Ks. Wojciech LIPPA

ŁASKA WIDZENIA

Kilka słów o *Apokalipsie* Grzegorza Bednarskiego[1]

„Czekam na łaskę widzenia i jestem pewien, że jeśli zobaczę, to przedstawię"[2] – te wyrwane z kontekstu słowa Grzegorza Bednarskiego, wypowiedziane podczas jednego z wywiadów udzielonych w połowie lat dziewięćdziesiątych, można potraktować jako autorski komentarz do cyklu prac ilustrujących *Apokalipsę świętego Jana Apostoła* w nowym przekładzie ks. Jana Kantego Pytla[3]. Czymże bowiem jest treść Apokalipsy, jeśli nie objawieniem spraw przyszłych i nieznanych, dostępnych jedynie mistykom obdarzonym łaską widzenia tego, co transcendentne? Świętemu Janowi – temu „mistycznemu orłowi" – prawosławie przypisało doniosły tytuł Teologa, gdyż jako jedyny dostąpił on daru kontemplacji Trójcy i widzenia rzeczy ostatecznych. Według tradycji bizantyjskiej intensywność Janowych wizji była tak potężna, że nie będąc w stanie jej samodzielnie zanotować, potrzebował pomocnika. Dlatego też w ikonografii prawosławnej obok świętego Jana przedstawiana jest postać świętego Prochora – wiernego ucznia, który skrzętnie notuje na papirusowym zwoju tekst Objawienia.

Dar widzenia oraz związane z nim doświadczenie ponadnaturalnego świata, dostępne jedynie mistykom, romantyzm zaczął wiązać z osobą artysty. Od końca osiemnastego wieku poeta i malarz, zarówno ten, który działał w odległych czasach, jak i współczesny, niejednokrotnie postrzegany bywa jako osoba wtajemniczona, widząca dalej i więcej; sama zaś twórczość artystyczna urasta do rangi przekazu (objawienia) tego zasobu prawd, które przed zwykłym śmiertelnikiem pozostają zakryte. W takim ekstatyczno-apokaliptycznym duchu odczytywane było mistyczne malarstwo El Greca i Juana de Valdésa Leala czy wizjonerskie obrazy Francisca Goi i demoniczne grafiki Williama Blake'a. Nie dziwi zatem fakt, że wszelka współczesna twórczość odwołująca się do wizjonerskich obrazów nie tylko budzi skojarzenia z postawami tych mistrzów, ale także buduje swoisty pomost łączący obecne czasy z dawnymi oraz uczestniczy w formalnej grze między tradycją a teraźniejszością.

Apokalipsę Bednarskiego odczytuję właśnie jako taką podwójną grę z tradycją: na poziomie postawy autora oraz na poziomie rozwiązań artystycznych. W przy-

---

[1] Grzegorz Bednarski, *Apokalipsa*, kurator wystawy Marcin Pastwa, Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Galeria Lipowa 13, Lublin, 5-20 IV 2010.

[2] *Widzieć. Z Grzegorzem Bednarskim rozmawia Joanna Stasiak*, w: G. Bednarski i in., *Wystawa prac rysunkowych* (katalog wystawy; październik 1996-styczeń 1997, Galeria In Spe, Warszawa), s. 13.

[3] Zob. *Apokalipsa św. Jana Apostoła*, tłum. i komentarz ks. J. K. Pytel, il. G. Bednarski, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 2009.

padku *Apokalipsy* problemem nadrzędnym jest zbudowanie odpowiedniej relacji między słowem a obrazem, między literackością a malarskością obrazowania. Zagadnienie to – jak podkreśla kurator wystawy Marcin Pastwa – Bednarski podejmuje nie po raz pierwszy: wcześniej wykonał rysunki do *Podróży Guliwera* (1990), do książki *Śmiej się dziadku! Bajka paryska* (1994), przygotował cykle inspirowane twórczością Dantego, Ewangelią według św. Łukasza (1996), jak również serie *Czy czyta Pani Czycza, czy Czycza Pani zna?* (1996-1999) oraz *Prace Herkulesa* (2009). Wydaje się więc, że artysta podąża wyznaczonym już i znanym szlakiem, każdorazowo zmierzając do stworzenia odpowiedniego napięcia pomiędzy tekstem a obrazem; jednakże – przywołam znowu słowa kuratora wystawy – w przypadku *Apokalipsy* „powracamy do twórczego początku, pojmowanego nie tyle chronologicznie, co sięgającego kreatywnego napięcia między wizją a jej słownym ekwiwalentem"[4]. Chronologia zostaje tu zachwiana, ponieważ podjęcie tematu Apokalipsy wymaga od artysty nie tyle zilustrowania spisanego słowa, ile raczej przyjęcia odpowiedniej postawy, w której słowo (tekst) zostaje przetransponowane na to, co w przypadku Apokalipsy było pierwotne – na wizję (obraz). Bizantyjski dyskurs zostaje zatem odwrócony – tu artysta nie staje w roli Prochora, ale raczej świętego Jana. Pytanie, w jakim stopniu jest on w stanie sprostać takiemu zadaniu, pozostaje otwarte.

Apokalipsa Bednarskiego pokazuje, że znany z tradycji ethos artysty-kapłana – a w odniesieniu do szeroko rozumianej apokaliptyki wypadałoby raczej powiedzieć: ethos artysty-wizjonera – pomimo istnienia alternatywnych i często sprzecznych z nim postaw twórczych, jest wciąż obecny w polskiej kulturze. Wrósł w nią solidnymi korzeniami w wieku dziewiętnastym, odżył w okresie drugiej wojny światowej, a w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku wybrzmiał na nowo silnym akordem „neoromantyzmu". Wyraźnym paradygmatem romantycznym naznaczony był „ruch kultury niezależnej" tych lat, na które przypada też debiut artystyczny Grzegorza Bednarskiego. „Paradygmat romantyczny"[5] – przywołuję tu termin zaproponowany przez Marię Janion – charakteryzował się koncentracją aktywności twórczej wokół takich wartości duchowych zbiorowości, jak ojczyzna, niepodległość, wolność i solidarność narodowa czy wiara. „Ruch kultury niezależnej" stworzył ponadto niespotykane we współczesnej Polsce zjawisko polegające na zainteresowaniu sztuki wielkimi tematami religijno-narodowymi. Nie tylko jednak motywy obecne w dziełach sztuki składają się na ów fenomen, lecz także skala ich występowania. W tym właśnie nurcie sytuowała się twórczość Grzegorza Bednarskiego, podejmującego problematykę egzystencjalno-metafizyczną. Jego obrazy miały wizjonerski klimat, często porównywany do twórczości hiszpańskich malarzy-mistyków. Wizjonerska postawa, owa łaska widzenia, dostrzegana już we wcześniejszej twórczości malarza, zdaje się być conditio sine qua non artystycznego podjęcia tematu Apokalipsy.

Temat Janowego Objawienia pojawiał się w historii sztuki niemal od początku chrześcijaństwa, a poszczególne wizje funkcjonowały bądź to jako autonomiczne sceny wyłączone z całości opowiadania, bądź jako części cyklów narracyjnych. Artysta podejmujący ów temat współcześnie siłą rzeczy stawia swoje prace obok karolińskich kodeksów, słynnych gobelinów z An-

[4] Cyt. za: M. P a s t w a, *Grzegorz Bednarski. Apokalipsa*, (folder wystawy), Lublin 2010, [b. p.].

[5] Zob. np. M. J a n i o n, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

gers, drzeworytów Dürera i Cranacha czy też obok bliższych naszym czasom obrazów Jacques'a Callota i Giorgia de Chirico. Wybitnym polskim artystą, który z apokaliptyki uczynił niemal swoje artystyczne credo, był Jan Lebenstein. Jak pisze Krzysztof Masłoń w komentarzu do niedawno wydanej książki *Szyfr Lebensteina*, „Apokalipsa będzie go inspirowała przez całe życie, i ta rozpoczęta w 1939 roku, i tamta będąca wizją świętego Jana"[6]. Obserwując dramatyczne losy Polski i świata w dwudziestym wieku, zainspirowany dawnymi kulturami i cywilizacjami, Lebenstein tworzył sztukę odzwierciedlającą apokaliptyczną wizję świata. Ilustrował odseparowane sceny, jak choćby Michała Archanioła strącającego szatańskie wojska. Tematykę apokaliptyczną zrealizował w wyjątkowym witrażu dla kaplicy ojców pallotynów w Paryżu (1970). Wreszcie stworzył wybitny cykl gwaszów i rysunków do *Apokalipsy* w przekładzie Czesława Miłosza (1983).

Podobnie jak Lebenstein korzystał z nowego wówczas przekładu objawionej księgi, tak i podejmujący ten temat dzisiaj Bednarski sięga do tekstu nowego, na swój sposób „świeżego". Dysponując literackim źródłem i nosząc w pamięci apokaliptyczne obrazy wielkich poprzedników, artysta przedstawia własne rozwiązania tematu. Należy jednak przypomnieć, że w przypadku Apokalipsy dochodzi do nakładania się przeróżnych warstw znaczeniowych, z tej też racji samo zagadnienie już w punkcie wyjścia będzie prowadziło do swoistej gry z tradycją i to zarówno na poziomie tworzenia dzieła, jak i obcowania z nim. Jak podpowiada kurator wystawy, artysta pozostaje tego świadomy, dlatego też „prowadzi żywą dyskusję z dawnym malarstwem i z dziełami współczesnymi; z jednej strony obserwujemy dialog z obrazem, z drugiej zaś ze słowem. Toczy on równie owocną dysputę z teologią, historią, literaturą..."[7].

Lubelską ekspozycję otwierała wielkoformatowa kompozycja malarska *Św. Jan na wyspie Patmos zjada książeczkę Wszechrzeczy podaną przez Anioła* (2000--2003). Chociaż nie należy ona do wspomnianego cyklu (od pozostałych prac różni się nie tylko techniką, ale przede wszystkim ze względu na fakt, że do Apokalipsy nie odnosi się bezpośrednio, lecz poprzez jej autora), to jednak mogła być odczytana jako prolog wystawy. W porządku ekspozycyjnym stanowiła pierwszy obraz, zapowiadający kolejne sceny *Apokalipsy*. Nasycone barokową ekspresją, wyrażoną silnie skontrastowanym kolorem i pełnym dramatyzmu gestem głównej postaci, to dynamiczne płótno budzi skojarzenia z malarstwem El Greca. Czarny kolor tła, ognista barwa stóp anioła wprowadzają widza w ponadnaturalny świat Janowych wizji, twórczo uchwyconych w pracach należących już bezpośrednio do apokaliptycznego cyklu.

Tę zwartą całość stanowi trzynaście kompozycji wykonanych w identycznej technice, powstałej z połączenia rysunku czarnym piórkiem oraz tłustą kredką pastelową z powycinanymi i powklejanymi „cytatami" – fragmentami innych autorskich kompozycji rysunkowych. O charakterze ich ekspozycji zadecydowała narracja tekstu biblijnego, co dodatkowo podkreśliło spójność pokazu. Widz mógł zresztą śledzić narrację, niejako na bieżąco „sprawdzać", sięgając do dostępnego na wystawie tekstu *Apokalipsy* we wspomnianym już nowym przekładzie. Klamrę spajającą

[6] *Apokalipsa według św. Jana*, „Rzeczpospolita" (wydanie online z dnia 06-03-2010), http://www.rp.pl/artykul/73290,443243-Apokalipsa-wedlug-Jana-Lebensteina.html. Zob.: *Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, [praca zbiorowa], IPN, Warszawa 2010.

[7] Cyt. za: P a s t w a, dz. cyt.

wszystkie prace tworzą pierwszy i ostatni obraz, w których przedstawiona została postać wizjonera – świętego Jana. W obu obrazach Apostoł ukazany jest w trakcie „doświadczania" apokaliptycznej wizji. W tych fragmentach prac, które odnoszą się do świata wizjonerskiego, wyobrażonego, artysta operuje głównie plamą barwną, postacie „realne" natomiast ujmuje najczęściej rysunkowo i monochromatycznie.

Bogactwo wyrazu emocjonalnego rysowanych figur zostało uzyskane skromnymi środkami plastycznymi: postacie ujęte są sylwetowo, a modelunek ciała określa kilka trafnie zaznaczonych linii. Kontrast pomiędzy światem wizji a światem „realnym" podkreśla ponadto aktualizujący postacie strój: święty Jan, opieczętowani sprawiedliwi czy też rolnicy zbierający żniwo noszą współczesne garnitury, czapki i kapelusze, a kobiety trzymają w dłoniach współczesne torebki. Wszyscy przypominają zajętych osobistymi sprawami zwykłych przechodniów, którzy nie mają pełnej świadomości tego, co się dzieje – tego, że zostali wciągnięci w metafizyczny świat Janowych wizji. Bednarski przedstawił Wielką Nierządnicę górującą nad współczesnym miastem, pełnym neonowego światła i strzelających w niebo drapaczy chmur. Połączenie dwóch światów widoczne jest tutaj nie tylko na poziomie narracji, czyli zgodności z kanonicznym tekstem Biblii, ale także na poziomie rozwiązań artystycznych, w tym również zabiegów aktualizacyjnych. Stosuje je wielu współczesnych artystów podejmujących tematykę religijną, ale w tym przypadku skojarzenia biegną przede wszystkim w kierunku malarstwa członków grupy Wprost, którzy sugestywnie potrafili łączyć trywialność scen codziennych ze światem metafizyki.

Jedną z ciekawszych prac omawianego cyklu jest obraz jedenasty, odnoszący się do momentu wkroczenia Zwycięskiego Jeźdźca (por. Ap 19, 11-18). Wydaje się on przedstawiać część wydarzenia dziejącego się poza ramą obrazu i sprawia wrażenie kadru fotograficznego. W centrum znajduje się jeździec – ów apokaliptyczny „Król królów i Pan panów" (19, 16) – flankowany przyklejonymi sylwetami narysowanych koni. Poniżej rozgrywa się dramatyczna scena, niczym z horroru Hitchcocka: czarne ptaki atakują i rozdziobują ludzkie ciała. Jest to zarazem jedyny obraz cyklu, w którym rysunkowo potraktowane postacie ludzkie nie są ubrane współcześnie, lecz w dziewiętnastowieczne mundury wojskowe. Bednarski tworzy tu kolejną warstwę znaczeniową, mnoży sensy przedstawienia; swoim dziełem nawiązuje bowiem nie tylko do lektury tekstu Apokalipsy, ale zapewne również do lektury znanej noweli Żeromskiego – analogia pomiędzy kartą cyklu a pojawiającymi się u Żeromskiego krukami i wronami wydaje się oczywista. Analogia ta zdaje się potwierdzać „zasadę" intertekstualności, wedle której zarówno artysta w procesie tworzenia dzieła, jak i odbiorca w akcie obcowania z nim nie są w stanie uciec od tekstów i obrazów zakorzenionych w zbiorowej pamięci.

Warto zwrócić uwagę na znaczenie, jakie dla ewokowanych przez „apokaliptyczny" cykl nowych sensów ma technika wykonanych prac. Swymi korzeniami sięgająca kubistycznej „klejonki", stała się swoistą wizytówką Bednarskiego. (Stosował ją między innymi w powstałej w połowie lat dziewięćdziesiątych serii inspirowanej *Boską Komedią*, nagrodzonej przez jury konkursu „Dante w Polsce" w roku 1997). Rozwiązanie to stanowi osobliwy akt obrazoburstwa, w którym artysta tnie (niszczy) narysowane przez siebie obrazy ludzkich postaci, by następnie na powrót je [przedstawienie] scalić, nadając mu pełniejszy, głębszy sens. Dzięki zastosowaniu tej techniki *Apokalipsa* Bednarskiego nie tylko ilustruje literacki pierwowzór, ale wchodzi w interakcję z wcześniejszymi obrazami. Tak powstałego dzieła nie

da się już zredukować do jego funkcji ilustracyjnej (podporządkowania prymatowi tekstu), gdyż zastosowany zabieg artystyczny zawsze będzie odnosił widza do porządku obrazowego. W efekcie zastosowania wycinanki oraz wspomnianego już zabiegu aktualizacji powstaje dzieło nowe, autonomiczne, będące wypadkową tradycyjnej ilustracji i twórczego, obrazowego dialogu z tekstem źródłowym.

Reasumując, chciałbym przytoczyć fragment zamieszczony we wstępie do ilustrowanej przez artystę *Księgi Apokalipsy*: „Widzący z wyspy Patmos żył w konkretnej sytuacji polityczno-religijnej. I jako prorok, i jako apokaliptyk uwzględniał aspekt profetyczny i eschatyczny w ocenie wydarzeń, które działy się w czasie i przestrzeni"[8]. Te słowa można sparafrazować i odnieść – w kontekście omawianego cyklu – do samego Grzegorza Bednarskiego. Twórca funkcjonuje bowiem w konkretnej przestrzeni kulturowej: i jako artysta, i jako artysta-wizjoner (apokaliptyk) uwzględnia wszelkie aspekty historyczno-artystyczne, by za ich pomocą stworzyć dzieło pozostające przecież w obrazowej tradycji, a zarazem oryginalne. I tak rzeczywiście jest w przypadku Grzegorza Bednarskiego – obcowanie z jego *Apokalipsą* stanowi swoiste wejście w świat zarówno stary, jak i nowy, znany i nieznany. Wizualizując Objawienie świętego Jana, artysta odwołuje się bowiem do obrazów znanych i bezpośrednio kojarzących się z bogatą problematyką apokaliptyki, natomiast upragniona „łaska widzenia" pozwala mu przedstawić apokaliptyczne wizje w sposób niezmiernie wyrazisty, stworzyć świat tyleż własny, co uniwersalny.

[8] Cyt. za: J. K. P y t e l, *Wprowadzenie do lektury Apokalipsy*, w: *Apokalipsa św. Jana Apostoła*, s. 15.