years of the Printmaking Department in Katowice 1947–1997*, Katowice, 1997
- Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków 2014
- Buczyńska-Garewicz, Hanna. *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Krakow 2006
- Budzik, Justyna. *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie*, Krakow 2013
- *Dąbrówki 9. Around the Painting at the Academy of Fine Arts in Katowice*, edited by Jacek Rykała and Antoni Kowalski, Katowice 2006
- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*, translated by W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warsaw 1990
- Jansson, Eva-Maria. *The Magic of the Mezuzah in Rabbinic Literature*, “Nordisk Judaistik” 1994, issue 15
- Jaroszewski, Tadeusz. *Martin Heidegger’s Conception of an Authentic Life*, “Etyka” 1969, issue 4
- Jung, Carl Gustav. *Psychological commentary on “The Tibetan Book of the Dead”*, in: *Collected Works of C.G. Jung. Vol.11: Psychology and Religion: West and East*, ed. G. Adler, R.F.C. Hull, Princeton 1969
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*, Warsaw 1990
- Koschany, Rafał. *Inhabiting as Interpretation. Comments on the Hermeneutics of the City*, “Studia Kulturoznawcze” 2014, issue 1
- Laing, Olivia. *The Lonely City. Adventures in the Art of Being Alone*, Edinburgh 2017
- Norberg-Schulz, Christian. *Existence, Space & Architecture*, London 1971
- *A Journey With an Artist*, directed by Ryszard Stecura, cinematography Bartosz Blaschke, Afanasjeff Production, Video Studio Gdansk, 2001
- *Roman Nowotarski* (exhibition catalogue), Municipal Museum in Zabrze, 2014
- Schulz, Bruno. *Treatise on Tailors’ Dummies, conclusion*, in: *The Fictions of Bruno Schulz: The Street of Crocodiles & Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, translated by Celina Wieniewska, London 2011
- Sowiński, Bartosz. *Harold Bloom’s Antithetical Stance on Memory as Forgetting*, “Źródła Humanistyki Europejskiej”, 2014, issue 7

SPIS TREŚCI

CONTENTS

Jolanta Jastrząb	5 Przedmowa	7 Preface
Irma Kozina	9 Umiejscowienie. Malowane domy Romana Nowotarskiego w kontekście hermeneutyki miejsca	29 Location. Houses painted by Roman Nowotarski in the context of the hermeneutics of place
Roman Kalarus	47 Roman Nowotarski. Perspektywa	49 Roman Nowotarski. Perspective
	53–135 ALBUM	
	136 Biogram	137 Biographical note
	138 Bibliografia	138 Bibliography

Roman Nowotarski
UMIEJSCOWIENIE
LOCATION



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

WYSTAWA

EXHIBITION

12–28.10.2018

Galeria ASP w Katowicach Rondo Sztuki

The Academy of Fine Arts in Katowice

Rondo Sztuki Gallery

Rondo im. gen. Jerzego Ziętka 1, 40-001

Katowice

Kuratorzy / Curators

Jolanta Jastrzęb, Jakub Adamek

Współpraca / Cooperation

Adrian Chorębała

Projekt aranżacji / Exhibition design

Daria Malicka

Film dokumentalny towarzyszący wystawie /

Video documentary accompanying the exhibition

Maciej Zborek

Za wypożyczenie prac na wystawę dziękujemy

następującym instytucjom: Muzeum Śląskiemu,

Muzeum Historii Katowic, Muzeum Miejskiemu

w Zabrze, Galerii Sztuki Współczesnej BWA

w Katowicach oraz Romanowi Nowotarskiemu

za wypożyczenie prac z prywatnej kolekcji

*We would like to thank the following institutions for
loaning works for the exhibition: The Silesian Museum
in Katowice, Katowice Historical Museum, Municipal
Museum in Zabrze, BWA Contemporary Art Gallery
in Katowice and Roman Nowotarski for the works
from his private collection*

KATALOG

CATALOGUE

Pod redakcją Jolanty Jastrzęb

Edited by Jolanta Jastrzęb

Autorzy tekstów / Texts

Jolanta Jastrzęb, Irma Kozina, Roman Kalarus

Recenzje / Review

Maria Poprzęcka, Roman Lewandowski

Korekta i redakcja / Proofreading and editing

Dawid Matuszek

Tłumaczenie / Translation

Izabela Blacha

Projekt graficzny i skład / Graphic design

and typesetting

Daria Malicka

Fotografie / Photography

Piotr Muschalik

Przygotowanie fotografii do druku / Photo editing

Barbara Kubska

Koordinacja wydawnicza / Publishing coordinator

Daria Malicka

Wydawca / Publisher

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Nakład / Print run

300 egzemplarzy

Druk / Print

Drukarnia Archidiecezjalna

Wita Stwosza 11, 40-042 Katowice

ISBN 978-83-65825-24-7