

Kobieta i mężczyzna w malarskich figuracjach Tadeusza Boruty w świetle antropologii biblijnej

1. Koncepcja figuracji

Malarstwo Tadeusza Boruty¹ jest współczesną, twórczą interpretacją klasycznego malarstwa figuratywnego, dla którego podstawę stanowi obrazowanie ciała ludzkiego, przedstawienie jego realności, przy jednoczesnym ukazaniu człowieka w jego psychofizycznej jedności i całości. W warstwie znaczeniowej malarstwo to jest obrazowaniem człowieka (kobiety i mężczyzny), świata jego wewnętrznych przeżyć i zewnętrznych doznań, próbą poszukiwania i artystycznego wyrażania nadrzędnych idei, jako reguł rządzących światem człowieka; jest to sztuka egzystencjalnego niepokoju, wyrażająca dążenia ku górze (sublimacji) i do nieustannej przemiany. Tadeusz Boruta pokazuje człowieka w pełni jego jestestwa, ale równocześnie zagubionego, tragicznego, niespokojnego, owładniętego zagadką bytu. Dlatego zasadnicze pytania, które stawia artysta, dotyczą niepokoju o kondycję współczesnego człowieka, jego stosunek prawdy, piękna i dobra (triada platońska). W rezultacie są to pytania o Boga, do którego zmierza życie ludzkie. Świadczą o tym tematy, które często podejmuje artysta: pasja, pieta, eden, apokalipsa.

Sztuka Boruty posiada wyrazistą formę. Łatwo daje się rozpoznać doskonały warsztat techniczny, realizowany poprzez śmiałe skróty perspektywiczne (choćby w *Strąceniu aniołów* z 1994 roku, czy *O wielkim zwycięstwie (Don Kichote)* z 2005 roku)², precyzyjny modelunek postaci, staranny sposób opracowania detali (np. draperii). Wszystko to - przy jednocześnie dość wąskiej gamie zwykle chłodnych tonów - pozwala wiązać tę sztukę z klasycyzującym malarstwem akademickim. Sam artysta swoją manierę malarską określa mianem figuracji („figur-racji”), którą definiuje jako alternatywę „wobec posągowej statyczności figury, oczywistości portretu, dekoracyjnej

¹ Tadeusz Boruta: artysta malarz, teoretyk sztuki, profesor Uniwersytetu Rzeszowskiego, kierownik Zakładu Malarstwa na Wydziale Sztuki. Urodził się w 1957 w Krakowie, w latach 1979-83 studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (uzyskał dyplom w pracowni Stanisława Rodzińskiego i Zbyluta Grzywacza). W roku 1980 rozpoczął studia filozoficzne w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie (obecnie Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie), które ukończył w 1984 roku. Obecnie jest profesorem Uniwersytetu Rzeszowskiego. Prowadzi badania z zakresu hermeneutyki i teologii dzieła sztuki. W latach 80. jeden z głównych twórców Ruchu Kultury Niezależnej. Kurator kilkunastu wystaw problemowych. Prezentował swoje obrazy na 60 wystawach indywidualnych i blisko 200 zbiorowych. Jego prace znajdują się w muzeach: Krakowa, Wrocławia, Gdańska, Warszawy, Katowic, Radomia, Opola, Kielc i innych w kolekcjach w kraju i zagranicą. Autor książek o sztuce: *Szkoła Patrzenia* (2003), *O malowaniu duszy i ciała* (2006), *Figur Racje* (2009). Zob. Bibliografia artysty (Boruta, 2009, s. 94-96).

² Posługuję się wyborem prac, którego dokonał sam artysta (Boruta, 2009, s. 97n).

estetyzacji, klasycyzującej sztywności i rodzajowej gadatliwości” (Boruta, 2009, s. 9). Wyróżnikiem tak rozumianej figuracji w malarstwie jest określony wewnętrzny ruch formy, jej zmienność i modulacja.

Przy okazji trzeba jeszcze powiedzieć o symetrycznym układzie kompozycyjnym, który stanowi dominantę w pracach Boruty, a który sugeruje stałość, pewność i prawdziwość przekazanych treści. W *Otwarcu piątej pieczęci (wg Ap 6, 9-11)* z 1991 roku, tak jak w zdecydowanej większości prac Boruty, mamy do czynienia z symetrycznym układem kompozycyjnym, przy czym w jednym z tych obrazów zostaje on wyznaczony przez wyróżniającą się postać (św. Jana?) wznoszącą dłonie ku niebu – oś pionowa³, w drugim przez stół - ołtarz, który św. Jan ujrzał w niebie – oś pozioma, i w reszcie w trzecim - układ krzyżowy: oś pionową i poziomą wyznaczają tu ramiona zasłoniętego rozciągniętą żółtą draperią korpusu Ukrzyżowanego (Baranka Apokaliptycznego) oraz wyciągnięte horyzontalnie ręce, pod które kryją się nagie ciała męczenników, przywdziewających białe szaty, skąpane we krwi Baranka (tamże).

Personalistycznemu (antropologicznemu) przesłaniu twórczości służy estetyczna formuła prac, akcentująca wzniosłą tonację związaną z ustawicznym stawianiem najgłębszych pytań o człowieka, pytań natury egzystencjalnej⁴. Boruta sięga w tym celu do koncepcji malarstwa renesansowego i manierystycznego, które – w jego przekonaniu – stanowią najdoskonalszą realizację idei platońskich (zwłaszcza twórczość Michała Anioła stanowi dla niego nieustające źródło inspiracji), a które usankcjonowało i wyniosło na piedestał obrazowanie ludzkiego ciała wraz z całą jego anatomiczną sugestywnością⁵. W sposobach malarskiego obrazowania tajemnicy, jaką stanowi człowiek w kontekście prawd wiary chrześcijańskiej, Boruta przyjmuje stanowisko pośrednie pomiędzy malarstwem dawnym i współczesnym, wschodnim i zachodnim: uważa, że współczesne malarstwo awangardowe w zasadzie zatraciło możliwość mówienia czegokolwiek poza samym sobą. Równocześnie jednak za niewystarczające uznaje tradycje malarstwa ikonowego (bizantyńskiego, neobizantyńskiego czy inspirowanego takowym), mającego swoją długą i znaczącą historię w łonie sztuki chrześcijańskiej. Z dzisiejszego punktu widzenia kanoniczne malarstwo ikonowe, stanowiące podstawę plastycznego wyrażania prawd wiary zarówno na Wschodzie, jak i przez wieki na Zachodzie, nie jest w stanie adekwatnie ukazać integralnej natury ludzkiej, ponieważ nie pokazuje realnego ciała ziemskiego, taktylnego, ale ciało

³ Oś obrazu, tak jak oś (kolumna, słup) świata, stanowi miejsce centralne, jednocześnie święte i przerwanie jednorodności przestrzeni (por. Ps 75, 4); wyraża to otwarcie, jako symbol przerwania, umożliwiający przejście z jednego regionu kosmicznego do innego; oś jest łącznikiem ziemi z niebem przez różnorodne obrazy odnoszące się do *axis mundi*. W Piśmie Świętym Hiob mówi o mocy Pana, „który porusza ziemię w posadach, tak iż zaczynają trzeszczeć jej słupy” (Hi 9, 6). W Nowym Testamencie kolumnami są Apostołowie oraz ich następcy. W Liście do Galatów (2, 9) Paweł pisze o Jakubie, Kefasie i Janie, że „byli oni uważani za kolumny” (por. Eliade, 2008, s. 185).

⁴ Antropologiczny charakter twórczości artysty rozumiem w tym wypadku jako koncentrację na malarskim ukazywaniu kondycji człowieka przy jednoczesnym filozoficznym ukierunkowaniu artysty na personalizm.

⁵ Mimo konsekwentnego obrazowania człowieka nie jest to zwykła sztuka mimetyczna, choć często mimetyzm stanowi dla niej punkt wyjścia. Nie stanowi też prostej stylizacji sztuki renesansowej czy manierystycznej, chociaż artysta nieustannie czerpie z nich inspiracje.

odrealnione, już przebóstwione, żyjące w przestrzeni niebieskiej. Przy tym jest – pod względem formy - zbyt statyczne i hieratyczne, brakuje mu „wewnętrznej ruchliwości” (por. *Walka aniołów*, 1993), dynamiki, które cechują naturę człowieka, i które były przedmiotem malarskich realizacji począwszy od renesansu. Dlatego Tadeusz Boruta stara się – jak niegdyś El Greco - wypracować swoistą syntezę tradycji. Jego obrazy są osnute wokół tematów religijnych, tchną patosem, wyczuwa się pierwiastki *sacrum*, ale nie są kontynuacją - pod względem formalnym - tradycji ikonowej, w pewnym sensie są nawet jej zaprzeczeniem. Ruch, dynamika, skręty ciała (*figura serpentinata*), brak podparcia ciała, zwiewne szaty, to niektóre środki formalne, które określają w twórczości Boruty naturę cielesną i duchową: tak ukazuje anioły (por. *Upadek anioła*, 1993) i ludzi, jako byty duchowo-fizyczne (por. *Otwarcie piątej pieczęci*, 1991; *Pentecoste*, 1992).

Boruta przyjmuje za swoje artystyczne *credo* wezwanie bł. Jana Pawła II skierowane do artystów chrześcijańskich, aby wnikać „twórczą intuicją w głąb tajemnicy Boga Wcielonego, a zarazem w tajemnicę człowieka” (Jan Paweł II, LA,14). Widoczny jest tu wymiar komunikacyjny – jak to ujmuje teologia systematyczna - w relacji człowieka do Boga, do „drugiego” oraz własnej jaźni⁶. W obszarze filozofii, teologii, a szczególnie antropologii biblijnej, artysta poszukuje odpowiedzi na zagadkę człowieka i jego egzystencji. Malarstwo Boruty jest więc twórczą próbą podjęcia przy pomocy form plastycznych konkretnych zagadnień antropologicznych: poprzez ciało artysta stara się ujawniać i obrazować najgłębsze zasoby człowieczeństwa, wartości, transcendencji, *sacrum*. Artysta chętnie sięga w tym celu po sceny związane – w szerokim ujęciu - z rajskim ogrodem i pasją Chrystusa, jako rodzajami transgresji: rozpacz – nadzieja, cielesność – duchowość, śmierć – nowe życie⁷.

Wyraziste realizowanie przez malarza tematyki religijnej, będącej rodzajem osobistego wyznania wiary⁸, a także nawiązywanie do wspomnianych tendencji filozoficznych i artystycznych (deprecjonowanych przez współczesny *art world*), utrwala pozycję Boruty jako artysty niezależnego (zwłaszcza od szybko przemijających mód rządzących dzisiejszą sztuką)⁹.

⁶ Jak pisze artysta: „Przedstawianie człowieka prawie zawsze miało pretensje do wyrażenia owego powszechnie doświadczanego naddatku naszej fizyczności, którego kondycja stanowi o istocie naszego człowieczeństwa. Dla jednych jest to psychika, a dla osób wierzących – dusza” (Boruta, 2006, s. 8).

⁷ Malarz szczególnie często sięga po tematykę pasyjną, widząc w niej możliwość parabolicznego ukazania relacji między historyczną Drogą Krzyżową a naturalnie ludzkim doznaniem "ból egzystencji" (por. *W szkarłat odziany, Z szat obnażony, Via crucis, Niewierny Tomasz*).

⁸ Artysta nie ukrywa swojego światopoglądu religijnego, przynależności do Kościoła katolickiego oraz ugruntowanej wiary, dzięki której i w ramach której powstają jego dzieła. Podczas sympozjum „Personalizm polski”, zorganizowanym na KUL-u w 2007 roku, mówił: „Już u początków swojej twórczości artystycznej, u progu lat osiemdziesiątych, manifestowałem potrzebę wyrażania w dziełach prawdy o człowieku, jego duchowej kondycji, (...) ukazywaniu konstytutywnych relacji osobowych z innymi ludźmi, a także z Bogiem. Tym deklaracjom pozostałem wierny do dzisiaj” (Boruta, 2009, s. 39).

⁹ M. Kitowska-Łysiak, *Tadeusz Boruta*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/tadeusz-boruta; dostęp 15.05.2013.

2. Per corporalia ad incorporalia

Człowiek współczesny silnie odczuwa napięcie między terażniejszością (i przeszłością) a przyszłością. Człowiek pokazywany przez Borutę zostaje umieszczony „tu i teraz”, ale jest już zakotwiczony w przyszłości, i to ona go determinuje (stąd konstrukcje tematyczne: grzech implikujący nagość i wstyd; upadek – potępienie, śmierć Jezusa - zmartwychwstanie itd.). W odróżnieniu od istot, które żyją terażniejszością (i w ograniczonym zakresie przeszłością), fenomen człowieka polega na skierowaniu swojej uwagi na przeszłość i przyszłość, na próbie przewidywania jej i dążeniu do jej realizacji. Dzięki temu jest predestynowany do tego, aby przekraczać terażniejsze spełnienie i otwierać się na świat duchowy (Moltmann, 1972, s. 79). Otwarcie to definiuje go jako człowieka i odróżnia od pozostałych istot ziemskich.

Boruta jest świadom, że w pytaniu o tożsamość człowieka łączy się wiele płaszczyzn: wiedza, uczucia, poszukiwanie celu, religia, życie jednostkowe i wspólnotowe, które w szczególny sposób objawiają godność człowieka jako mężczyzny i kobiety. Ta sfera składnika „nieuchwytnego”, która objawia się w jego malarstwie, jest częścią istnienia człowieka, tak samo, jak poszukiwanie racjonalności. W pytaniu tym zbiega się też niemało spraw pośrednich: rodzina, inni ludzie, Kościół, świat, działanie, samoświadomość jako kobiety i mężczyzny itd. Boruta podejmuje próbę rozwiązania fundamentalnej zagadki jaką człowiek stanowi dla siebie. Ta zagadka może mieć różne rozwiązania. Jednak - w przekonaniu Boruty - najpełniejsze jej wyjaśnienie jest możliwe wyłącznie przez postawienie człowieka w perspektywie Bożego dzieła Stworzenia i Odkupienia (w tym kluczu należy odczytywać szereg prac Boruty, m.in. *Architectus mundi*, prace z serii *Eden*, czy z cyklu *Eli Eli Lama Sabachtani*).

W twórczości Boruty ciało zawsze coś zawiera, do czegoś odnosi i do czegoś prowadzi. Mircea Eliade zauważał, że ciało ludzkie w archaicznych religiach i kulturach nigdy nie funkcjonowało autonomicznie. Było częścią szerszej homologizacji, w skład której wchodził dom i kosmos. Ciało, podobnie jak kosmos, jest ostatecznie pewną „sytuacją”, układem położenia przyjmowanym przez jednostkę (Eliade, 2008, s. 184). W świetle antropologii biblijnej, cielesność stanowi pomost rzucony do przyszłej, rajskiej egzystencji, jaka została człowiekowi ofiarowana przez Boga. Rozwój myśli antropologicznej prowadził św. Augustyn *per corporalia ad incorporalia* (od cielesnego do bezcielesnego, czyli mówiąc inaczej, od świata materialnego do świata duchowego). Augustyn przechodził od analizy niższych bytów do analizy coraz wyższych poziomów bytu, by ostatecznie zatrzymać się na kontemplacji Boga, jako Najwyższego Piękną (Św. Augustyn, 1866). Ta kontemplacja jest związana z oczekiwaniem sprawiedliwości, spełnienia i ostatecznej radości, która przekracza granice naszej wyobraźni (por. 1 Kor 2, 9-10). Jej przedsmakiem jest miłość, która w części może być realizowana w ziemskich uwarunkowaniach, ale która swoją pełnię otrzyma w ostatecznym wypełnieniu Bożego dzieła zbawienia. Drogą do kontemplacji są próby i cierpienia, które stanowią część ziemskiej egzystencji, a które są częścią wzrastania w świętości, albowiem jak pisze św. Paweł: „Niewielkie bowiem utrapienia naszego obecnego czasu gotują bezmiar chwały przyszłego wieku” (2 Kor 4, 17). Tą drogą podąża twórczość Tadeusza Boruty,

który w artystycznym poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie człowieka: „kim jestem?” wskazuje na drogę poznania „przez cielesne do duchowego”.

3. Figura mężczyzny

W malarstwie Boruty, jako malarstwie figuratywnym, postać mężczyzny ukazywana jest znacznie częściej niż postać kobiety¹⁰. Zasadnie można założyć ze względu na określoną aksjologię, że wspomniana dominacja ma swoje źródła w kosmogonii biblijnej, według której jako pierwszy człowiek - w kolejności stworzenia - został stworzony mężczyzną¹¹. Nie był to jednak - na tym etapie konstytuowania świata - mężczyzna w znaczeniu reprezentanta li tylko płci męskiej, ale zdecydowanie, w znaczeniu reprezentanta całego rodzaju ludzkiego¹². Stworzona później - według przekazu biblijnego - kobieta była od początku równą pod względem godności mężczyźnie, albowiem została stworzona, podobnie jak on, „na obraz Boży” (por. Rdz 1, 27)¹³. Dopiero od tego momentu można mówić o właściwym zróżnicowaniu płciowym. Tę myśl podejmie św. Paweł, który w odniesieniu do przynależności do Chrystusa mówi, że „nie ma już (...) mężczyzny ani kobiety, wszyscy bowiem jesteście kimś jednym w Chrystusie Jezusie” (Gal 3, 28). W tym znaczeniu na malowidłach Boruty oglądamy naturę człowieka (a na niektórych obrazach nawet naturę anielską !) ukazane poprzez jednostkową sylwetkę nagiego mężczyzny lub grupę mężczyzn, na neutralnym lub symbolicznym tle (często są to elementy monumentalnej architektury, dekoracyjnie upięte draperie lub współczesny, często nieprzychylny człowiekowi pejzaż wielkomiejski). Symboliczność nagiego męskiego ciała widać szczególnie w obrazowaniu istot anielskich (czyli całkowicie duchowych, bezcielesnych) - np. w *Strącenie aniołów* (1994). Przedstawienie nagości oznacza więc w tym wypadku czystą naturę anioła albo człowieka, bez podziału na płeć (por. *W otchłani*, 2002). Nagość ciała może też wyrażać *kenozę*, czyli ogołocenie (pojęcie chrystologiczne). To ważna kategoria teologiczna mająca zastosowanie m.in. w serii obrazów poświęconych tematowi św. Franciszka z Asyżu (np. *Św. Franciszek oddaje się pod opiekę Kościoła*, 2003, 2005).

Wyraźny ślad zarysowanego wyżej rozumienia ciała odnajdujemy w obrazie *Adam* (1983, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej) z cyklu *Eden*. Jednostkowo sportretowany tu prarodzik staje się reprezentantem całej ludzkości obciążonej skutkami grzechu pierworodnego, ponieważ tradycja ikonograficzna w takiej sytuacji

¹⁰ Z punktu widzenia szerzącej się feministycznej historii sztuki można by odczytywać ten fakt nie tylko jako rezultat dominacji kulturowej mężczyzny, ale wręcz przez filtr szowinizmu męskiego (por. D'Allea, 2008, s. 71n).

¹¹ Stary Testament zawiera dwie relacje na temat stworzenia świata i człowieka. Relacja Rdz 1, 1-2, 4a powstała w niewoli babilońskiej i nazywana jest „kapłańską” (VI-V w p.Ch.). Starsza relacja następuje po niej (Rdz 2, 4b-25); powstała prawdopodobnie w IX w. i określana jest mianem „jehowistycznej”.

¹² Człowiek został ukształtowany przez Boga z prochu ziemi i otrzymał życie od samego Boga; otrzymał też zadanie pracy w ogrodzie rajskim. Potrzebuje w związku z tym podobnej sobie pomocy (Bonora, 1982, s. 3-15).

¹³ Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, pokochał go dla niego samego (por. KDK 24) oraz dodał: „Czyńcie sobie ziemię poddaną” (Rdz 1, 28). Słowa te są najbardziej celną biblijną i teologiczną definicją człowieka, który całą swą konstytucją bytową wezwany jest do daru z siebie dla drugiej osoby i przyjęcia w darze drugiej osoby oraz nieodwołalnego przymierza osób (Styczeń, 2009, s. 69).

przedstawiała zawsze oboje prarodzców¹⁴. Adam przyjmuje postać skulonego mężczyzny świadomego popełnionego przez oboje prarodzców grzechu. Cieleśność nie zamyka jednak pierwszych ludzi w orbicie cierpienia i ostatecznie śmierci, wynikających ze skutków dramatycznego wyboru, którego dokonali – aktu apostazji. Nowe życie, które Bóg przygotował dla nich w wieczności, dzięki dziełu drugiego Adama (Chrystusa) i drugiej Ewy (Maryi), będzie stanowić nadzieję, która pozwoli im znaleźć wewnętrzną równowagę. Tę nadzieję, na przekór cierpieniom i śmierci, wyraża m.in. drabina, która wchodzi w górny kadr niektórych obrazów Boruty, tak iż każdorazowo wydaje się sięgać nieba. Na jednym z obrazów Ukrzyżowania (*Zasłona 1989/1992*, Kielce) widzimy drabinę, która - chociaż w tym wypadku powinna pełnić rolę *arma Christi* - to tutaj staje się raczej *scala ad paradisum* (drabiną rajska) zwiastunem Zmartwychwstania i drogą do nieba (por. też *Złożenie do grobu*, 1985, Szwajcaria). Podnoszenie tematu drabiny, to analogia - i jednocześnie antyteza - do słynnej *Drabiny rajskiej* św. Jana Klimaka. Analogia - ponieważ w wymienionych obrazach jest drogą do nieba, antyteza (w *Scala peccatorum* z 2004 roku) drabina prowadzi grzeszników w przeciwnym kierunku, ku wiecznemu upadkowi (a może jest jeszcze ostatnią szansą na usprawiedliwienie?) (por. Mojżyn, 2012, s. 170-177).

Obraz *Niemota* z 1985 roku ewokuje ból, cierpienie, ułomność, konkretne ograniczenia z jakimi boryka się ludzkie ciało. Być może jest tu również ukryta aluzja do opresyjnego systemu politycznego PRL, który ograniczał wolność wypowiedzi, czyniąc z ludzi polityczne „niemoty”. Przedstawiony mężczyzna przyjmuje postawę człowieka bezradnego wobec niemożliwości zwerbalizowania się; próbuje wyrzyczyć słowa (otwarte usta w krzyku, wyciągnięte szeroko dłonie), których jednak nie jest w stanie w żaden sposób wyartykułować. Tytułowy „niemota” nie jest jednak skazany na ostateczną porażkę. Szeroko rozłożone ręce mężczyzny łączące ziemię z niebem, oraz koszula przypominająca *colobium* z najstarszych wyobrażeń Ukrzyżowania, zdaje się wskazywać na coś więcej niż zwykłą jeremiadę. Jak w *Męce Chrystusa*, tak i tu, zwycięstwo nad grzechem, śmiercią i szatanem jest w zasięgu ręki, pozostaje kwestią czasu...¹⁵.

Kategoryzacja płciowa na tym obrazie dokonuje się poprzez kontekst. Mężczyzna ubrany jest jedynie w luźno zarzuconą na ramionach białą koszulę i stoi gołymi stopami na bruzdzie ziemi, na której leży śnieg. Jego gołe stopy postawione na zaoranej roli - w historii kultury i historii religii archaicznych odczytywanych jako element żeński - kategoryzują jego człowieczeństwo jako męskość. Ziemia bowiem w mistyczny sposób związana jest z kobietą. Jak pisze Eliade, kobieta jest każdorazowo równoważnikiem Ziemi - Wielkiej Rodzicielki; od świętości ziemi pochodzi sakralność kobiety (Eliade, 2008, s. 154). Jeszcze wyraźniej tę kategoryzację widać w obrazie *Miserere* z 1987, gdzie oglądamy klęczącego nagiego mężczyznę niejako wtopionego w pokrytą śniegiem, a częściowo gołą, ziemię (podobnie też w *Z szat obnażony* z 1989 roku, Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

¹⁴ Hebrajskie *h'adam* oznacza zarówno mężczyznę jak i człowieka w ogóle.

¹⁵ Ten motyw pokutno-pasyjny zostaje rozwinięty w innych obrazach, w których tłem jest przeorana głębokimi bruzdami ziemia pokryta śniegiem: *Wstawiennictwo* z tryptyku *Niemota* (1985-86, Muzeum Narodowe w Krakowie; *Miserere* z 1987; *Z szat obnażony* z 1989, Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

4. Figura kobiety

W malarstwie Boruty koegzystują pierwiastki męskie i żeńskie na różnych płaszczyznach ich znaczeń. W końcu lat dziewięćdziesiątych w sztuce artysty stało się zauważalne dążenie do - ujętego symbolicznie - ukazania fenomenu kreacji (*Forma na Polonię, na chleb powszedni, na opłatek, na babkę i na baranka wielkanocnego*, 2000) i autokreacji (*Architectus mundi (Narcyz)*, 1998, *Architectus*, 2002) oraz motywu pośredniego (*W poszukiwaniu formy na Polonię*, 2000), który stanowi kontaminację obu poprzednich. O ile w tematach związanych z autokreacją wyczuwa się supremację pierwiastka męsko-osobowego (Narcyz, artysta, Bóg)¹⁶, o tyle w tematach związanych z kreacją wyczuwa się obecność pierwiastka żeńsko-rzeczowego (Polonia).

Jednak – jak zaznaczono wyżej - Tadeusz Boruta rzadziej przedstawia postać kobiety. Często przedstawia ją w znaczeniu komplementarnym. Zgodnie z biblijną koncepcją Bóg powiedział: „Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam; uczynię mu zatem odpowiednią dla niego pomoc” (Rdz 2, 18). Ten biblijny przekaz wskazuje, że w zamyśle Bożym kobieta ma tę samą godność, co mężczyzna, a nie rolę pomocniczą. Adam deklaruje: „Ta dopiero jest kością z moich kości i ciałem z mego ciała!” (Rdz 2, 22). Zaś Ewa mówi: „Otrzymałam mężczyznę od Pana” (por. Rdz 4, 1). Kobieta przez swoje powołanie do istnienia pozwala mężczyźnie stać się mężczyzną, a poprzez duchową więź i przez dar rodzicielstwa staje się warunkiem przetrwania rodzaju ludzkiego. Swoją obecnością przypomina stwórczą, wspólnotową i komunikacyjną rolę Boga. Dla Adama jest nie tyle pomocą w życiu, co partnerką w pożyciu, niezbędną towarzyszką życia, z którą może rozmawiać, z którą żyje w harmonijnej wspólnocie, która jest mu równa. Już samym swoim istnieniem wnosi w życie wartości pozwalając spełniać się mężczyźnie jako osoba¹⁷. Ilustracją tych prawd teologicznych jest *Małżeństwo*, obraz z 1986 roku, do którego autor dodaje adnotację „wg portretu małżonków Arnolfinich Jana van Eycka” (Boruta, 2009, Katalog prac, b.s.). Wydaje się, że Boruta podejmuje tu grę semantyczną z dziełem van Eycka kontrastując oba przedstawienia: z jednej strony (u Boruty) widzimy siermiężność i biedę wśród obywateli PRL (nagość, wiązka kwiatów uczepionych na oknie), z drugiej (u van Eycka) - przepych i bogactwo wśród mieszczan niderlandzkich (bogate stroje i wyposażenie mieszkania).

W niektórych obrazach kobieta jednak przejmuje wiodącą rolę, jest tak np. w *Wygnaniu* (1986, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) z cyklu *Eden*, gdzie odgrywa aktywną rolę, w przeciwieństwie do zniechęconego do podejmowania jakichkolwiek działań mężczyzny. To kobieta stara się nakłonić Boga do zmiany decyzji o wygnaniu, realizowanej w tym przedstawieniu poprzez anioła-strażnika Raju, nieco parodystycznie wyrysowanym czerwoną kredą na elewacji szarego bloku mieszkalnego. W ten sposób Boruta wydobywa i aktualizuje najgłębszy sens przesłania świętej historii

¹⁶ W tym przypadku figuracje przedstawiają samotnego mężczyznę, często sylwetką, ale przede wszystkim twarzą, przypominającego autora.

¹⁷ Prawdziwa godność kobiety została ukazana w Nowym Testamencie wraz z przyjściem Chrystusa (Zwiastowanie i Wcielenie Bożego Słowa). Bóg zechciał narodzić się z Niewiasty (por. Ga 4, 4). Na podstawie tej nowej wartości w kobiecie św. Paweł opracował całą teologię kobiety.

zapisanej w Biblii i żywej w tradycji religijnej. Dzięki oparciu na biblijnych danych antropologicznych malarstwo Boruty staje się szczerą artystyczną próbą odpowiedzi o „racje istnienia figury-człowieka” (Boruta, 2006, s. 44).

W twórczości Boruty bardzo często pojawia się motyw męki i śmierci Jezusa, który jest realizowany przez takie pasyjne tematy jak: pieta, całun czy płaszczonica. Rola kobiety - matki zostaje wyraźnie ukazana zwłaszcza w pietach, w których Maryja do bolesnego serca tuli umęczone, martwe ciało Syna. W przedstawionej wcześniej kulturoznawczej koncepcji M. Eliade, kobieta ziemiska wydaje na świat ze swojego łona człowieka i kobieta – ziemia przyjmuje martwe ciało człowieka do swego łona z powrotem. Szczególna jest kompozycja *Piety* z 1992 roku; została ona oparta na kontraście dwóch wyróżniających się plamach barwnych. Są to widziane z góry postaci leżące równolegle obok siebie: umarłego, półnagiego, okrytego białym całunem Jezusa oraz odzianej w czarną suknię Maryi, leżącej twarzą do ziemi. Matka w traumatycznym bólu trzyma w uścisku łydkę umarłego Jezusa, tak, jakby bała się, aby nikt Jej nie pozbawił ciała Syna. Ten gest stanowi punkt kulminacyjny przedstawienia. Natomiast kontrast bieli i czerni, wywołujący w odbiorze wibrację optyczną, potęguje nastrój patosu i jednocześnie wprowadza w teologiczny krąg hermeneutyczny będący ośrodkiem semantycznego kodu znaczeń: materii i ducha, *sacrum* i *profanum*, nieustannego przemijania, nieskończonego cyklu życia i śmierci, w którym ostatnie słowo należy do życia.

5. Nie ma już kobiety ani mężczyzny...

Rajskie bytowanie – według doktryny chrześcijańskiej - ma się realizować wprawdzie w ludzkim ciele, ale przemienionym, tak iż nie będzie już potrzeby żenić się i za mąż wychodzić¹⁸. Taką eschatologiczną rzeczywistość mężczyzny i kobiety wyraża m.in. seria prac zatytułowanych *Otwarcie piątej pieczęci* (Ap 6, 9-11). Temat dzieł został zaczerpnięty z Apokalipsy św. Jana i dotyczy sceny końca świata, kiedy pojawi się Bóg Ojciec z księgą z siedmioma pieczęciami, które łamie Baranek. Po otwarciu każdej z nich mają miejsce określone wydarzenia¹⁹. Św. Jan ogląda los pierwszych męczenników chrześcijańskich, ofiar prześladowania rozpętanego przez Nerona (por. Kpł 4,7; 17,11). Ich natarczywe wołanie tłumaczy się dramatyczną sytuacją - dniem i nocą wołają (Łk 18,7n) o położenie kresu prześladowaniom, rażącym okrucieństwom i niesprawiedliwości. Bóg w odpowiedzi na to wołanie przekazuje im białe szaty niebiańskich triumfatorów i nakaz cierpliwego oczekiwania w pokoju na dzień końca dziejów i świa-

¹⁸ Św. Paweł pisze: „Nie ma już Żyda ani Greka, nie ma niewolnika ani wolnego, nie ma mężczyzny ani kobiety. Wszyscy bowiem stanowicie jedność w Chrystusie Jezusie” (Ga 3, 28).

¹⁹ Zgodnie z brzmieniem Apokalipsy (6, 9-11) św. Jan relacjonuje, co widział: „A gdy otworzył pieczęć piątą, ujrzałem pod ołtarzem dusze zabitych dla Słowa Bożego i dla świadectwa jakie mieli. I głosem donośnym tak zawołały: "Dokądże, Władco święty i prawdziwy, nie będziesz sędził i wymierzał za krew naszą kary tym, co mieszkają na ziemi?" I dano każdemu z nich białą szatę i powiedziano im, by jeszcze krótki czas odpoczęli, aż pełną liczbę osiągną także ich współsłudzy oraz bracia, którzy, jak i oni, mają być zabici”.

ta. W tematyce tej pobrzmiewa też echo apokaliptycznych nastrojów związanych z konkretną sytuacją społeczno-polityczną lat osiemdziesiątych minionego wieku.

Jak już zaznaczono, św. Paweł kreśli wizję królestwa niebieskiego, którego fundamentem jest Chrystus, jako realizację kresu podziałów w człowieku i w ludzkości: „Nie ma już Żyda ani poganina, nie ma już niewolnika ani człowieka wolnego, nie ma już mężczyzny ani kobiety, wszyscy bowiem jesteście kimś jednym w Chrystusie Jezusie” (Ga 3, 28). Ten stan „egalitaryzmu” ma korzenie w pierwotnym dziele stworzenia. Zgodnie z koncepcjami teologicznymi pierwsi ludzie nie byli podzieleni; podział został wprowadzony przez grzech. Co więcej, zostali stworzeni jako nieśmiertelni²⁰. Dopiero w konsekwencji grzechu przeciwko Bogu, ich natura przestała być nieśmiertelna, a wraz z nimi również natura każdego człowieka. W takiej perspektywie Boruta umieszcza obrazy przedstawiające kobietę i mężczyznę poznających, że są nadzy, świadomi przestępstwa jakiego się dopuścili, którego najbardziej dramatycznym skutkiem jest śmierć²¹. Ziemską kondycję człowieka pociąga za sobą też i inne konsekwencje, jak choroba, cierpienie, praca, starość. Zarówno w obrazie *Brzask* (1988/90), jak i *Zmierzch* (1990) z cyklu *Eden*, artysta przedstawił dramatyczne skutki grzechu objawiające się w poczuciu dojmującego wstydu, jaki pochłonął prarodziców. Skuleni, nadzy i bosy, zrozpaczeni, przeżywają dramat „raju utraconego”, własnej nikczemności i skutków grzechu, które spadły na ich barki. Najbardziej widoczny jest jednak wstyd. W *Brzasku* próbują się zasłonić pod koroną drzewa rajskiego przed wzrokiem Boga, bezskutecznie. W *Zmierzchu* są zupełnie samotni, bezbronni, wydani na łup żywiołom. Grzech pierworodny spowodował rozbitcie pierwotnej pełnej jedności ludzi z Bogiem i światem. Serce człowieka „stało się miejscem wzajemnego przesilania się miłości i pożądlivosti” (Jan Paweł II, 2008, s. 104). Wstyd, którego Adam i Ewa doświadczyli po raz pierwszy od początku swojej egzystencji był rezultatem zerwania pełnej jedności duszy i ciała. Ów wstyd, nie jest zwyczajnym zażenowaniem, ale głębokim cierpieniem, wynikającym ze świadomości czynu przeciwnego godności człowieka jako osoby²². Przestrzeń, którą wypełniało bogactwo roślin i zwierząt – na obrazach Boruty – teraz staje się pustkowiem. To miejsce opuścił również Bóg. Po grzechu Adam i Ewa zostają pozbawieni jedności i bliskości Boga. Dotkliwie odczuwają trwogę i pustkę dookoła siebie, ponieważ utracili realną bliskość Boga (Mroczkowski, 2008, s. 183). W poczuciu winy lękają się Go, jako surowego sędziego (Healy, 2008, s. 41-42).

W twórczości Boruty często pojawia się temat piety. Stanowi on rodzaj *pendant* do rajskich przedstawień z cyklu *Eden*; mamy tu analogicznie przedstawioną parę ludzi w ważnym momencie dziejów zbawienia: Maryję, która według kategorii teologicznych staje się drugą Ewą i Jezusa – drugiego Adama²³. Rajske drzewo symbolizujące raj utracony w obrazie *Brzask* zostaje teraz zastąpione przez *Arbor Vitae* („Drzewo życia”),

²⁰ Egzegeza biblijna nie jest tu tożsama z wielowiekową tradycją dogmatyczną (Chrostowski, 2007, s. 171n).

²¹ Ważne miejsce w twórczości Boruty zajmuje tzw. biblijna historia początków (Rdz 1-11), obejmująca opowiadania o stworzeniu świata, ludzi oraz ich upadku (Rdz 1,1-2, 4a; 2, 4b-3, 24) oraz o ogrodzie Eden.

²² Jak pisze F. Sawicki: „Powodem wstydu na ogół jest to, co ubliża własnej godności osobistej” (1986, s. 11).

²³ Ten temat chrystologiczny czerpie swe źródła z teologii św. Pawła: Rz 5, 12-21, 1 Kor 15, 45-49 (Schlier, 1982, s. 303-321).

w obrazie o takim samym tytule z 1990 roku. Tym nowym życiodajnym drzewem staje się krzyż Chrystusa. Z niego nieśmiało wybijają gałązki z liśćmi, zapowiadając Zmartwychwstanie. Kobieta i mężczyzna stojący obok drzewa (według Nowego Testamentu: Matka Boża i umiłowany uczeń - św. Jan) nie są już strwożeni przez świadomość popełnionego grzechu. Przeciwnie, patrzą na siebie spokojnie, bez wstydu i zażenowania. Do krzyża przytwierdzone jest - spadające pionowo na ziemię - białe prześcieradło (całun), spowijające martwe ciało Syna Bożego, które jakby zsuwało się z krzyża do grobu pod wpływem siły ciężenia (według tradycji w tym miejscu miał znajdować się grób Adama). Tym sposobem drugi Adam - Chrystus zmył grzech pierwszego Adama.

Podsumowanie

Twórczość Tadeusz Boruty pokazuje, że w niezwykle szybko zmieniającej się rzeczywistości, w zmaterializowanym świecie, poszukiwanie wartości duchowych, wartości wykraczających poza codzienność i doczesność, stanowi szansę dla zlaicyzowanego świata, szansę odkrycia tego, co stanowi o jego wartości i sensie istnienia, a co przez z górą dwa tysiąclecia było utożsamiane z platońską triadą: piękna, dobra i prawdy. W tym znaczeniu szczególnej wagi nabiera składnik antropologiczny: chrześcijańska troska o epifanię Piękna w człowieku i poprzez człowieka, jako „koronę stworzenia”, objawianie Boga w ciele ludzkim, i otwarcie człowieka na niewidzialną Boską rzeczywistość. Dlatego artysta w sugestywny sposób przedstawia dążenia człowieka ku górze (sublimacji), nieustannej przemiany, egzystencjalnego niepokoju, przedstawia świat idei i emocji obecny w ludzkim ciele.

Kluczową w malarstwie Boruty odgrywa obrazowanie ciała, zwłaszcza nagiego ciała, kobiety i mężczyzny, z całym bogactwem znaczeń, jakie one denotują. Artysta nieustannie modeluje ciało (temu służą jego figuracje) i przy jego pomocy wyraża szereg prawd egzystencjalnych, filozoficznych i antropologicznych. Zwłaszcza te ostatnie nadają szczególny i ostateczny profil twórczości. Sztuka ta jest bowiem głęboko zakorzeniona w chrześcijańskiej wizji człowieka, jako mężczyzny i kobiety, komplementarnie spełniających swoją rolę w Bożym planie zbawienia. Dlatego artysta chętnie i często czerpie tematy do swojej twórczości z tej refleksji, która ma swoje źródła w antropologii biblijnej. Między innymi dzięki temu w twórczości artysty kobieta nigdy nie jest przedmiotem, ale osobą, podmiotem dialogu z Bogiem, na równi z mężczyzną.

Bibliografia:

- Augustyn Św. (1866), *Retractationes* 1, 3, 1, w: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Wien, 36/2, 2.
- Bonora A. (1982), *Człowiek obrazem Boga w Starym Testamencie*, Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny, 2 nr 2.
- Boruta T. (2009), *Figur Racje*, Kielce.
- Boruta T. (2006), *O malowaniu duszy. Szkice o sztuce*, Kielce.

- Chrostowski W. (2007), *Czy Adam i Ewa mieli się nie starzeć i nie umierać?*, w: *Verbum caro fatum est. Księga pamiątkowa dla Księdza Profesora Tomasza Jelonka w 70 urodziny*, red. R. Bogacz, W. Chrostowski, Warszawa.
- D'Allea A. (2008), *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. i J. Jedlińscy, Kraków.
- Eliade M. (2008), *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Warszawa.
- Healy M. (2008), *Mężczyźni i kobiety są z raj. Przewodnik po teologii ciała Jana Pawła II*, Warszawa.
- Jan Paweł II (2008), *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Lublin.
- Jan Paweł II (LA), *List do artystów*, nr 14,
http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html; dostęp:29.05.2013.; dostęp 15.05.2013.
- Kitowska-Łysiak M., *Tadeusz Boruta*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/tadeusz-boruta; dostęp 15.05.2013.
- Mojżyn N. (2012), „*Drabina do nieba*” jako ikona dynamiki życia duchowego, *Warszawskie Studia Teologiczne XXV/2/*.
- Moltmann J. (1972), *Uomo. L'antropologia cristiana tra i conflitti del presente*, Brescia.
- Mroczkowski I. (2008), *Osoba i cielesność. Moralne aspekty teologii ciała*, Warszawa.
- Sawicki F. (1986), *Fenomenologia wstydlivosti. Z problemów moralności seksualnej*, Wrocław.
- Schlier H. (1982), *Adamo secondo Paulo*, w: Tenże, *La lettera ai Romani (Commentario teologico del Nuovo Testamento, 6)*, Brescia.
- Styczeń T. (2009), „*Początek*” wyrazić „*sercem*”, w: *O Jana Pawła II teologii ciała. Filozoficzno-teologiczne komentarze do „Mężczyznę i niewiastę stworzył ich”*, Lublin.
- Turzyński P. (2013), *Piękno w teologii św. Augustyna. Próba systematyzacji Augustyńskiej estetyki teologicznej*, Radom.