

Maluje żywy człowiek

Rozmowa z prof. Jarosławem Modzelewskim, jednym z najwybitniejszych spośród żyjących polskich malarzy

„Zwiastowanie” jest pierwszą tajemnicą różańca. Sam ten fakt stawia nas wobec problemu: co to znaczy namalować tajemnicę? Jak to możliwe?

Właściwie – jak mi się wydaje – jest to problem, który dotyczy każdego rodzaju sztuki. Dla mnie istnieje tu pewna zbieżność tej tajemnicy, która jest do rozważania w trakcie modlitwy różańcowej, i tajemnicy, która znajduje się gdzieś w tle sztuki, w tym malarstwa. Wiadomo, że malując, używa się jakiegoś języka, jakichś narzędzi, znaków wynikających z kultury i aktualnego jej stanu. Ale także tych, które przekazała tradycja. Są to zatem pewne możliwe do zdefiniowania narzędzia, ale tak naprawdę to uprawianie sztuki – szczególnie mam na myśli malowanie, które jest mi najbliższe – jest zawsze mierzeniem się z czymś nieprzekazywalnym, niedającym się nazwać słowami. Zatem problem tajemnicy immanentnie tkwi w sztuce i w obrazie. To sposób działania, który polega na tym, że kiedy oglądamy obraz i nawet rozłożymy go na czynniki pierwsze, jakoś je określając, to i tak pozostanie coś, co trudno nam zdefiniować. Albo to odbieramy, albo nie. Taka jest natura malarstwa – jedno trafia do odbiorcy, a inne nie...

Chodzi o to, że w sztuce zawsze czegoś szukamy. Dlatego rozwiązanie tego problemu wydaje mi się dość proste, ponieważ zajmuję się malarstwem, które obcuje z tajemnicą, ale próby jej namalowania ani jej nigdy nie rozwiążą, ani jej nie zaszkodzą. W gruncie rzeczy bowiem taka jest natura tajemnicy, że jesteśmy wobec niej bezsilni. Ona jest od nas i naszej twórczości silniejsza.

Zatem czy obraz – w opinii Pana Profesora – ma tę tajemnicę wyjaśnić, przybliżyć, czy może po prostu nas wobec niej postawić i zmusić do pogodzenia się z tym, że niczego nie wyjaśni?

Oczywiście, że obraz niczego nie wyjaśni. Nie takie jest jego zadanie. To zadanie teologii, jej języka i sposobu działania.

Istnieje za to problem twórczości współczesnej. Jej język jest w samej swej istocie odmienny od języka malarskiego, który był używany czterysta lub pięćset lat temu. Niestety ten obecny oderwał się od słownika powszechnie stosowanego. Tak po prostu jest, nic na to nie poradzimy... Jedyne, co nam pozostaje, to oderwać się od tego, spróbować powrócić do dawnych sposobów malowania, do czytelności, czyli pewnego rodzaju realizmu, bądź ilustrowania. Można też próbować być w zgodzie z tym, czym malarstwo jest dzisiaj. Tym, czym malarstwo jest dla mnie.

To chyba jasne, że malując, nie zostawiam sobie gdzieś indziej, gdzieś w przedpokoju, tylko maluję tymi środkami, które są dla mnie oczywiste.

Pozwoli Pan, że wejdę w słowo. W obecnej debacie na temat malarstwa religijnego, malarstwa sakralnego pojawiła się teza, że nie wolno pomijać tego, co przez ostatnie kilkadziesiąt lat świat dokonał. Że to są zupełnie nowe media, zaś stosowanie malarstwa – użyjmy tu sformułowania technicznego – klasycznego jest błędem w tym sensie, że artyści mają swoistą „powinność” używania tych nowych form.

Gdybym posługiwał się tymi nowymi mediami – na przykład robił filmy – albo fotografią bądź instalacją, być może podszedłbym do tego tematu za pomocą owych narzędzi. Ale jestem malarzem i posługuję się obrazem, odwołuję się do jego potencjału, możliwości, jego sprawczości w odbiorze.

Nie jest to jednak zamknięta droga, myślę, że za pomocą każdego narzędzia sztuki współczesnej można w jakiś sposób podejść do sztuki religijnej, dotrzeć do niej. Jeżeli tylko się tego chce, jeżeli ma się taką potrzebę...

Ale jeśli jedynie z tego powodu, że żyjemy w takiej, a nie innej, epoce, tu i teraz, miałbym odrzucić to, czym się posługuję – ze względu na jakieś prądy, mody – to nie wchodzi to w rachubę. Tym bardziej że przecież ja te narzędzia w sztuce już odrzuciłem. Być może nie umiem ich należycie używać bądź po prostu na mnie nie oddziałują. Uważam, że malarstwo cały czas ma pewną moc, która tkwi w słowie „tajemnica”.

A w czym ta moc się przejawia?

Chyba właśnie w tym, że malarstwo jest w pewnym stopniu niezależne od artysty. Wiemy wiele rzeczy, wiele jest jeszcze do odkrycia i przepracowania w warsztacie. Ale zawsze pozostaje element pewnego przypadku, czegoś nieprzewidzianego. Choćbyśmy mieli dokładny projekt, plan, jaki ten obraz ma być, to on sam w jakiś sposób, podczas swojej materializacji, ujawnia swoją niezależność, swoją autonomię...

I to jest zmaganie się z obrazem. Chcę go prowadzić zgodnie ze swoim zamysłem, ale on – jak gdyby z natury swoich środków: materialnych, choćby farb czy innych czynników – wybija się na niezależność. I nigdy nie wiem do końca, czy wygra on, czy ja ze swoimi pomysłami. Często cała ta praca polega na tym, żeby się poddać temu, co obraz pokazuje. On zaczyna podążać własną drogą, podpowiadać, na przykład położenie jakiegoś koloru. I to powoduje, że nagle zaczynamy mieć potrzebę położenia innej barwy, która być może nie była zgodna z naszym pierwotnym zamysłem, ale, o dziwo, okazuje się właściwa.

Słowo „zwiastowanie” oznacza przekazanie wiadomości. Jak Pan zmierzył się z tym tematem? Jak Pan „wizualnie rozumie” to pojęcie?

Można powiedzieć, że byłem do tego tematu przygotowany. Wiele lat wcześniej namalowałem obraz „Jakaś nagła wiadomość”. Temat był zupełnie inny, ale można wskazać tu pewną tożsamość w sposobie podejścia do problemu. To była scena ukazująca kontakt dwóch osób w bardzo prostej, właściwie pustej przestrzeni. I tak samo jest w obrazie „Zwiastowanie” – chodzi o to, by całą scenę ukazać nie poprzez szczegóły, ale relację przedstawionych osób.

Dla mnie było ważne, żeby zredukować pewien szum świata, taki wizualny szum, do prostych rozwiązań. Ktoś wchodzi, ktoś wychodzi, ktoś po coś sięga albo wykonuje inną podstawową czynność. Poza tym moje malarstwo krążyło wokół takich konstatacji, wyszukiwania pewnych stanów, pewnych historii, niosących w sobie jakieś uogólnienie. Chodziło o to, by z rzeczywistości powyciągać pewne sytuacje, które wydają się coś znaczyć. Przekazać pewną wiadomość, w której zawarte jest zaskoczenie, moment, który wszystko zmienia.

Nigdy nie było moją intencją zrobienie z tego wydarzenia czegoś nadzwyczajnego, jakiejś erupcji, nadanie mu charakteru majestatycznej sceny, niezwykłości. Nawet gdy dostrzegam ową niezwykłość, to szukam narzędzi, by ukazać, że to jest jednak proste, zwykłe. Ktoś przychodzi i coś mówi... My, rzecz jasna, wiemy, co mówi i co z tego wynikało, ale mnie fascynuje taka absolutna naturalność owego momentu, że w jakiejś konkretnej rzeczywistości był to zwyczajny gest. Ktoś wszedł, ktoś nieznajomy, coś przekazał. I to wszystko działo się w prozaicznej sytuacji...

Ale przecież to jest wydarzenie na miarę kosmiczną...

No tak, właśnie największym fenomenem, choćby wizualnym – przynajmniej dla mnie – jest to, że owo kosmiczne wydarzenie odbyło się ot tak, po prostu. Ktoś pojawia się w chacie, jest dziewczyna, następuje przekazanie wiadomości, realizuje się posłanie. Moja materializacja tego kosmicznego wydarzenia jest właśnie prozaiczna. Mamy wewnątrz, dwie osoby, a relacja między nimi jest maksymalnie

prosta. Być może mogłaby być jeszcze prostsza. Problemem jednak jest zamknięcie tego w formie wizualnej. Chodziło mi o „odarcie” tego zdarzenia z wszelkiej niezwykłości.

Proszę wybaczyć bezczelność pytania: czy w tym obrazie jest bardziej scena „Ave Maria” czy „Fiat”, bardziej „Zdrowaś Mario” czy „niech mi się stanie według słowa Twego”?

Nie wiem, trudno mi powiedzieć. Chciałem ukazać reakcję Marii – i ona jest widoczna, bo przecież Maria wykonuje pewne gesty. Ale nie miałem konkretnych zamierzeń, jakichś wyraźnych decyzji, że to będzie ten czy tamten moment. To zapewne znajduje się gdzieś pomiędzy...

Wracając do ikonografii przedstawienia. To są dwie postacie, bardzo proste wnętrza, a tradycja daje nam ogromne możliwości tworzenia rozbudowanych wnętrz, bądź to izdebki, bądź to świątyni.

Tak, to jest właśnie ten język, o którym mówimy, pewne schematy wizualne; w różnych czasach posługiwano się strojami i rekwizytami danej epoki.

Podczas warsztatów zapoznaliśmy się z pewnym przeglądem ikonograficznym – był tam obraz współczesny, chyba amerykańskiego artysty, jeżeli się nie mylę, ukazywał dziewczynę w trampkach. Pokazanie współczesności jest absolutnie możliwe. Gdyby więc

posługiwać się sztafażem współczesnym, to tę scenę można by umieścić zarówno w renesansowym wnętrzu, jak i we współczesnym domu. To jest kwestia decyzji i wyboru autora.

Mnie bardziej ciekawiło pewne wyabstrahowanie, by nie zaśmiecać tego obrazu niczym ponad to, co jest minimalnie potrzebne.

A postać anioła? On też jest bardzo prosty w swej formie.

Tak, i nie wiadomo, kto to jest. Nie widzieliśmy go, nie wiemy, jak wygląda, mamy jedynie przekaz, ale bez opisu. Możemy zatem posłużyć się tu pewnym chwytem. To znaczy możemy przedstawić go jako nie wiadomo kogo. Bez twarzy, od tyłu, w jednej czwartej – tak jak jest w moim obrazie. Wiemy o nim tylko tyle, że to jakaś postać, która coś przekazuje, nic więcej. To jest jakby zgodne ze ścieżką redukcji, jaką zastosowałem.

Nie miałem pokusy, by go bardziej rozbudować, ale rozumiem, że możemy podjąć pewną grę z tym, jak wizualizowano anioły w dziejach sztuki. Ten słownik jest ogromny.

Wiele się mówi o tym, że obrazy sakralne wciągają widza w pewien wymiar modlitwy, kontemplacji. Czy w czasie tworzenia wykorzystał Pan Profesor tę religijną „otoczkę”?

Bez wątpienia najważniejsze było samo tworzenie obrazu. Natomiast droga, jaką obrałem, droga redukcji, wydawała mi się korzystna ze względów kontemplacyjnych. Nie wkładam w obraz niczego rozprasającego, minimalizuję całość, nie oczekuję wędrówki po wizji. Ale proszę pamiętać, że nawet w barokowym bogactwie i nasyceniu potrafią osiągnąć kontemplacyjne oddziaływanie i że jest to możliwe.

Ja jednak miałem poczucie, że zostawiamy przestrzeń, która nie będzie rozpraszać.

Malarstwo jest sztuką, która ma szczególną siłę skłaniania do kontemplacji. Nie musi być ona jedynie religijna. Odwołam się do Pańskiego cyklu „Obrazów z dzieciństwa” – te obrazy też są pewną formą kontemplacji przeszłości. Należy zatem zapytać: czym jest ów „akt kontemplacji”?

Jeżeli obraz nas zatrzyma, zwróci naszą uwagę, to może nas wciągnąć „w siebie”. On sam jest nieruchomy, a jednocześnie wywołuje pewien ruch percepcji, uczuć, doznań, myśli i skojarzeń. I one zostają... Oby zostały...

Pojawiły się także głosy, obok zarzutów o pomijaniu doświadczeń sztuki współczesnej, twierdzące, że niedobrze, kiedy artysta w malarstwie sakralnym za bardzo ukazuje siebie, swój styl. Pan powiedział, że nie zamierza chować się „w przedpokoju”. Dlatego poprosiłbym o odniesienie się do takich opinii. Tym bardziej, że

mówiono, iż obraz sakralny to musi być dzieło duchowe, twórca powinien się do tego faktu duchowo przygotować, podporządkować, niejako zniknąć za obrazem. To, że w Pana obrazie tego „zniknięcia” nie widać, jest korzyścią, bo chcemy zobaczyć „Zwiastowanie” Jarosława Modzelewskiego, a nie „Zwiastowanie” w ogóle.

To nieporozumienie. Takich obrazów nie ma... chyba że patrzymy na ikonę, która jest uschematyzowana, czyli wykonana według konkretnych zasad, i tu nie ma miejsca na dyskusję, tak ma być i koniec. Ale nawet wewnątrz ikony możemy rozpoznać konkretnego malarza, one się różnią. I nawet ta zredukowana, usunięta osobowość się stamtąd wyłania. Nie ma innej możliwości, bo maluje żywy człowiek. Mnie się wydaje, że to oczywiste, że za każdym obrazem z przeszłości widzimy artystę. Widzimy dzieło Fra Angelica czy kogokolwiek innego i od razu wiemy, że to jest ten, a nie inny malarz. I chyba cała frajda – że tak powiem – polega na tym, że jeżeli wzięlibyśmy dziesięciu malarzy i każdy z nich nie wiadomo co zrobił, stanął na głowie, to i tak namaluje po swojemu. I to jest oczywiste, tak samo jakby kilku poetów napisało wiersz na jeden temat, to każdy z autorów – niezależnie, czy tematem utworu będzie ogórek, czy las, czy cokolwiek innego – napisze zupełnie inny wiersz. Inaczej być nie może.

A problem malowania jako doświadczenia duchowego?

To jest bardzo ciekawe. Tak jak mówiłem na początku, w obrazie zawsze jest zawarta jakaś tajemnica, a co za tym idzie, malowanie jest zawsze przeżyciem duchowym, wydobywaniem czegoś, czego nie ma. To materializacja czegoś, co znajduje się wewnątrz, w intuicji. W związku z

tym za każdym razem jest to doświadczenie duchowe. I nic innego się nie dzieje. A jeżeli mierzymy się z takim tematem jak Zwiastowanie, to jest to doświadczenie wyjątkowe, specyficzne. Do tego dochodzi obciążenie zewnętrzne – temat, kontekst... i tak dalej. Co jest w pewnym sensie obezwładniające.

Ale czy stopień duchowości w tym momencie rośnie? Nie, tak bym nie powiedział.

Czy zatem należy wymagać od artystów, aby podczas tworzenia stawali się zakonnikami?

Nie... broń Boże. Nie tak to działa. Jeśli już byśmy próbowali wyobrazić sobie mistycyzm jakiegoś przedstawienia, to ono może się wyrażać w pejzażu, w martwej naturze, wszędzie i we wszystkim. Tutaj nie ma prostego mechanizmu, że jak jest obraz na – że tak uproszczę – „święty temat”, to zaraz muszą pojawić się grzmoty i Bóg wie co spłynie na nas... To się dzieje zwyczajnie, to się dzieje w całkowicie prosty sposób.

Czyli Zwiastowanie na Pana obrazie to jest scena, gdzie spotkają się dwie – w najlepszym tego słowa znaczeniu – proste osoby...

...istoty.

Kolejne pytanie dotyczy kolorystyki tego obrazu. W jaki sposób powstała ta kompozycja barwna?

Tu były pewne tropy pochodzące z tradycji. Istnieje przekaz, że Maria zszywała dla świątyni dwie tkaniny, purpurę i szkarłat. Mam upodobanie do czerwieni i bardzo mi się te dwie silne barwy spodobały. Wiedziałem więc, że to wykorzystam. A po drugie, szata... ta zieleń. Na początku starałem się to wydarzenie zlokalizować: jakaś chata, czyli glina, ziemia. Sięgnąłem zatem po kolory ziemi, czyli takie pigmenty jak siena, ochra, umbra, cała paleta kolorów, które są najbliższej gliny. Oczywiście nie posunąłem się na tyle daleko, by malować trzcinową ścianę, chociaż i takie myśli chodziły mi po głowie. Wykorzystałem umbrę paloną.

Wiedziałem ponadto, że będzie ukazane okienko. Musiałem zrezygnować z łuku, bo to nasuwa skojarzenie z renesansowym budynkiem, a to by było za daleko. Zresztą nie sądzę, aby w zwykłych chatkach robiono okna z łukami. Musiało być zatem coś prostego. A co jest za oknem? Przestrzeń. I do tej umbrzy najbardziej pasuje błękit. Mimo że zawsze można szukać różnych rozwiązań kolorystycznych, to konieczne są pewne decyzje formalne, że sięgamy po tę, a nie inną barwę. A reszta to są konsekwencje...

W mniejszej wersji więcej się dzieje, jest swobodniejsza. Zastosowana została nieco inna gama barwna, inna ściana. To są po prostu warsztatowe rozwiązania.

Ta mniejsza wersja w pewnym sensie stanowi przygotowanie. Na przykład w niej posłaniec trzyma lilię, w większej zaś wersji już z niej zrezygnowałem, bo uznałem, że to by było za dużo. W mniejszej ponadto na kolanach Marii znajduje się igła i nitka.

Owa lila początkowo miała sześć kwiatów, ale jeden mi nie pasował, więc go zamalowałem. I to się też jakoś czyta, bo te pięć kwiatów ma pewien sens.

Opowiedziałem o obrazie „Jakaś nagła wiadomość”, a malowałem także obraz pod tytułem „Lilia”. I w trakcie tworzenia „Zwiastowania” uświadomiłem sobie, że to jest jakaś antycypacja tego tematu. Przypomniała mi się właśnie wtedy moja „Lilia”, chociaż wcześniej nie miała ona żadnego związku ze „Zwiastowaniem”.

I nagle się okazało, że wypłynęły echa przeszłości...

Czyli był Pan gotowy na namalowanie „Zwiastowania”?

Jak widać, w pewnym sensie to gdzieś we mnie było, potrzebowało jedynie jakiegoś bodźca. Chociaż malarstwo zawsze jest krążeniem wokół *sacrum*, wokół tajemnicy, to jednak nigdy nie przyszło mi do głowy, że postawię na sztaludze płótno i namaluję obraz religijny. Musiał przyjść impuls z zewnątrz.

A myśli Pan, że będzie tworzona jakaś nowa ikonografia religijna?

Oby tak było, bo to jest ciągle potężny wątek, z którym ludzie się zmagają. Opuszczenie tej sfery przez sztukę ciągle mści się i na sztuce, i na tej sferze. Te światy, które u swych źródeł są tożsame, rozeszły się. Nastąpiła pewna sekularyzacja, chociaż artyści nigdy tak naprawdę nie

odeszli od *sacrum*. Jakieś impresje już się pojawiają u wielu artystów. I mimo że odseparowanie tych dwóch światów jest tak silne, przez co być może znaleźliśmy się w czarnej dziurze, to trzeba pamiętać, że nawet na niezgodzie i rozdziale też może powstać coś nowego.

Nawet krytyka może być nowym początkiem. Pytajmy więc, jak to może wyglądać, jak taką sztukę tworzyć, może nie tymi, za to innymi narzędziami. Mam jednak wrażenie, że coś się już zadziało. Tajemnica jest największą szansą, to rdzeń sztuki.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Z prof. Jarosławem Modzelewskim rozmawiał Juliusz Gałkowski

Jarosław Modzelewski – absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych jest powszechnie uznawany za jednego z najwybitniejszych żyjących malarzy polskich.

Od połowy lat osiemdziesiątych coraz wyraźniej powraca do malarstwa figuralnego, którego formę rozwija do dnia dzisiejszego. Postacie kreowane na pustych przestrzeniach gładkiego tła uzyskują ogromną siłę przekazu.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych artysta zdecydował się na używanie farb temperowych, której to technice pozostał wierny do dzisiaj. Przemiana w technologii skutkuje istotnymi zmianami w sposobie malowania. Zmienia się podejście do barwy stosowanej w obrazach. Dzieła stają się o wiele łagodniejsze i wypełnione światłem. Malarstwo temperowe w wykonaniu Modzelewskiego pozwala na grę fakturą oraz na przejście do spokojniejszego kreowania malowanych wizji.

">

Namalować katolicyzm od nowa: Zwiastowanie // warsztaty...



