

Nowe spojrzenie na wątki ikonograficzne w twórczości Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty

Spoglądając na sztukę Grzegorza Bednarskiego i Tadeusza Boruty wkraczamy w sferze poszukiwań wartości i prawdy. Artyści o tak wyostrzonej świadomości religijnej, intelektualnej i artystycznej swobodnie sięgają do tematów zasadniczych, znajdując tam bezmiar inspiracji. Rzeczywistość przez nich wykreowana mieni się ogromną różnorodnością i bogactwem wątków ikonograficznych zaczerpniętych z malarstwa religijnego minionych stuleci. Od początku drogi artystycznej, mającej swe korzenie w kręgu kultury niezależnej, obaj artyści koncentrowali się na osadzeniu zagadnienia w kontekście teologii, naprowadzeniu na elementy ułatwiające prawidłową identyfikację tematu przedstawienia, a także wskazanie jego szerokiego i wieloaspektowego zanurzenia się w europejskiej tradycji ikonograficznej. Jak się później okazało, nie było to jedyne zadanie, jakiemu miało sprostać tworzone dzieło sztuki. W sposób bezpośredni pisał o tym Bednarski w jednym z artykułów, zwracając uwagę na to, że:

Nie trzeba przesadzać z transcendencją w obrazie, nie chodzi o to, aby obraz był strasznie uduchowiony. Obraz jest prostszy! Za to właśnie lubię kapistów, że ich doktryna była po prostu fizyczna, malarska, działała na oko. To była kategoria, w której ja jako malarz mogę się sprawdzić. W latach 80. wszyscy nadużywaliśmy „prawd” wewnętrznych: boskich, moralnych, etycznych – tyle się o nich mówiło... Dziś myślę, że sztuka jest poza tym zasięgiem, bo jest rzemiosłem, materią w dużym stopniu techniczną, i w tym zawiera się sens całej roboty¹.

Nie tylko zresztą dla Grzegorza Bednarskiego walory formalne stanowiły integralny element konstruowania dzieła sztuki. Wiele miejsca tej kwestii poświęcił Tadeusz Boruta w swoich rozważaniach teoretycznych na temat formy i figury. Analizując wątki ikonograficzne poruszane przez artystów epoki nowożytnej, starał się doszukać metafizycznych aspiracji człowieka, wynikających z chęci zbliżenia się stworzenia do Stwórcy. Współczesną twórczość religijną określił swego czasu – malarskim dziennikiem duszy, sztuką prawdziwą – powstałą z wewnętrznej potrzeby. Pisał:

W zaciszu pracowni powstają czasami obrazy, rysunki i rzeźby w wyniku introspekcji, egzystencjalnej refleksji i prywatnego dialogowania z innym – niekiedy z Bogiem. Jest tu miejsce na religijną inspirację i kontynuowanie dawnych ikonograficznych motywów. Postawom tym towarzyszy przekonanie o sensie twórczości traktującej całościowo nasze doświadczenie kultury, która w swoich dziełach zawsze była związana z religią².

Choć istota obrazowania prezentowana przez Bednarskiego i Borutę tkwi głęboko w ikonografii chrześcijańskiej, to nie oznacza bynajmniej, że w zamyśle autorów kompozycje predystynowane były do kultu religijnego. Wręcz przeciwnie, pomijając pewne przyjęte schematy, jak na przykład: rany czy krople krwi budujące dramaturgię obrazu, koncentrowali się na ciele – jako formie pełnej harmonii czy ekspresji, którą uznawali za wystarczająco nośny obraz ludzkiego dramatu³. W jakim stopniu w początkowej fazie twórczości było to podyktowane ówczesną sytuacją polityczną, a w jakim kierował nimi wewnętrzny imperatyw? Czy była to potrzeba ukojenia młodej, wrażliwej duszy, rozedrganej poszukiwaniem bezpośredniego kontaktu z Bogiem, przez osobiste doświadczenie? Kwestią niepodważalną pozostaje, że dzięki zmaganiom duchowym i poczynaniom formalnym potrafili dokonać rzeczy niezwykle ciekawej w polskiej sztuce schyłku XX i początku XXI wieku. Na swój sposób rewolucjonizowali spojrzenie na klasyczny model ikonografii chrześcijańskiej. W główny trzon przedstawienia wplekli nowe elementy i symbole – budowane na zasadzie synonimów, które nabierają charakteru pierwiastków świeckich, nam współczesnych i wcześniej nieznanych. Nie tracąc jednocześnie meritum wyobrażenia tkwiącego nadal w sferze religijnej. Co ciekawe, zainteresowania tematyką religijną potrafili uczynić na lata głównym ogniwem swojej twórczości, poprzez którą są dzisiaj identyfikowani. Rewolucyjnym przemianom w sztuce XX wieku towarzyszyła niemalże całkowita laicyzacja kultury. Sztuka pod wpływem poszukiwania nowych fascynacji wyeliminowała temat Boga, stała się bogiem dla samej siebie. Tematyka religijna, która przez długi czas stanowiła niezaprzeczalnie dominantę, ustąpiła miejsca

1 G. Bednarski, *Prawda obrazu*, „Znak” 1996, nr 3, s. 178.

2 T. Boruta, *O malowaniu duszy i ciała. Szkice o sztuce*, Kielce 2006, s. 126.

3 T. Boruta, *Przemiany*, b.m.w. 2007, s. 4.



Grzegorz Bednarski, *Maciej jako św. Paweł pustelnik karmiony przez ptaki*, 2008–2010, olej na płótnie, 81 × 109,5 cm, obraz pochodzi z cyklu *Personifikacje*, fot. G. Stec, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie

tematyce społecznej i socjologicznej. Dopiero za sprawą „Pokolenia ‘80” – młodych, debiutujących w latach stanu wojennego artystów na nowo dołączyła do stałego repertuaru tematycznego. Przywołując słowa Stanisława Rodzińskiego:

Wielkie odkrycie motywów religijnych w polskiej sztuce lat osiemdziesiątych było w mym przekonaniu nie tylko przypomnieniem sobie motywu religijnego – jako wielkiej metafory życia, cierpienia, śmierci, sensu życia czy sensu śmierci, czy wreszcie nadziei Zmartwychwstania. Sądzę, że był to też w jakiś sposób powrót do wielkiej tradycji sztuki w ogóle. Warto sobie przecież uprzytomnić, że cały ten obszar ikonograficzno-wyrazowy został w latach powojennych w polskiej sztuce prawie że wyeliminowany. Był prawie nieobecny⁴.

Podając kwestie ikonografii, Bednarski i Boruta zajęli stanowisko mniej restrykcyjne niż dotychczas przyjęte w czasopiśmie naukowych. Przytaczając słowa Erwina Panofsky’ego:

...ikonografia zajmuje się tylko częścią tych elementów, które składają się na całość wewnętrznego dzieła sztuki,

i winna to czynić precyzyjnie, jeśli owa treść ma być wyraźnie sformułowana i zrozumiała⁵.

We współczesnych dokonaniach artyści o to właściwie nie zabiegają. Nie ma tu mowy o żadnej dosłowności i chęci powielania znanych dobrze schematów. Jeżeli więc nie chodzi tutaj o odpowiednie rozpoznanie i utrwalenie pierwotnego wydzźwięku motywów, które jest warunkiem poprawnej analizy ikonograficznej, to, co za tym idzie, nie możemy mówić o poprawnej analizie obrazów, opowieści i alegorii, ponieważ jest ona warunkiem właściwej interpretacji ikonograficznej. Takie pojmowanie przyjąć można, opierając się na wywodzie wspomnianego już Panofsky’ego⁶. Traktowaną w ten sposób istotę ikonografii odbierać możemy na zasadzie parafrazy malarskiej. Ikonografia dostarcza swojego rodzaju impulsu do tworzenia nowej narracji w obrazie. W budowaniu nowego spojrzenia na ikonografię chrześcijańską niezaprzeczalny wkład miała zapewne ciekawość i odwaga twórców, chęć poznania – wnikięcia i zgłębienia własnej przestrzeni egzystencjalnej. Docieranie do Boga i odkrywanie go –

⁴ S. Rodziński, *Sztuka na co dzień i od święta*, Tarnów 1999, s. 139.

⁵ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 15.

⁶ Tamże.



Polichromia w refektarzu Muzeum Okręgowego w Rzeszowie (fragment), autorstwa ojca Łukasza od św. Pantaleona (Wojciech Ziemecki /Limecki/ 14 III 1655, Rzeszów – 1707, Łowicz), *Pustelnicy św. Paweł i św. Antoni*, koniec XVII w., fot. K. Pękala

akcentowanie religijności poprzez elementy prozaiczne, całkowicie ześwieczone. Czy zatem model ikonografii według Bednarskiego i Boruty można postrzegać jako zdesakralizowany? Kolejne pytanie, jakie nasuwa się niemalże automatycznie, dotyczy kwestii: w jakim stopniu wiernie powielony wątek ikonograficzny zaczerpnięty ze źródeł pisanych, zdefiniowany przez tradycyjnie utrwalony atrybut, wpływa na sakralność danego dzieła? Co stanowi istotę dzieła religijnego? Zgodność z przyjętą od wieków konwencją obrazowania w kościele katolickim czy też, przywołując słowa Jana Pawła II, sztukę można traktować, jako autentyczną nawet wtedy, gdy:

niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więc wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu

między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego⁷.

Jeżeli przez sztukę doświadczamy Boga, pobudzamy naszą wewnętrzną wolę i wyrażamy poprzez to chęć docierania do niego, to czy wówczas ikonografia powstała na drodze ewolucji wiary, nie pozostaje kwestią na równi wartościową? W malarstwie Bednarskiego i Boruty kwestią podrzędną jawi się, czy obrazy o retoryce religijnej są lub staną się kiedykolwiek obrazami sakralnymi. Balansują one na cienkiej granicy odczuć – kierunkują świadomość odbiorcy ku boskości, nie popychając go do modlitwy *sensu stricto*. Cykliczność twórczości Grzegorza Bednarskiego w obrębie tematyki religijnej objawia się szeregiem obrazów poświęconych zagadnieniom starotestamentowym, nowotestamentowym i apokryficznym legendom o świętych. Do tego grona zalicza się kompozycja *Maciej jako św. Paweł pustelnik karmiony przez ptaki* pochodząca z cyklu *Personifikacje*, powstała na przestrzeni lat 2008–2010⁸. Główny wątek ikonograficzny zaczerpnięty został z *Żywota św. Pawła Tebańskiego Pustelnika* autorstwa św. Hieronima⁹. Innym źródłem pisany podejmującym później tę tematykę stała się *Legenda na dzień św. Pawła Pustelnika* zawarta w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine, włoskiego dominikanina, autora żywotów świętych, arcybiskupa Genui, błogosławionego Kościoła katolickiego. Dzieło to wywarło ogromny wpływ na późnośredniowieczną hagiografię, kult i sztukę religijną. Grzegorz Bednarski, zainspirowany średniowiecznym tekstem stworzył własny model ikonograficzny, daleki od dotychczas przyjętych schematów. W sposób dla siebie charakterystyczny, zerwał z tradycyjnym pojmowaniem religijności. Św. Pawła Pustelnika personifikuje z Maciejem, człowiekiem z bliskiego otoczenia. Wykadrowane przedstawienie komponuje w poziomym prostokącie. Lewą część obrazu wypełnia postać siedzącego w fotelu mężczyzny. Macieja ukazuje jako mężczyznę w średnim wieku, swym wyglądem odbiegającym od ascetycznych sylwetek eremitów. Rosły mężczyzna w pólackiej, w ujęciu 3/4, lewą ręką zgiętą w łokciu odbiera chleb przyniesiony przez kruk, prawą dłonią obejmuje drewnianą poręcz fotela. Na głowie mężczyzny oraz na jego kolanach spoczywają mewy. Wokół głowy i ramion rozpościera się okrąg w kolorze perlistej bieli, sprawiający wrażenie potężnej aureoli. W aureolę wpisana jest zatem automatycznie sylwetka ptaka. W prawym, górnym rogu ukazany został w locie kruk, przynoszący jajko, za nim konar drzewa, będący jednocześnie

⁷ https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_arty-stow_04041999.html, Jan Paweł II, List do artystów, 1999.

⁸ W grudniu 2011 roku Muzeum Okręgowe w Rzeszowie wzbogaciło zbiory zakupem obrazu Grzegorza Bednarskiego *Maciej jako św. Paweł pustelnik karmiony przez ptaki*, olej na płótnie, o wymiarach 81 x 109,5 cm. Obraz pochodzi z cyklu *Personifikacje*, z lat 2008–2010. Dzieło wystawiane jest w refektarzu popijarskiego gmachu muzealnego. Tematyka przedstawienia świetnie współgrała z barokowym malowidłem zdobiącym sklepienie pomieszczenia.

⁹ html, Św. Hieronim „Żywot św. Pawła Tebańskiego Pustelnika”.

tłem dla kruków. Kompozycja rozgrywa się w scenerii pejzażu, 2/3 tła stanowi zielona łąka. Pozostałą, górną część płótna, wypełnia intensywnie żółta plama barwna. Na drugim planie, bliżej linii horyzontu pnie drzew wytyczają wertykalne, zrytmizowane podziały. Obraz namalowany został płaską, nasyconą plamą barwną. Kompozycja pozbawiona patosu zawiera jednak spory ładunek duchowy. Charakterystyczna dla cyklu *Personifikacje* dynamika przedstawień o sporej dozie ekspresji ustąpiła tu miejsca statycznemu, zharmonizowanemu układowi, nacechowanemu pierwiastkiem melancholii. Dzieło Grzegorza Bednarskiego, możemy zestawić z malowidłem refektarza w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie. Na sklepieniu poklasztornego wnętrza figurują barokowe polichromie, ilustrujące m.in. ten sam wątek ikonograficzny św. Pawła pustelnika karmionego przez kruki, autorstwa brata Łukasza od św. Pantaleona Ziemeckiego, zakonnika klasztoru ojców Pijarów w Rzeszowie. Barokowa konwencja obrazowania całkowicie podporządkowuje się przyjętym schematom epoki, nie pozostawia wątpliwości w prawidłowym i jednoznacznym interpretowaniu tematu dzieła. Przedstawia ono dwóch eremitów dzielących się chlebem na tle pejzażu – jest to św. Paweł odziany w szatę z liści palmowych, odsłaniającą kolana i łokcie oraz św. Antoni w stroju zakonnym. Wszelkie wątpliwości eliminuje atrybut przypisywany św. Pawłowi – kruk, który wedle legendy przynosił anachorecie w dziobie chleb.

Obraz Bednarskiego jest swoistym zapisem współczesnego odczytywania tradycyjnej ikonografii, być może próbą jej uwspółcześnienia przez włączenie własnych doświadczeń i refleksji wynikłych w bytowaniu „tu i teraz”. Myślę, że w niektórych przypadkach budowanie modelu „nowej ikonografii” podyktowane zostało również zabiegami czysto formalnymi, mającymi na celu stworzenie charakterystycznej dla artysty kompozycji – kreowanej z dobrze znanego wszystkim instrumentarium definiującego jego *qualité artistique*. Twórca, dodając wypracowane przez siebie instrumentarium, dokłada automatycznie pierwiastek surrealny, który podbija w obrazie wymiar duchowy dzieła. Może nie do końca oczywisty, ale za pewne niepokojący i pobudzający wyobraźnię.

Za kolejny przykład przywołujący wątek ikonograficzny posłużyć może dzieło *Męczeństwo św. Pawła albo męczeństwo niezawinione*. Tytułowy bohater nawiązuje do postaci św. Pawła Apostoła zwanego wcześniej imieniem Szawel z Tarsu. Zagorzały przeciwnik chrześcijaństwa w 34 roku n.e. poprzez doświadczenie w drodze do Damaszku niezwykłego spotkania z Chrystusem przeżył moment zwrotny w swoim dotychczasowym życiu i zrozumiał swe powołanie jako wezwanie do ewangelizowania pogan. Nazwany przez potomnych „Apostołem narodów” według tradycji kościelnej został ścięty mieczem za Bramą Ostyjską w Rzymie. W ikonografii chrześcijańskiej otrzymał wyraźnie zindywidualizowane rysy portretowe i wskazówki dotyczące stroju. Ikonografia zachodnia

wyposażała świętego w różne atrybuty pozwalające na jego precyzyjną identyfikację¹⁰.

Spoglądając na obraz, od razu dostrzegamy, że nie o sylwetkę św. Pawła chodziło Bednarskiemu. Dzieło zaskakuje uporządkowaną, zgeometryzowaną strukturą. Dramatycznej scenie, rozgrywającej się na podeście, ze stoickim spokojem lub niekiedy z zaciekawieniem przygląda się nieliczna grupa zgromadzonych dookoła osób. W prawym górnym rogu, jak na piedestale, pojawia się również popiersie śpiącego mężczyzny. Na tyle zmęczonego bądź znieczulonego wszechogarniającym go okrucieństwem, by usnąć. Zgromadzonych utożsamia artysta, jak to czynił już wielokrotnie, z ludźmi bliskimi, rodziną i przyjaciółmi. Renata Rogozińska słusznie doszukała się inspiracji formalnych w barokowym malowidle Lodovica Carracciego *Męczeństwo św. Małgorzaty*. Uznała, że:

Bednarskiego zafascynowała kompozycja ze strumą perspektywą odsłaniającą spód szafotu – stanowi on ramę dla zgromadzonych pod nim widzów, których głowy rysują się wyraźnie na tle roz pogodzonego nieba. Widzimy ludzi w różnym wieku, kobiety i mężczyzn, i niemal każdy wydaje się inaczej reagować na rozgrywające się wydarzenia ...¹¹.

Paradoksalnym elementem wydaje się centralnie umieszczony worek golfowy, wypełniony narzędziami tortur. Sytuacja staje się bardziej zrozumiała w chwili poznania kolejnego motywu budującego fabułę dzieła. Czynnikiem sprawczym jawi się film zatytułowany *Savior* w reżyserii Pedra Antonijewicza z 1998 roku, upamiętniający mord ludności podczas wojny w byłej Jugosławii¹². Rozwijanie modelu „nowej ikonografii” umożliwiło Bednarskiemu zastosowanie kompozycji szkatułkowej. Za wątek podstawowy obrane zostało męczeństwo. Wątki poboczne zaczerpnięte z żywota św. Pawła, obrazu Carracciego i filmu Antonijewicza budują retorykę, stanowią obszar umożliwiający konfrontację okrucieństwa stosowanego niespełna dwa tysiące lat temu z tym, jakiego obserwatorem biernym stał się, chcąc nie chcąc, sam artysta w latach 90. XX wieku. Tadeusz Boruta, w nocie autorskiej będącej wprowadzeniem do katalogu *Przemiany*, zwrócił uwagę, jak wielki wpływ na kształtowanie jego osobowości malarskiej wywarło spotkanie i możliwość kształcenia się pod skrzydłami profesora Stanisława Rodzińskiego:

który wyraziście zarysował etos artysty potrafiącego nie tylko malować, ale także werbalizować problemy malarskie¹³.

10 M. Pastwa, *Paweł Apostoł, Szawel z Tarsu*, *Encyklopedia Katolicka* Tom XV, red. E. Gigilewicz, Lublin 2011, kol. 111–112.

11 R. Rogozińska, K. Nosal, *Grzegorz Bednarski. Personifikacje*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków 2017, s. 98.

12 Tamże.

13 T. Boruta, *Przemiany*, b.m.w. 2007, s. 7.

Co więcej, rozwijając myśl dodał, że wzrastał

wśród twórców łączących w swoich pracach krytyczne patrzenie na otaczającą nas rzeczywistość z inspiracją kulturową i „grą” ikonograficzną ...¹⁴

mając na myśli artystów z Grupy „Wprost”. W przypadku Tadeusza Boruty, osoby z jednakową głębią malującą i piszącą o swoim malarstwie, nie musimy domniemywać źródeł inspiracji. Artysta klarownie określa problematykę swoich płócien. Od zawsze świadomie sięgając do ikonografii, starał się, by nie polegało to na prostym odwzorowywaniu ustalonych przez wieki schematów sztuki religijnej. Inspiracją była dla twórcy, jak to sam określił:

kulturowym otwarciem, stwarzającym pełne napięcie sytuacji egzystencjalne. Punktem wyjścia pozwalającym mówić o współczesnym człowieku w wymiarze esencjonalnych pytań¹⁵.

Poprzez wprowadzenie kontekstu ikonograficznego chciał pokazać człowieczeństwo z jego wszystkimi właściwościami, jako bytu wątpliwego, poszukującego, doświadczanego i przemijającego. Taki sposób myślenia, połączony z zapatrzeniem na sztukę dawną, a w szczególności barokową, stał się gwarantem stworzenia dzieł przepełnionych niezwykle ekspresją. Przejęta z baroku metafora *theatrum mundi*; realność i pozór, profuzja i asceza – antagonistyczne, stałe elementy epoki pełnej kontrastów, stały się sceną, na deskach której rozgrywają się wewnątrz dramaty głównych bohaterów płócien Boruty. Użycie środków formalnych polegających na malowaniu ... *postaci w skali 1:1, doprowadzanie figury ludzkiej do sugestywnej formy znaczącej, mimo realistycznego opisu dalekiego jednak od rodzajowości*¹⁶ zasłoniło zmysłowość, a wpłynęło na refleksyjność ujęcia. Zawężenie gamy barwnej i obranie dominanty kolorystycznej przyczyniło się do uwydatnienia bólu trapionego lękami egzystencjalnymi człowieka. Zastosowanie przez Tadeusza Borutę tego typu zabiegów, tak jak to czyniono w sztuce barokowej, porusza widza. Teatralny patos, iluzjonizm, dynamika form służą temu, by wywierać wrażenie, przekonywać, skłaniać do wewnętrznego poruszenia. Za przykład posłużyć mogą dzieła *W otchłani* (1997) i *Scala peccatorum* (2004).

Ale nie zawsze jest to taki oczywisty zapis. Inny charakter przybiera model Piety widziany oczyma Boruty. Brak tutaj tradycyjnego przedstawienia Maryi, trzymającej na kolanach ciało Chrystusa. W intymnej scenie budowanej na zasadzie zespolenia kompozycyjnego dwóch figur, na pierwszy plan wysuwa się współcierpienie. Bezwładne ciało, pozbawione śladów *arma Christi*, może nawet zbyt idealizowane,

zatapia się w objęciach matczynych, ginąc w morzu monochromatycznej draperii. Scena będąca pożegnaniem dwóch najbliższych sobie osób nie przeraża. Niesie w sobie pierwiastek spokoju – poprzez widok odbierany na zasadzie matki czuwającej nad śpiącym dzieckiem. Więcej tu przesłania wynikającego z miłości macierzyńskiej niż bólu spowodowanego haniebną, na wskroś niehumanitarną śmiercią męczennika – która w konsekwencji powinna potęgować poczucie niesprawiedliwości i wynikać z niego trudne do utulenia cierpienie. Piety powstałe w latach 2003–2004, choć namalowane w diametralnie różnych tonacjach barwnych, łączy ten sam spokój emanujący z sylwetek i twarzy. Spora doza światłocienia wpuszczonego w obraz, łagodnie modeluje zrytmizowane fałdy gęsto nałożonych na siebie draperii. Pomimo dużej gradacji tonów i półtonów, kreśleniu się różnych kierunków, które teoretycznie powinny dynamizować kompozycję, nieustannie tchnie z niej zastygła powaga, wyciszająca bogactwo zgromadzonych form.

Wyobrażenia Piety nie noszą znamion obrazów sakralnych, które są świadectwem pojmowania i ujmowania boskich tajemnic. Boruta, odrzucając model myślenia artystów poprzednich epok, nie próbuje odsłaniać tych tajemnic wedle własnego rozumienia i przeżywania. Nie buduje metafory tego, co niewyrażalne, nie stara się tworzyć dzieł pouczających, które z czasem staną się konwencjonalnymi ilustracjami służącymi katechizacji. Raczej koncentruje się na tchnięciu w obraz świadectwa osobistego przeżycia religijnego. Zrodzenia własnej ikonosfery, będącej w stanie wypełnić i poruszyć wyobraźnię odbiorcy. Odniesienia kompozycyjne do niektórych dzieł malarstwa nowożytnego, przemieszane z figuracją o dużej dozie dramaturgii, tworzą fundament malarski o sile niespotykanej w dzisiejszych czasach. Poprzez wprowadzenie kontekstu ikonograficznego artysta chce pokazać człowieczeństwo z jego wszystkimi właściwościami. Kształtowanie się ikonografii współczesnej dalekie jest od konwencji doktrynalnej, a właściwie całkowicie przeciwstawia się takiemu sposobowi myślenia i postrzegania wzorców, których artysta stara się doszukać we własnym przeżywaniu prawd wiary. Czerpie je z refleksji człowieka wierzącego – artysty żyjącego „tu i teraz”. W ten sposób programowo zrywa więź z tradycją, szuka własnej drogi do doświadczenia wiary, religii, a co za tym idzie: Boga samego – Boga człowieka. Osamotnionego, zdradzonego, do kresu sił umęczonego czy niechcianego.

Wracając ponownie do motywu hagiograficznego, podejmowanego wcześniej, zaczerpniętego z życia nawróconego Szawła, uderza diametralnie inna interpretacja znanego powszechnie zdarzenia. Tadeusz Boruta mierzy się ze zgłębianiem tematu metanoi. Obnażenie ludzkiego ciała implikuje ukazaniem przemiany. Sam artysta najlepiej ujmując to słowami:

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 6.

¹⁶ Tamże.



Tadeusz Boruta, *Pieta*, 2003, olej na płótnie, 100 x 120 cm, dzięki uprzejmości artysty

Rekwizytem, który często pojawia się w tych obrazach jest akt i szata w chwili, kiedy zostaje porzucona, lub przyjęta. Interakcja szaty i nagiego ciała stwarzają symboliczną przestrzeń pozwalającą wyrazić wewnętrzne, radykalne przemiany następujące w człowieku; zadać pytanie o możliwości zmiany tożsamości, o proces konstruowania się naszego „ja”¹⁷.

Intuicja malarska, jaką bez wątpienia obdarzony jest Tadeusz Boruta, pozwala dystansować się od zwyczajowo przyjętych ideowych kontekstów, dzięki czemu rodzi się luka, w której kiełkują i dojrzewają jego własne idee. Przesłanie, jakie niesie ze sobą ujęcie tematu metanoi jeszcze bardziej czytelnie rysuje się w kompozycjach poświęconych św. Franciszkowi z Asyżu. Autonomiczność języka ikonograficznego Boruty szczególnie jest widoczna w przypadku wizerunków św. Franciszka, stworzonych przez artystę, Święty, będący od wieków synonimem umiłowania przyrody, wrażliwości względem nawet najmniejszego stworzenia, a nade wszystko franciszkańskiej „radości doskonałej”, przybiera figurę kontemplacyjną. To niedostępny, zamknięty w sobie człowiek, oddalający się w głąb

obrazu; odwrócony jest do nas tyłem, więc z jego twarzy nie możemy odczytać żadnego przesłania. Podążając za nim, jak pielgrzymi, wchodzimy w świat jego wewnętrznych dylematów. Z obserwatorów stajemy się powoli współodczuwającymi. Imperatyw wewnętrzny popycha św. Franciszka ku temu, co nieznanne. Jawi się on jako byt poszukujący, pogrążony w otchłani samotności. Jako byt do granic możliwości mierzący się z samym sobą. Uosobienie rozedrgania i niepewności, na tyle jednak silne wewnętrznie, by podążać obraną raz drogą. Napięcie w obrazie potęguje surowa architektura, zdominowana chłodną szarością. Monumentalna kolumnada, wytycza umowną granicę, którą przemierza w cyklu obrazów św. *Franciszek oddaje się pod opiekę Kościoła* (2003). Tadeusz Boruta, obraz po obrazie, jak klatka po klatce, utrwała moment obnażenia i przejścia – utożsamiany z wewnętrzną przemianą – motyw metanoi.

Słowa kluczowe: Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, ikonografia; sztuka niezależna, Pokolenie '80

DOROTA RUCKA-MARMAJ

A new look at iconographic motifs in the works of Grzegorz Bednarski and Tadeusz Boruta

Summary

Looking at the art of Grzegorz Bednarski and Tadeusz Boruta, we enter an area of searching for values and the truth. The artists with heightened religious, intellectual and artistic awareness reach freely for fundamental themes, finding in them an inexhaustible source of inspiration. The reality they create sparkles with diversity and abundance of iconographic motifs taken from religious painting of the centuries gone by. From the beginning of their artistic way with its roots in independent culture, they focused on putting issues in the context of theology, on guiding one towards the elements facilitating the proper identification of the subject of the presentation, finally, on showing its multi-aspect immersion in European iconographic tradition. What must have influenced creating a new look at Christian iconography is the curiosity and courage of the artists, their desire for cognition – for probing into and exploring one's own existential space. Getting to God and discovering him – emphasizing religiousness through prosaic, completely secular elements.

Key words: Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, iconography, independent art, the 80s Generation

Bibliografia

- Bednarski G., *Prawda obrazu*, „Znak” 1996, nr 3, s. 177–179.
- Boruta T., *O malowaniu duszy i ciała*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2006.
- Boruta T., *Przemiany*, b.m.w. 2007.
- Boruta T., *Figuracje*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2009.
- http://dlibra.kul.pl/Content/35863/40976__Organisty--Adam-----_0000.pdf, Organisty Adam, „Na przeblaganie za grzechy nasze...” O malarstwie religijnym Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego, *Ethos* 27(2014) nr 1(105)239–253.
- https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html, Jan Paweł II, List do artystów, 1999.
- Encyklopedia Katolicka*, red. E. Gigilewicz, T. XV, Lublin 2011.
- Figury i figuracje*. Panel – 22 października 2005 roku, opr. Małgorzata Kitowska-Łysiak, w: *Figury i figuracje*, Materiały LIV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, 20–22 października 2005, pod. red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicza, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006.
- Kitowska-Łysiak M., *Powolne czytanie malowideł* w: Katalog wystawy Grzegorz Bednarski, Galeria u Jezuitów, Poznań 2004.
- Kitowska-Łysiak M., *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, TN KUL, Lublin 1999.
- Lipka K., Grzegorz Bednarskiego „Figuracje” w: *Figury i figuracje*, Materiały LIV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Lublin, 20–22 października 2005, red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006.
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.
- Rucka-Marmaj D., *Figura serpentinata Bednarski, Pacześniak, Wnęk*, katalog wystawy, Rzeszów 2010.
- Rodziński S., *Sztuka na co dzień i od święta*, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej, Tarnów 1999.
- Rogocińska R., Nosal K., *Grzegorz Bednarski. Personifikacje*, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków 2017.
- Winnicka-Gburek J., *Krytyka, estetyka, sacrum. W kierunku aksjologicznej krytyki artystycznej*, Gdańsk 2015.
- Wojciechowski J., *Grzegorz Bednarski. Hedonista maluje Ukrzyżowanie*, Lipka Krzysztof, Jajko i nóż – przed obrazem Grzegorza Bednarskiego, katalog wydany przez Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej z funduszu Krzysztofa Musiała, b.m.w., b.r.w.
- Wojciechowski J., *Grzegorz Bednarski Piekło według Dantego*, katalog wystawy, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, b.m.w, b.r.w.