

Natalia Szerszeń: W stronę pionu. Jarosław Modzelewski spotyka ikonę

Malarstwo Modzelewskiego portretuje materię i ducha jednocześnie. Materię przekracza, ale nie wbrew niej, lecz dzięki niej. Kieruje gdzieś poza, nie wskazując jednoznacznie, dokąd. Jest to na swój sposób malarstwo (nie)świętej codzienności – pisze Natalia Szerszeń w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Modzelewski. W kręgu rzeczy (nie)zwykłych”

Malarstwo Jarosława Modzelewskiego uderza swoją prostotą. Zmysłową, namacalną i bardzo świadomie budowaną. Jego obrazy kształtuje estetyka głęboko przemyślanego prymitywizmu rozumianego jako gest sięgnięcia w stronę źródeł sztuki. Na takim fundamencie spotykają się twórczości autora *Pionu i poziomu* (1994) echa rozmaitych sztuk i nurtów ze Wschodu i Zachodu Europy, czyniąc to malarstwo mocnym głosem w sprawie statusu sztuki dziś.

Przeczytaj również: Modzelewski – malarz bardzo realnych onirycznych śnień

Spotkanie z ikoną

Ten zwrot ku prostocie i czemuś „więcej” ukrytemu w pozbawionej nadmiaru formie jest obecny już u początku twórczej drogi Modzelewskiego. W czasie studiów podczas plenerów w Krynicy Górskiej widział „pełno zrujnowanych cerkwi” [1]. Podczas pracy nad

dypłomem, przebywając na plenerze w Bułgarii, malarz dostał „kopa czysto figuratywnego. To wtedy stopiło się przeżycie figuracji i ikony” [2]. Przyznawał, że wcześniej malarstwo figuratywne w ogóle do niego nie przemawiało, było jak język obcy, aż odkrył nagle, pod wpływem sztuki ikonowej, że obraz przedstawiający może być drogą. Nie tylko odwzorowaniem rzeczy, lecz także, a może przede wszystkim, bramą ku niewidzialnemu.

Czytał wtedy także maszynopis jeszcze niewydanej wówczas książki Pawła Florenskiego *Ikonostas* [3] – dzieła, które dziś stanowi jeden z filarów współczesnej refleksji o obrazie w duchu tradycji wschodniej. Myśl ta, mająca swój początek w pismach Jana Damasceńskiego i ikonoklastycznych debatach pierwszych wieków chrześcijaństwa, koncentruje się na pytaniu fundamentalnym dla twórcy: czy obraz jest reprezentacją, czy realnym uobecnieniem tego, co niewidzialne? Modzelewski przyznawał, że wówczas – jako młody artysta – nie był w stanie dotknąć sfery sakralnej, którą ikona wschodnia niesie w swojej ontologii. Duchowość pozostawała dla niego niedostępna. A jednak poszukiwał sposobu, by wykorzystać formalne jakości tej tradycji jako część własnego języka malarskiego. Zmierzył się właśnie z samym sednem teologii ikony:

Mój dyplom był próbą gry z tym, czym jest ikona. Ikona jako obecność świętości wobec wiernych. Nie jest obrazem, tylko właśnie obecnością. Wyobrażałem sobie, że moje obrazy też mogą pojawić się jako pewne byty. Najpierw strasznie się szarpałem, zupełnie nie udawały mi się obrazy figuratywne, które malowałem po powrocie z Bułgarii. Z tej frustracji zacząłem obrabiać je wręcz fizycznie. Sypałem jakiś piach, paliłem je, próbowałem dotrzeć do znaczeń zawartych w

malowaniu. Wynikało to z przemęczenia obrazami, próby przeskoczenia momentu materii. Wydawało mi się, że to płytkie i że nie da się tego pociągnąć dalej, że nic już z tego nie będzie. Ratunkiem okazał się znak i wschodnie źródła, o których już wspominałem - spotkanie ikony, coś co mnie do znaku zbliżyło [4].

Tekstowym uzupełnieniem dyplomu malarza była praca poświęcona właśnie spotkaniu z ikoną w Moskwie i Bułgarii, *Wobec obrazu* [5]. Rok później pisał tekst o malarzach współczesnych, wskazując na ich zawieszenie między Wschodem a Zachodem. Polska, według Modzelewskiego, była utkanym z napięć obszarem przejścia – nie miejscem pełni, lecz miejsca przenikania się różnych tradycji. To napięcie, ten „krzyż kulturowy” trzeba było przeżyć – i przemienić. Modzelewski po latach nazywał to poszukiwanie wizualności czystej „mękami pracy” [6]. Jako młody malarz pisał z większym entuzjazmem: „przekleństwo zamienić w błogosławieństwo”.

Duchowość w języku obrazu

Zatem już w swoich najwcześniejszych obrazach artysta szukał formy korespondującej z przeżyciem duchowym. Mówił o „malarskiej pionowości”, i rzeczywiście, jeśli przyjrzeć się pracom artysty, dominują w nich układy pionowe i poziome. Kompozycje wewnętrznie statyczne. To nie jest malarstwo linii diagonalnych, dynamizmu, narzucającego się ruchu. Modzelewski od początku niemalże szukał innego rodzaju poruszenia - czegoś tkwiącego w strukturze, ontologii obrazu. „Chodziło o poczucie transgresji, przejścia w kierunku duchowości, pewnego klimatu obrazu. Miałem poczucie, że pewna forma ekspresji jakiej używali koledzy, nawet bez względu na temat, to jest malarstwo

horyzontalne, które dotyczy ziemi. Mi bardziej zależało na tym, aby malarstwo dotyczyło ducha. Było odniesieniem do doświadczeń duchowych” [7] – tłumaczył artysta.

Przeczytaj również: Modzelewski malarz patrzenia

Wczesnym przykładem takich form pionowo-duchowych jest obraz *Bez tytułu* z 1980 roku (olej na płótnie, 160 × 110 cm). Centralny, czarny krzyż, wypełniający niemal całą przestrzeń płótna, przywodzi na myśl krzyż św. Andrzeja – krzyż prosty u góry, rozwidlający się na dole w kształt odwróconej litery Y. Wydaje się on zarówno znakiem typograficznym – jakby literą czarnym tuszem odbitym na płótnie – jak i znakiem męczeństwa, *martyrium fidei*. Czerwoność ziemi u dołu obrazu przywodzi na myśl przelaną krew, podczas gdy złota górna połowa obrazu przypomina niebo, charakterystyczne dla ikon złote uobecnienie świętości. Obraz Modzelewskiego nie narzuca tematyki męczeńskiej, raczej ją medytuje – poprzez syntetyczny język, poprzez podział przestrzeni, poprzez ukierunkowanie spojrzenia widza ku nieuchwytniej obecności. To przykład malarstwa, które nie mówi „tu jest Bóg”, lecz raczej: „tu jest przestrzeń na Jego obecność”.

Symbolika koloru i *sacrum* codzienności

Innym przykładem tak rozumianej sakralnej tematyki w malarstwie Modzelewskiego jest obraz *Dobry rybak* z 1992 roku. To również olej na płótnie – kompozycja oszczędna, niemal ascetyczna, zbudowana za pomocą napięć między poziomymi plamami barw i ich symboliką. Przestrzeń obrazu budują w zasadzie dwa dominujące pola barwne: niebieskie, niemal ultramarynowe morze oraz błękitne, rozświetlone niebo. Pośrodku, zatopiona częściowo w wodzie, znajduje się fioletowa łódź. Widzimy odwróconego plecami mężczyznę – ubranego w białe

szaty rybaka, który pochyla się nad czarnym wiadrem z czerwonym wnętrzem, by wrzucić do niego rybę. To nie jest ani zwyczajowy kolor łodzi – fioletowy, ani zwyczajowy kolor wiadra na ryby. Także ręka rybaka, w tonacji czerwieni, nie jest oddana mimetycznie, lecz sportretowana została symbolicznie. Skromny gest rybaka – niemal liturgiczny – jest centrum obrazu. Kolory: czerni, czerwieni, fioleto, błękit i biel – współbrzmia wielorako z chrześcijańską symboliką barw. Biel i błękit mówią o czystości i pokoju, fiolet o czasie oczekiwania – Adwencie lub Wielkim Poście – a czerwień o święcie, ale i o ofierze. Rybak – „dobry” – wykonuje swą codzienną pracę, ale czyni to w sposób, który otwiera obraz na głębszy sens. Dobro nie jest tu wielkim gestem. Jest codzienną pracą, skupieniem, prostotą powtarzalnych gestów, które świadczą o wierności. Nie sposób pominąć tu symbolikę figury rybaka w malarstwie europejskim, czerpiącym ten obraz z tekstów Ewangelii. W ten sposób *Dobry rybak* staje się obrazem pracy jako modlitwy, gestu codziennego, który *staje się* święty.

Do obrazów operujących symbolicznym językiem barw, uproszczoną kompozycją i statyczną dynamiką, w której pionowe i poziome linie odgrywają zasadniczą rolę, należą również późniejsze *Przed ołtarzem* (2000), *Gaszenie paschału* (2000), *Martwa natura z kwiatami* (2001), *Śnieżna zima* (2005), *Lewa strona, prawa strona* (2005), *Chrzest* (2006), *Po komunii. Szkic* (2008), *Przed kościołem w Tyliczu* (2012). Koncept ten kontynuują najnowsze prace: *Zwiastowanie i Nawiedzenie*. Płótna te w sposób bezpośredni podejmują tematy religijne, ale charakterystyczny idiom Modzelewskiego, operujący symbolicznymi barwami i ciężącą w stronę minimalizmu formą, także w płótnach z pozoru pozbawionych tego religijnego komponentu kieruje w stronę tego, czego nie widać. Taka jest na przykład *Luksusowa odzież zachodnia*.

Między materią a duchem

Malarstwo Modzelewskiego portretuje materię i ducha jednocześnie. Materię przekracza, ale nie wbrew niej, lecz dzięki niej. Kieruje gdzieś poza, nie wskazując jednoznacznie, dokąd. Jest to na swój sposób malarstwo (nie)świętej codzienności: ikonografia dla świata, który jest jedynie jakoś niewyraźnie przeczuwany. Trochę tak, jakby malarz przebywał z tym, co pragnie sportretować, w ciemnym pokoju. A następnie wychodził z tego pokoju do pracowni i siadał do malowania.

Na artystyczne wybory Jarosława Modzelewskiego w ogromnym stopniu u początku jego twórczej drogi wpłynęło doświadczenie spotkania z ikoną – w jej łemkowskiej, bułgarskiej i moskiewskiej redakcji. Za sprawą sztuki nieosiągalnej dla artysty w swoim wymiarze duchowym, ten sam artysta wytworzył taki idiom malarski, który stał się drogą w stronę tego niedosiężnego wymiaru. I proces docierania do niego wciąż trwa.

Natalia Szerszeń

Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[497]: Modzelewski. W kręgu rzeczy (nie)zwykłych

Przypisy:

[1] Jarosław Modzelewski, *Wywiad – rzeka – Wisła. Rozmawiają Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz*, Warszawa 2013, s. 50.

[2] Ibidem, s. 66.

[3] Ibidem, s. 70.

[4] Ibidem, s. 67.

[5] Ibidem, s. 72.

[6] Ibidem, s. 70.

[7] Ibidem, s. 114.