

Adam ORGANISTY

„NA PRZEBŁAGANIE ZA GRZECHY NASZE...”
O malarstwie religijnym
Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego

Tym, co wyróżnia dzieła Bednarskiego i Matuszewskiego na tle sztuki religijnej, a jednocześnie intensyfikuje ich odbiór, są przeplatające się elementy irracjonalnego przerażenia i zachwytu. „Barokizm” tych obrazów pozostawia widza nie tylko w typowym dla malarstwa tamtej epoki przerażeniu śmiercią i przemijaniem. Obrazy te są przepojone zachwytem nad Bogiem, połączonym jednakże z przerażeniem samą myślą o bezpośrednim kontakcie z Nim. Odbiorca zostaje poruszony owym misterium tremendum, uczuciem przepelnionej grozą tajemnicy.

Zaproszony do napisania tekstu o przedstawieniach świętych bądź wyobrażeniach fenomenu świętości we współczesnym malarstwie polskim postanowiłem omówić twórczość dwóch malarzy: Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego. Pragnę zastanowić się nad ich potrzebą malowania tego rodzaju obrazów oraz nad ogólnym przesłaniem ich dzieł. Poprzestanie na prezentacji działalności tych dwóch artystów wynika stąd, że poważne podejście do tematu, jakie znamionuje ich twórczość, stanowić może pars pro toto ogólnej potrzeby aktualizacji sztuki religijnej. Owa poważna postawa, chęć istotnego zmierzenia się z postawionym wyzwaniem, znacznie różni się od konwencjonalnego podejścia do malarstwa religijnego, podejścia będącego niejednokrotnie mieszaniną sentymentalnej minoderii z patetycznym frazesem o cierpieniu. W obrazach krakowskich artystów znajduje wyraz tęsknota za malarstwem skłaniającym do modlitwy, odsyłającym do Boga. Ich twórczość wolna jest od ponowoczesnego cynizmu, łączącego kulturę wysoką z masową. Niewykluczone, że stanowi też świadectwo powrotu do „opowieści”, przykład „wielkiej narracji” realizowanej na nowo.

Przed wszystkim podkreślić należy fakt, że omawiane poniżej znacznych rozmiarów obrazy powstały z wewnętrznej konieczności, nie zaś na zamówienie. Jak na ironię, handlarze dziełami sztuki narzekają na tego rodzaju twórczość, nie znajduje ona bowiem zainteresowania wśród potencjalnych nabywców. Nie są to obrazy „na sprzedaż”, a miejscem ich przechowywania pozostaje zazwyczaj pracownia. Powstają zatem niczym przysłowiowe wiersze pisane do szuflady.

GRZEGORZA BEDNARSKIEGO ZWROT KU NARRACJI

Przed dziesięcioma laty Krystyna Czerni pisała o „nieformalnym bractwie barokowym” – jak określiła grupę artystów działających na krakowskiej Akademii: „Słuchają barokowej muzyki, cytują hermetyczne pisma: mistyczną «teologię ciemności» św. Jana od Krzyża, ale także Joannę Pollakówę, która pisała pięknie o starym Tycjanie i «chromatycznej alchemii» Wenecjan; Marię Rzepińską, pokazującą «gorącą, świętą ciemność XVII-wiecznych tenebrystów». W tym, co dziś mówią ci artyści o sztuce, brzmią echa tamtych lektur”¹. Do malarzy, którzy nadal zgłębiają „teologię ciemności”, należą Grzegorz Bednarski i Janusz Matuszewski. Silne oddziaływanie tej sztuki daje się zauważyć wśród ich uczniów, do czego przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Na temat obrazów Grzegorza Bednarskiego (ur. 1954), od roku 1998 profesora pracowni malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie², wypowiedało się wielu historyków i krytyków sztuki. Szeroko komentowano etapy jego twórczości, co zwalnia mnie od obowiązku dokładnego ich omawiania. Pragnąłbym natomiast przypomnieć kilka powracających w jego malarstwie wątków. Jednym z nich jest przemijanie; ale nie sam fakt przemijania – rozważany w każdej epoce – jest tu najważniejszy. Już przy oka-

¹ K. Czerni, *Popiół i diament*, w: Janusz Matuszewski (katalog wystawy, Galeria u Jezuitów), Poznań 2004, s. 7.

² Grzegorz Bednarski studiował w latach 1975-1980 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, w pracowni Jana Szancenbacha, gdzie w roku 1980 uzyskał dyplom i rozpoczął pracę pedagogiczną. W latach 1981-1989 brał udział w ruchu kultury niezależnej (zob. np. M. Kitowska-Łysiak, *Pomiędzy starym i nowym romantyzmem. W sprawie stanu badań nad sztuką „niezależną” lat 80.*, w: *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980-89* (wystawa i katalog według koncepcji Tadeusza Boruty, Muzeum Narodowe w Krakowie, grudzień 2010–styczeń 2011), red. T. Boruta, Kraków 2010, s. 111-131). Prace Bednarskiego znajdują się w zbiorach prywatnych i muzealnych (por. *Wobec Wyspiańskiego. Artyści i pedagodzy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie* (katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 26 maja–6 sierpnia 2000), oprac. Ś. Lenartowicz, Kraków 2000, s. 54n., 83; *Kolekcja imienia Janiny i Józefa Haubstocków. Dar dla Muzeum Narodowego w Krakowie 1995-2001* (katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień–sierpień 2001), Kraków 2001, s. 12n.; S. Krzysztowicz-Kozakowska, B. Małkiewicz, *Malarstwo polskie po 1945 roku*, w: *Katalogi zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Nowa seria*, cz. 3, *Nowoczesne malarstwo polskie*, red. Z. Gołubiew, A. Król, E. Ryżewska-Kulawik, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2004, s. 18n.; M. Kitowska-Łysiak, *Powolne czytanie malowideł*, w: *Grzegorz Bednarski* (katalog wystawy, Galeria u Jezuitów), Poznań 2004 (tam bogate zestawienie bibliografii); zob. też, *Powolne czytanie malowideł*, w: *taż, Rzeczywistość obrazu. Teksty o sztuce w Polsce po 1945 roku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007, s. 115-132; *Ewangelia według Łukasza w przekładzie księdza Jakuba Wujka z roku 1593 z ilustracjami Grzegorza Bednarskiego*, oprac. W. Jędrzejec, A. Tanikowski, Kapituła Kolegiacka, Poznań 1996; A. Organisty, *Prace artystów z Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, w: *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wydział Malarstwa 2010 / Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow. The Faculty of Painting 2010*, red. Z. Bajek, A. Bednarczyk, P. Korzeniowski, W. Stelmachiewicz, Wydawnictwo ASP, Kraków b.r.w. [2011], s. 92-97.

zji pracy nad obrazami dyplomowymi artysta ten podejmował tematy śmierci i cierpienia, jak sam wspominał w roku 1994³. Jego przedziwna skłonność do frenezji przejawiała się w wielkoformatowych płótnach składających się na serie *Poruszenie z postacią ekstazy* (1987-1989) oraz *Ni mas ni menos* (1984-1994). Andrzej Pieńkos określa je mianem „«cierpiącej» materii malarzkiej”⁴. W pustych, nieprzyjaznych wnętrzach, „gdzie jedynym meblem jest najczęściej proste krzesło”⁵, dramatycznie wyglądają ścięte głowy – odniesienia dla nich odnaleźć można w kulturze śródziemnomorskiej (głowy Meduzy, Orfeusza, Goliata, Holofernesa, św. Jana Chrzciciela czy św. Dionizego)⁶. Inspiracją dla serii kompozycji *Ni mas ni menos* było eschatologiczne przesłanie płócien Juana de Valdés Leala (1622-1690) (il. 1). Hieroglify śmierci, jak nazywano dzieła hiszpańskiego artysty, zyskały u Bednarskiego metaforyczną interpretację. Namalowane zaś przezeń w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku znacznych rozmiarów *Pawana na belkę i gwoździe* oraz cykl *Passio Mechanico* (6×8 metrów) „ze swoimi męczeńsko-sadystycznymi tematami – zauważa Czerni – wpisują się w bogatą tradycję sztuki funeralno-wanitatywnej. [...] Arsenal rekwizytów przypomina z kolei barokową emblematykę Hiszpanów, symbole rodzimych, bernardyńskich «tańców śmierci» czy kapucyńskich kaplic czaszek”⁷. Przywoływanym odniesieniom do malarstwa współczesnego, do twórczości Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957), Tadeusza Kantora (1915-1990) i Francisca Bacona (1909-1992), towarzyszyły więc wzory zaczerpnięte z malarstwa nowożytnego.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Bednarski podejmował także temat martwej natury, obejmującej najczęściej kuchenne przedmioty, bodegony, zestawione z ludzkimi kośćmi. Wanitatywne treści podkreśla w nich stonowana, ołowiowa tonacja oszczędnych motywów: blaszanych sztuców, rybich łusek wtopionych – jak powiada Jacek Waltoś – „w perłowo szary koloryt medytacji”⁸. Motyw martwej natury artysta nadal kontynuuje, wprowadzając elementy o znaczeniu chrystologicznym. Jego najnowsze prace przywodzą jednak na myśl paletę barwną prac Jamesa Ensora (1860-1949). Są niczym mozaiki składające się z różnych, czasem krzykliwych kadrów (il. 3).

³ Por. *Nie czuję się zdrąca... Z Grzegorzem Bednarskim rozmawia Krystyna Czerni*, „Kresy” 1994, nr 4(20), s. 201. Por. też: K. Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 282-288.

⁴ A. Pieńkos, *Motyw śmierci w malarstwie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002, s. 77.

⁵ Tamże.

⁶ Por. K. Itowska-Łysia, *Powolne czytanie malowideł*, s. 7 nlb.

⁷ Czerni, *Rezerwat sztuki*, s. 288.

⁸ J. Waltoś, [wypowiedź], w: *Grzegorz Bednarski* (katalog wystawy, Galeria Zamkowa), Lublin, b.r.w. [1997]. Zob. M. Itowska-Łysia, *Powrót martwej natury*, w: taż, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999, s. 141-160.

Bednarski postępuje podobnie, jak czynił to na polskim gruncie Jerzy Krawczyk (1921-1969), wypełniając ciasno przestrzeń kompozycji fragmentami fizjonomii postaci. Obok nich pojawiają się codzienne przedmioty, elementy religijne (krucyfiks, różaniec, modlitewnik) oraz reprodukcje znanych dzieł sztuki.

Brutalną, ekspresyjną manierę obserwować można w tworzonych od początku dwudziestego pierwszego wieku rozbudowywanych do kilkudziesięciu prac zespołach: *Hedonista maluje Ukrzyżowanie* (1998-2003)⁹, *Popielec* (2001-2004), „*Inferno*” według Dantego (od 1993)¹⁰ i *Personifikacje* (od 1998). Od malarstwa o mrocznym charakterze meditatio mortis Bednarski przechodzi do malarstwa poszukującego historii, opowiadanej z pozornie „amatorską” skłonnością do dramatyzmu i monumentalizacji. Zdaniem Krzysztofa Lipki „obrazy te charakteryzuje swoisty dynamizm, hamowany przez nieco posągowy patos, na który Bednarski kładzie nacisk (podobnie zresztą jak i na patos przedmiotu w martwych naturach)”¹¹. Lipka przywołuje wypowiedź artysty, w której wyznaje on, że patos jest dla niego „również rodzajem wiary w nieuchronność cierpienia”¹². Tę „gorącą potrzebę mówienia niemalże wprost o sprawach trudnych, jak chociażby wina i kara”, podkreśla też Kitowska-Łysiak, dodając, że „niezwykle wyrazisty jest pod tym względem [...] «pokutniczy» *Popielec* – seria płócien niemalże modułowych, zbliżonych do siebie rozmiarami (można byłoby z nich ułożyć fryz), utrzymanych w popiołowej gamie barwnej”¹³.

Swego czasu, opisując obraz *Melancholia albo sen młodych robotników o błogosławionej winie* z cyklu *Popielec* (il. 2), starałem się zrozumieć przedstawienie jako pokonanie tytułowej „melancholii” przez wiarę, nazwaną tutaj metaforycznie snem o błogosławionej winie (łac. beatum scelus)¹⁴. „Najszczęśliwszą winą” (łac. felicissima culpa) nazwał św. Augustyn grzech pierworodny, który przyczynił się do Odkupienia. Jak pisze Jan Paweł II: „Zbawienie nie tylko stawia czoło złu istniejącemu w świecie w każdej jego postaci, ale

⁹ Prace te przywodzą na myśl stacje Drogi Krzyżowej. Zob. Grzegorz Bednarski. *Hedonista maluje Ukrzyżowanie*, oprac. J. Wojciechowski, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Warszawa b.r.w.

¹⁰ Zob. Grzegorz Bednarski. *Piekło według Dantego / Inferno secondo Dante / Hell inspired by Dante*, oprac. J. Wojciechowski, b.m.w., 2006.

¹¹ K. L i p k a, Grzegorza Bednarskiego „Figur racje”, w: *Figury i figuracje. Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, 20-22 października 2005*, red. M. Kitowska-Łysiak i in., Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006, s. 332.

¹² Cyt. za: L i p k a, Grzegorza Bednarskiego „Figur racje”, s. 332, przyp. 3.

¹³ K i t o w s k a - Ł y s i a k, *Powolne czytanie malowideł*, s. 8 nlb.

¹⁴ Zob. A. O r g a n i s t y, „Marzenia ściętej głowy”? Sakralizacja motywów barokowych w najnowszych pracach Grzegorza Bednarskiego, w: *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków 3-4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 385-401 (por. zvl. s. 395n.).

proklamuje zwycięstwo nad złem: «Jam zwyciężył świat» – mówi Chrystus (por. J 16, 33), a słowa te mają pełne pokrycie w tajemnicy paschalnej. W czasie Wigilii Wielkanocnej Kościół śpiewa z uniesieniem: «O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem» (O, szczęśliwa wina, skoro ją zgładził tak wielki Odkupiciel)¹⁵. W obrazie Bednarskiego na problematykę Odkupienia wskazują zarówno tytuł, jak i wybrane motywy, przywołane z sewilskiego płótna Leala *Finis Gloriam Mundi* (1672). Pragnąłem wówczas skierować uwagę odbiorcy na interpretację obrazu poprzez odczytanie klasycznej symboliki poszczególnych jego elementów oraz odwołanie się do tytułu, spełniającego na wskroś tradycyjne zadanie: objaśniające, dopowiadające i komentujące. Tym bardziej, że artysta nadaje pracom własne, nie zaś ugruntowane w ikonografii chrześcijańskiej tytuły. Taką metodę odczytania obrazów poprzez dopowiedzenie słownego komentarza przyjąłem również przy okazji omawiania cyklu historii zaczerpniętych z mitologii i hagiografii, który artysta nazwał *Personifikacje*.

Personifikacje pędzla Bednarskiego to wielofigurowe sceny nawiązujące do tekstów Starego Testamentu, żywotów świętych, modlitw i pism mistyków. „Inspirował się [...] – pisze o malarzu Małgorzata Kitowska-Łysiak – zarówno tekstami, jak i istniejącymi już artystycznymi «personifikacjami» zawartych w nich wątków. Pragnął zmierzyć się i z jednym, i z drugim: i ze słowem «żywym», i – niekiedy – z obrazem, czyli ze słowem zapośredniczonym przez utrwalone rozwiązania ikonograficzne¹⁶. Stąd fragmenty z *Apokalipsy* Albrechta Dürera obecne w obrazie *Św. Jan na wyspie Patmos zjada księgę Wszechrzeczy podaną przez Anioła*, z Tycjanowskiego płótna ołtarzowego w *Męczeństwie św. Wawrzyńca* czy z *Ołtarza Świętego Krzyża* Adama Elsheimera w *Mszy św. Grzegorza*¹⁷. W kompozycjach tych, dodaje Kitowska-Łysiak, „główny akcent położony jest często nie na postać, której dotyczy jedna czy druga historia o chwalebny męczeństwie, lecz znaczący symbolicznie przedmiot¹⁸. W *Modlitwie św. Katarzyny ze Sieny o zbawienie dusz wszystkich przy wsparciu św. Teresy* z roku 2000 (il. 4) przeskalowane, natarczywie realistyczne detale podkreślają znaczenie przedstawionej wizji piekła, jaką miała na początku roku 1560 św. Teresa z Ávila: „Jednego dnia w czasie modlitwy znalazłam się cała, z duszą i z ciałem w jednej chwili, sama nie wiem jak, w duchu przeniesioną do piekła. Zrozumiałam, że Pan chce mi

¹⁵ Jan Paweł II, *Przekroczyć próg nadziei*, Instytut Jana Pawła II KUL–Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1994, s. 37.

¹⁶ Kitowska-Łysiak, *Powolne czytanie malowideł*, s. 128n.

¹⁷ Na temat ostatniego z wymienionych obrazów zob. M. P a s t w a, *Grzegorz Bednarskiego „Msza św. Grzegorza”*, w: *Ofiara – kapłan – ołtarz w świecie późnego antyku*, red. B. Iwaszkiewicz-Wronikowska, D. Próchniak, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008, s. 321-326.

¹⁸ Kitowska-Łysiak, *Powolne czytanie malowideł*, s. 11 nlb.

ukazać miejsce, które czarci mieli dla mnie zgotowane i na które zasłużyłam za grzechy swoje. [...] Na spodzie rozpościerało się błoto wstrętne plugawe, wydające ze siebie woń zaraźliwą i pełne gadów jadowitych. Na końcu wejścia wznosiła się ściana z zagłębieniem w środku, podobnym do szafy ściennej; w tę ciasnotę ujrzałam się nagle wtłoczona. [...] Czułam w duszy swojej ogień, na określenie którego [...] nie staję mi ani wyrazów, ani pojęcia, a przy tym cierpiałam boleści nie do zniesienia. [...] Nie widziałam ręki, która mi te katusze zadawała, ale czułam, że się palę, że jestem jakby targana i sieczona na sztuki. Tak jest, [...] ten ogień wewnętrzny i ta rozpacz duszy, ta jest męka nad wszelkie męki najsroźsza¹⁹.

Nawiązanie do tekstów doktorów Kościoła wskazuje na fascynację fabułą. Artysta w pełni przyznaje się do takiej postawy: „Interesujące jest to, jak często bronimy się przed ilustracyjnością, tracąc w ten sposób możliwość napięcia, jakie rodzi się pomiędzy tekstem, słowem a formą, koncentrując całą treść obrazu jedynie po stronie formy. Obawa malarzy przed tym, żeby nie być ilustratorem, doprowadza do pustki obrazu, który wolimy oglądać w kinie niż w galerii. Obawa, o której piszę, jest rodzajem zabobonu, od przeszło stu lat tkwiącego w umysłach artystów²⁰”.

Ilustracyjność to jeden z kluczowych elementów wyróżniających wspomniane cykle. Myślałem, że współistnienie słowa i obrazu umożliwi ich analizę semantyczną. Czy nie wpadłem jednak w pułapkę, wierząc naiwnie, że przytoczenie komentarza związanego z daną historią będzie wystarczające? Trzeba podkreślić, że Bednarski, czerpiąc z wcześniejszych schematów ikonograficznych, przyjmuje je wybiórczo i modyfikuje, co prowadzi niejednokrotnie do hermetycznej wypowiedzi. Znaczna liczba elementów odautorskich, groźnych i drapieżnych kadrów lub cytatów z historii sztuki, powtarzanych wielokrotnie przy różnej okazji w każdym z cyklów, zaciera jednoznaczność opowiadanych historii. Odczytanie biblijnych bądź hagiograficznych opowieści w odniesieniu jedynie do związanego z nimi tekstu byłoby nadużyciem, niebezpiecznie graniczącym z hipokryzją. Niemniej kreowanie własnego świata malarskiego, tak charakterystyczne dla postępowania Bednarskiego, jawi się jako wartościowe i – co więcej – zyskało szereg kontynuatorów.

Czytelny gest malarskiej ręki, w świadomy sposób niezatarty, a także podlegające indywidualnym przetworzeniom hagiograficzne historie oddziaływały i nadal oddziałują na uczniów Bednarskiego. Dla symultanicznych, malowanych gwałtownymi impastami obrazów odnaleźć można analogie w pracach

¹⁹ Św. Teresa od Jezusa, *Dziela*, t. 1, *Księga życia*, tłum., oprac. H.P. Kossowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1997, s. 419n. Por. Organisty, „*Marzenia świętej głowy*”?, s. 392n.

²⁰ Cyt. za: J. Wojciechowski, *Wstęp*, w: *Grzegorz Bednarski. Piekło według Dantego*, s. 20.

takich malarzy, jak Artur Kapturski, Michał Kielbasiński, Kamil Kuzko, Przemysław Nizio, Kinga Nowak, Magdalena Siejko, Wojciech Szybist, Karolina Wilcan czy Grzegorz Wnęk²¹. Jako przykład posłużyć może obraz Karoliny Wilcan (ur. 1979) z cyklu *Cztery ściany* z roku 2009²² (il. 11), w którym artystka łączy tradycyjną symbolikę chrześcijańską (figurę baranka) z autobiograficznymi elementami realizmu sytuacyjnego, nacechowanego wyraźnym duktem pędzla czy raczej brutalnością, typową dla obrazów Bednarskiego.

Dosadność drastycznych ujęć, „przeładowanie” kompozycji tego artysty przedmiotami i figurami (na zasadzie horror vacui), z jednej strony przywołać może na myśl traumatyczne historie opowiedziane przez niemieckie malarstwo powojenne w obrazach takich twórców, jak Bernhard Heisig (1925-2011), Willi Sitte (1921-2013) czy Hubertus Giebe (ur. 1953), z drugiej zaś wolną od schematów twórczość malarzy naiwnych. Jaką drogę poszukiwań duchowych sugeruje nam Bednarski, podejmując ekspresyjny bądź „ludyczny” trop? Czy w jego obrazach makabra ma – podobnie jak w epoce baroku – poruszyć widza (łac. movere) lub nim wstrząsnąć? Medytacje na temat śmierci, jak uważał św. Ignacy Loyola, mogą zasadniczo zmienić postawę i poglądy. W *Ćwiczeniach duchownych* Loyola zalecał praktykę modlitwy i wzrastania, dojrzewania duchowego, opierającą się na kontemplacji różnych scen ewangelicznych, odwołując się jednocześnie do wyobraźni i uczuć rekoletanta. Jak refren w jego *Ćwiczeniach...* pojawia się zachęta, aby „zobaczyć wzrokiem wyobraźni”, „wyobrazić sobie miejsca” lub niejako zrekonstruować wydarzenia²³. Czy przedstawione przez Bednarskiego dramatyczne obrazy inspirować mogą do zaangażowanej wędrówki duchowej? Czy epatowanie widza strachem ma jedynie przypominać o śmierci, o niepewności, kiedy ona nastąpi, oraz o tajemnicy, gdzie się po śmierci człowiek znajdzie?²⁴

Podobieństwo języka wypowiedzi malarskiej Bednarskiego do opowieści konstruowanych na temat własnych doświadczeń zawartych w ekspresjonistycznym malarstwie powojennym czy w tak zwanej twórczości nieprofesjonalnej wskazuje na potrzebę rozpoznania świata poprzez mit, w którym rzeczywiste doświadczenie potrzebuje wytłumaczenia w kontekście sakral-

²¹ Zob. np. *Mistrz i uczniowie. Pracownia profesora Grzegorza Bednarskiego*, red. K. Nowak, Wydawnictwo ASP, Kraków 2009.

²² Por. *Dom – droga istnienia. 7. Triennale Sztuki Sacrum* (katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, 6 listopada 2009–14 lutego 2010), red. B. Major, Kraków 2009, s. 214n.

²³ Zob. Św. I g n a c y L o y o l a, *Ćwiczenia duchowne*, tłum. J. Ożóg SJ, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.

²⁴ Takie przesłanie dydaktyczno-moralizatorskie wpłynęło na kształt kompozycji *Kola Śmierci* w krakowskim kościele Augustianów. Por. np. *Przeraźliwe echo trąby żalostnej do wieczności wywołującej. Śmierć w kulturze dawnej Polski. Od średniowiecza do końca XVIII wieku* (katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 15 grudnia 2000–15 marca 2001), red. P. Mrozowski, oprac. A. Organisty, Warszawa 2000, s. 96n.

nym. Tym właśnie należy wyjaśnić unikatową wartość tych obrazów, że zrodziły się one z wewnętrznej potrzeby, nie zostały wykonane z przeznaczeniem do świątyń, jakkolwiek przekazują silne emocje religijne. Bednarski, podobnie jak Bernhard Heisig czy Teofil Ociepka (1891-1978), nie tylko ilustruje opowiadany przez siebie świat, on jest w nim całkowicie zanurzony. Stąd wynikać może tak silne oddziaływanie jego obrazów.

„BAROKIZM” JANUSZA MATUSZEWSKIEGO

Fascynacja malarstwem barokowym, a zwłaszcza tak zwanym malarstwem cechowym, to jeden z głównych elementów wyróżniających najnowszą twórczość drugiego z prezentowanych tu artystów, Janusza Matuszewskiego (ur. 1963)²⁵. Pewne odniesienia do sztuki zwanej naiwną odgrywają w niej – jak się wydaje – ważną rolę. Nowożytnie malarstwo cechowe budzi jego zachwyt nie tylko od strony formalnej. Poszukiwanie inspiracji u zapomnianych twórców konterfektów w klasztorach – u krakowskich dominikanów czy na Jasnej Górze – nie jest też jedynie ucieczką od doczesności. Jak powiada Matuszewski, „uczepienie się ówczesnych wartości ma być punktem wyjścia w stronę wartości trwałych – tak w malarstwie, jak i przede wszystkim w codzienności”²⁶.

Jednym ze znamienitych motywów malarstwa Matuszewskiego jest autoportret. Od wielu lat poświęca on temu tematowi szczególną uwagę. Na ostatnich płótnach malarz przedstawia siebie w stroju mnicha (il. 5). Przygarnia zakonne rekwizyty, przywołujące wyobrażenie zakurzonego, prowincjonalnego wnętrza zakrystii sprzed wielu lat. Topos przedstawiania siebie w religijnym kontekście dobrze znany jest w historii sztuki. Wystarczy przypomnieć piętnastowieczne autoportrety malarzy pod postacią św. Łukasza, autoportret Michała Anioła jako Józefa z Arymatei we florenckiej *Piecie*, Rembrandta jako św. Pawła czy Jacka Malczewskiego w stroju św. Franciszka. Przykłady można by mnożyć. Matuszewski w podobny sposób pragnie zidentyfikować się ze światem świętych, który go fascynuje ze względu na głębokie przesłanie religijne. Z najnowszych *Autoportretów dewocyjnych* spogląda więc na nas artysta otoczony wybranymi elementami pasyjnymi (il. 6). Pomieszczenia, w których

²⁵ Janusz Matuszewski studiował w latach 1984-1989 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Jana Szancenbacha, gdzie w roku 1989 uzyskał dyplom i rozpoczął pracę pedagogiczną. Od roku 2010 prowadzi pracownię malarstwa, w latach 2005-2012 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa. Por. *Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie*, s. 212-217.

²⁶ Cyt. za: A. O r g a n i s t y, [wprowadzenie], w: *Janusz Matuszewski. Malarstwo*, (folder wystawy, Galeria Katolickiego Centrum Kultury „Krypta u Pijarów” w Krakowie, 21 kwietnia-7 maja 2010), Kraków 2010.

prezentuje się on przed nami, to przestrzenie o szkatułkowo otwierających się widokach wewnątrz. Do nich to malarz wprowadza cudowne objawienia, sceny modlitw, wizji lub uniesień świętych. Artysta asystuje im niejako, na zasadzie niemego świadka lub w pozie oranta. W rozbudowanych kompozycjach dobitnie dochodzi do głosu kwestia konstrukcji, podziału i układu wieloplanowego, wzorowanego na grafikach nowożytnych. Erudycja Matuszewskiego i jego świetna znajomość malarstwa dawnego, zwłaszcza dzieł ze środkowoeuropejskich kościołów, zachwyciłyby niejednego specjalistę. Przyjaciele Matuszewskiego znają jego obszerną kolekcję albumów, w których zgromadził zrobione przez siebie fotografie zapoznanych dzieł. Teraz te najmniej znane stają się dlań ważnym punktem odniesienia, o czym napisał do mnie w e-mailu (z 4 lutego br.) w związku z przygotowaniem niniejszego artykułu: „To malarstwo, myślę tu o cechowym malarstwie siedemnastego i osiemnastego wieku, malarstwie z pogranicza Zachodu i Wschodu, bardzo często schowane gdzieś w bocznej kaplicy, jest poza tak zwaną branzowością, czyli tym, z czym może kojarzyć się dzisiejsze «uprawianie sztuki». Obrazy wyrwane z terroru perfekcji i terroru rzekomej konieczności dopasowania się do czasów współczesnych, uwolnione od realizacji dziewiętnastowiecznej idei postępu i ewolucji, trwają sobie poza czasem... Powstały, rzecz jasna, w jakimś konkretnym czasie, namalowane zostały przez konkretnego malarza; noszą znamiona czasu, w którym powstały, są jednak również jakby poza czasem...”

To właśnie owa „pozaczasowość” jest ważnym rysem obrazów Matuszewskiego. Kształtują ją nie tylko skomplikowane struktury kompozycyjne, ale i materia malarska, ujawniająca bogaty warsztat i doświadczenia artysty. Przestrzenne przedstawienia budowane są zwiewnymi pociągnięciami pędzla, w których nadal zauważyć można ślady dawnego oczarowania malarstwem fakturalnym, w głównej mierze twórczością Jana Cybisa (1897-1972). Matuszewski pracuje z niezwykłą dbałością o kolor, kładąc zróżnicowane, bogate barwy błękitu lub ciemnego brązu. Bliska jest mu zwłaszcza szafirowa tonacja, charakterystyczna dla jego prac sprzed kilku lub kilkunastu lat. Wówczas pełnymi garściami czerpał on również ze spuścizny klasyków. Jego cykl *Figur barokowych*, który powstał na początku dwudziestego pierwszego stulecia – przykładem mogą być prace z roku 2003: *Św. Andrzej według Ribery* czy *Św. Sebastian według Pretiego* (il. 7) – przedstawia postacie świętych wyłaniające się z ciemności o granatowym kolorze. „Matuszewski maluje, jakby oglądał świat przez fioletowy filtr, w noktowizorze. Chwilami osiąga niemal monochromatyczny efekt en grisaille – może dlatego, że z rozmysłem zerka na czarno-białe reprodukcje”²⁷ – zauważa Krystyna Czerni.

²⁷ K. Czerni, „My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku...” – czyli o fascynacji barokiem współczesnych malarzy krakowskich, w: *Barok i barokizacja*, s. 377; Por. A. Organiś,

Poprzez subtelne zestawienia kolorystycznych półtonów Matuszewski wydobywa najważniejsze fragmenty z półmroku kompozycji. Niezwykłą świetlistość wybranych motywów w jego obrazach postrzegać można zarówno w kontekście stricte formalnym, świadczącym o wirtuozerii malarza, jak i semantycznym. Owa świetlistość nie dotyczy wyłącznie scen wielofiguralnych, z wyobrażeniami bezpośrednich „interwencji niebios”. Obecność tradycyjnej symboliki światła jest rzeczą naturalną w malarstwie przedstawiającym wizje. U Matuszewskiego można ją odnaleźć także w martwych naturach, zarówno tych powstałych jeszcze na przełomie stuleci²⁸, jak i w najnowszych, wzbogaconych o przedmioty, które nazwałbym rekwizytami (il. 8, 9). To czaszki, krucyfiksy, różańce, klepsydry, modlitewniki, birety, narzędzia Męki Pańskiej. Nie są one tak rzeczowo ujmowane jak „zwyčajne” przedmioty, malowane przezeń jeszcze przed dziesięcioma laty. Najwyraźniej artysta traktuje je symbolicznie, nie pragnąc oddać ich realistycznego wyglądu. Wydają się wyjęte z podziwianych przezeń barokowych martwych natur. Odnosząc się do jego zamiłowań artystycznych, Małgorzata Kitowska-Łysiak tak pointuje postawę malarza: „Jeśli o niektórych artystach mówimy per manierysta czy klasycysta, to może innych moglibyśmy nazwać «barokistami». Ten neologizm przyszedł mi na myśl podczas oglądania ostatnich prac Janusza Matuszewskiego”²⁹.

Matuszewski jest malarzem, który za pomocą światła w obrazie potrafi zarówno wydobyć realność przedmiotu, jak i nadać mu znaczenie. Od niedawna wzbogaca on przedstawienia realne o religijne obiekty i cytaty. Zapatrzenie w sztukę prowincjonalnych „małych mistrzów” jest najwyraźniej związane z potrzebą zbliżenia się do świata o wymiarze duchowym. Historyczny kostium obserwujemy bowiem i na obwolutach studiowanych przez niego publikacji³⁰. Malowidła w „dawnym stylu” poczynił na twardych oprawach kilkunastu książek, między innymi na najnowszych wydaniach Biblii, średnio-

Czaszki Janusza Matuszewskiego. Wystawa malarstwa „Próba autoportretu” marzec 2008, „Wiadomości Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” kwiecień 2009, nr 45, s. 54n.

²⁸ Zob. J. M a t u s z e w s k i, *Pozamalarskie aspekty martwych natur Jeana Baptiste’a Si-méona Chardina*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2000, nr 3, s. 25-33. Por. C z e r n i, *Popiół i diament*, s. 7; A. O r g a n i s t y, *Martwa natura w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dzisiaj*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2013, numer specjalny 2(28), s. 128-133.

²⁹ M. K i t o w s k a - Ł y s i a k, *Barokista*, w: *Janusz Matuszewski. Malarstwo* (folder wystawy, Galeria Współczesnej Sztuk Sakralnej „Dom Praczek” w Kielcach, maj-lipiec 2012), oprac. A. Orłowska, Kielce 2012, s. 7.

³⁰ Zob. A. O r g a n i s t y, *Pokorna ozdoba na karbonach duchowych uczyniona*, w: *Janusz Matuszewski. Pokorna ozdoba na karbonach duchowych uczyniona* (folder wystawy, Galeria Jednej Książki Biblioteki Głównej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 19 marca–30 kwietnia 2010), Kraków 2010. Por. *Wystawa Janusza Matuszewskiego. Galeria Jednej Książki Biblioteki Głównej ASP*, „Wiadomości Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” kwiecień 2010, nr 49, s. 56.

wiecznych traktatach teologicznych czy pismach mistyków hiszpańskich (il. 10). Dekoracji nie uniknęło też *Doświadczenie wewnętrzne* Thomasa Merton. Matuszewski przygotował ponadto oprawy do trzech wersji odautorskich rozważań na temat Drogi Krzyżowej, a także do tekstu *Pasji wg św. Mateusza* do muzyki Jana Sebastiana Bacha. Patrząc na „pokorne ozdoby”, jak określa je twórca, wypada zapytać o rolę korespondencji i wzajemnego oddziaływania sztuk. Na jakiej zasadzie obrazy krakowskiego artysty są dopełnieniem dzieł literackich? Czy są one ich ilustracją, czy też stają się ich interpretacją? Dekoracje księzek Matuszewskiego nie odnoszą się bezpośrednio do tekstów, ale wydają się symbolicznym obrazowaniem ich czytania. Pojawiającą się niemal w każdej oprawie malarskiej modlącą się postać, będącą najczęściej autoportretem artysty, interpretować można jako wyobrażenie aktu medytacji nad słowami przewodników duchowych. Takie rozwiązanie kompozycyjne przywodzi jednocześnie na myśl wyjątkowe dzieło Francisca de Zurbarána (1598-1664), wyobrażające malarza adorującego Chrystusa Ukrzyżowanego (ok. 1655-1660, Museo del Prado).

„W pracowni jesteśmy najczęściej sami ze sobą” – komentuje Matuszewski potrzebę tworzenia autoportretów, odnosząc się jednocześnie do problemu prezentowanego w niniejszym tekście: „Wystarczy kawałek lustra i już jesteśmy dla siebie samego widzialnym – odbitym modelem. Mechanizm zjawiania się autoportretu jest prosty. Historycy sztuki wpadają w pułapkę, naiwnie podejrzewając, że artysta zawsze wie, co robi, i wie, jak jego obraz zostanie odczytany. Rzecz jasna z konsekwencjami odczytu powinien się liczyć... Szukamy samorealizacji czy szukamy Boga? Po co więc malowanie? Istnieje sposób pracy, który nie jest sprzeczny z modlitwą. Przeciwnie, jest nią napełniony. Sposób pracy, który pokonuje napięcie pomiędzy modlitwą a pracą. Można być kontemplatykiem pośród działania. Stopniowo uczymy się bowiem widzenia spraw nie swoimi oczami, ale oczami Boga. Tak rozumiem realizowanie kontaktu z fenomenem świętości. Świętość to dla nas ideał nieosiągalny, ale tylko dlatego, że przed nim uciekamy. On w nas jest, prawda o nas samych jest w nas. Świętość nie jest niedościgłym ideałem, jest raczej niechcianym ideałem. Jesteśmy powołani do świętości. Kontakt w obrazach ze świętością ma miejsce nie tylko wtedy, kiedy malujemy klęczącego czy świecę, to jasne. Cała dobra sztuka jest sakralna. Pejzaż czy garnki też odsyłają do świętości. Oto nasz cel – przemiana całej naszej istoty w Bożym świetle”³¹.

Malowanie jest zatem dla Matuszewskiego czynnością zbliżoną do modlitwy, a same obrazy są dlań „ubocznym” efektem kontemplacji, dużo ważniejszej aniżeli tworzenie obrazu, przedmiotu samego w sobie. Odejście artysty od współczesnego języka sztuki czy od przyjętej wcześniej własnej formuły

³¹ List prywatny do autora artykułu (z 6 lutego br.).

stylowej przypomina postawę malarzy żarliwie pragnących tworzyć sztukę głęboko religijną (choćby nazareńczyków). Czy faktycznie można postrzegać te obrazy od strony duchowej dlatego, że przywołują one cały bagaż barokowej spuścizny? Wydobywane poprzez światło poszczególne elementy skłonić mogą odbiorcę do zwrócenia uwagi na ich emanację. „Zwykłe” przedmioty oddane są z niezwykłą maestrią, ukazana zostaje ich sensualność. Zjawiskowość, z jaką artysta stara się wyobrazić dane przedstawienie, skłaniać może widza do refleksji nad przemijaniem i do zadania sobie podstawowych pytań egzystencjalnych.

Wątki te obecne są w malarstwie uczniów Matuszewskiego. Nie odnoszą się oni bezpośrednio do jego postkapistowskiej materii malarskiej, ale do poglądów artystycznych czy wręcz moralnych. Kontemplacyjność, pokorne skupienie uwagi na otaczającej rzeczywistości charakteryzuje martwe natury Katarzyny Makieli-Organisty (ur. 1984)³². Poszczególne motywy w jej malarstwie postrzegać można w kontekście tradycyjnej symboliki religijnej i odniesień do dzieł sztuki dawnej (il. 12). Natomiast w wielofiguralnych kompozycjach Dariusza Milczarka (ur. 1985), ukazujących „przypadkowe” kadry codzienności, przewodnim motywem jest światło. Nadaje ono unikalną, zatrzymaną w czasie aurę, skłaniającą do rozumienia malowanej historii w wymiarze symbolicznym.

TREMENDUM I FASCINOSUM

Raz jeszcze podkreślmy, że o powstaniu obrazów Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego nie decydowały względy finansowe czy prestiż. Bez wątplenia stanowią one znakomity przykład czerpania lekcji z malarstwa nowożytnego. Najnowsze prace krakowskich artystów są tym iunctim, które łączy tematykę dzieł barokowych mistrzów z malarskim sposobem wypowiedzi wieku dwudziestego. Przekonuje o tym najnowsza monografia śląskiego malarza Michaela Willmanna (1630-1706). Rozpoczyna się ona od przywołania twórczości pedagogów krakowskiej uczelni jako świadków podziwu dla brawurowej materii malarskiej Willmanna oraz dosadności jego pędzla scen męczeńskich³³. Trudno zapomnieć o znakomitym warsztacie malarskim Bed-

³² Zob. *Katarzyna Makiela. Moje ołtarze. Malarstwo*, (katalog wystawy, Galeria Artemis, luty-marzec 2012), red. J. Górka-Czarnecka, Kraków 2012; J. Ż m u d z i ń s k i, [wprowadzenie], w: *Refugium. Miejsce osobne. Katarzyna Makiela-Organisty. Malarstwo, rysunek* (folder wystawy, Galeria Współczesnej Sztuk Sakralnej „Dom Praczeki” w Kielcach, listopad 2013-luty 2014), oprac. A. Orłowska, Kielce 2013.

³³ Por. A. K o z i e ł, *Michael Willmann i jego malarska pracownia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 9.

narskiego i Matuszewskiego. Jaką jednak rolę mogłyby odgrywać ich prace jako obrazy o charakterze religijnym?

Jedno z najważniejszych zagadnień, z jakimi spotyka się odbiorca, to obecność autora zidentyfikowanego z malowanym przezeń przedstawieniem. Obu artystom bliższy jest ideał twórczości introwertywnej, akcentującej sferę podmiotową, mimo że coraz więcej elementów w kompozycjach podporządkowują oni określonej funkcji znaczeniowej. W kompozycjach tych nie ma na ogół miejsca na formy puste, nieniosące żadnego sensu. Bednarski staje przed wyzwaniem opowiadania historii biblijnych lub żywotów świętych. Poprzez połączenie odautorskich motywów oraz tytułów z tradycyjnymi wzorami ikonograficznymi kreuje narrację o silnym przesłaniu, wzmocnionym jednak indywidualnym językiem wypowiedzi. Matuszewski natomiast pozostaje przy autoportrecie, wzbogaconym o wizje świętych i rekwizyty pasywne lub wani-tatywne. Potrzeba wprowadzania symboli religijnych do własnych opowieści malarskich, jaką przejawiają obaj malarze, wpisuje się w tendencje obecne w sztuce światowej już od romantyzmu. Poszerzenie takiej perspektywy w niebezpieczny sposób może utożsamiać duchowy narcyzm ze specjalnym posłannictwem. Z drugiej jednak strony tego rodzaju obrazy, nacechowane osobistym przeżyciem, podobnie jak malarskie wizje Marca Chagalla (1887-1985), Eugeniusza Muchy (1927-2013) czy Tadeusza Boruty (ur. 1957), mogą skłaniać widza do medytacji, a w konsekwencji do modlitwy. Dlatego przed kilkoma laty zaproponowano wykorzystanie prac Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego jako obrazów ołtarzowych do zabytkowego wnętrza kościoła klasztornego w Lubiążu³⁴.

Tym, co wyróżnia prezentowane powyżej dzieła Bednarskiego i Matuszewskiego na tle sztuki religijnej, a jednocześnie intensyfikuje ich odbiór, są przeplatające się elementy irracjonalnego przerażenia i zachwytu. W ich interpretacji pomocne może być przesłanie książki Rudolfa Otta *Świętość*. Protestantki teolog przytacza szereg cytatów z tekstów objawionych i wskazuje na reakcje psychologiczne towarzyszące zbliżaniu się do bóstwa. Wśród nich wyróżnia stupor – „osłupiałe zdumiewanie się”³⁵ i podziw, tremendum – świętą grozę, której wtóruje fascynans – zachwyt, oczarowanie „niesamowitością”, czymś „niepojętym” u Boga. Przedstawiony powyżej „barokizm” obrazów Bednarskiego i Matuszewskiego pozostawia widza nie tylko w typowym dla malarstwa tamtej epoki przerażeniu śmiercią i przemijaniem. Obrazy te są prze-

³⁴ Zob. A. O r g a n i s t y, M. W y r z y k o w s k a, *Muzeum Willmanna, czyli „świętynia sztuki” w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP, w: Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 149-164.

³⁵ R. O t t o, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 31.

pojone zachwytem nad Bogiem, połączonym jednakże z przerażeniem samą myślą o bezpośrednim kontakcie z Nim. Odbiorca zostaje poruszony owym misterium tremendum, uczuciem przepełnionej grozą tajemnicy. „Uzucie to – pisze Otto – może łagodnym strumieniem przepływać przez jaźń w formie lekkiego, spokojnego nastroju głębokiego skupienia, może ono w ten sposób przejść w permanentne usposobienie duszy, które długo trwa i sygnalizuje swe istnienie, aż w końcu przebrzmiewa i zostawia duszę znowu sprawom świeckim. Może też wydobyć się z duszy nagle [...]. Może prowadzić do dziwnego podniecenia, do upojenia, zachwyty i ekstazy. [...] Może sprowadzić się do niemal upiornych dreszczy i ciarek. [...] I ma też swój rozwój w kierunku tego, co subtelne, co oczarowuje i co opromienia. Może w cichym, pokornym drzeniu i oniemieniu stanąć przed tym, co... – no, przed czym? Przed tym, co w niewysłowionej tajemnicy istnieje nad wszelkim stworzeniem”³⁶.

Niepokój, jakim naznaczone są dzieła Bednarskiego i Matuszewskiego, prace o dosadnej – choć odmiennej u każdego z nich – tonacji kolorystycznej czy koncepcji rozplanowania kompozycji, stanowi jedno ze znamion poszukiwania przeżycia sacrum. To ten rodzaj niepokoju, który obecny jest w doświadczeniu religijnym, o jakim pisze niemiecki religioznawca (misterium tremendum i misterium fascinosum). Religijna treść obrazów, połączona ze wzmiankowaną obecnością autoportretu artysty, a także zawarte w nich motywy wanitatywne przypominają o poczuciu „zależności stworzenia” (niem. Kreaturgefühl), czyli – jak to określa Otto – uczuciu stworzenia, „które pogrążone jest we własnej nicości i przemijaniu wobec tego, co jest ponad wszelkim stworzeniem”³⁷. Uzucie to może skłaniać odbiorcę do zastanowienia się „nad elementem silniejszego i możliwie jednostronnego bodźca religijnego”³⁸.

Sakralność interesującego nas malarstwa religijnego należy rozpatrywać w dwóch wyróżnionych przez Otta znaczeniach: w sensie numinotycznym i w sensie moralnym. Sens moralny pojęcia „świętość” wiązać tu można z przyjęciem przez malarza postawy „zależnej” czy nawet pokutnej. Dlatego obrazy Bednarskiego i Matuszewskiego przestają być pracami o charakterze jedynie estetycznym, nawiązującymi do barokowego tenebryzmu czy ekspresjonizmu ostatniego stulecia. Malarskie środki formalne mogą sprawić, że widz, utożsamiając się z zawartym w nich odniesieniem religijnym, poczuje się przełknięty, co więcej – jak mówi Otto – „bezwartościowy”. Postawa taka, przypominająca sytuację Izajasza w czasie jego powołania (por. Iz 6, 5) czy też przywodząca na myśl wypowiedź setnika z Kafarnaum („Panie, nie jestem godzien, abyś wszedł pod dach mój” – Mt 8, 8), pogłębia – zdaniem

³⁶ Tamże, s. 17n.

³⁷ Tamże, s. 15.

³⁸ Tamże, s. 13.

Otta – uczucie religijne. Ogromną wartością jest tu miejsce, w którym widzi siebie malarz – by użyć terminu autora *Świętości* – w pozycji „profana”. Postawa twórcy przypomina bowiem odbiorcy o potrzebie tajemnicy pokuty i łaski, w pełni wyrażonej, jak pisze Otto, w chrześcijaństwie: „Bóg Nowego Testamentu nie jest mniej święty od Boga starotestamentowego, lecz jeszcze bardziej; Jego dystans do wszelkiego stworzenia nie mniejszy, lecz absolutny; nie osłabła też wobec Niego bezwartościowość profana, lecz została wzmocniona. Mimo to przybliżanie się Świętego nie jest bynajmniej oczywistością, jak sądzi optymizm bogobojnego nastroju, lecz niepojętą łaską”³⁹.

³⁹ Tamże, s. 73.