

Beksiński, czyli jak żyć

Historia sztuki zna wiele takich przypadków. Oto człowiek wykształcony w zupełnie innej dziedzinie nagle odnajduje w sobie drogę do sztuki i po latach żmudnych wysiłków samokształcenia dochodzi do zdumiewających wyników. Może być i tak, że potrzeba sztuki tkwi w człowieku jakby od początku, i trzeba dopiero zbiegu korzystnych okoliczności, by mogła się ujawnić. Człowiek podejmujący takie decyzje bywa często bardziej zdeterminowany niż ten, dla kogo wybór pracy w sztuce od początku pozbawiony był wątpliwości. Amatorzy, samoucy osiągnęli nieraz w tworzeniu efekty wielokrotnie przewyższające dzieła „profesjonalistów” — a to dlatego, że konieczność przezwyciężania oporów materii, żmudnego dochodzenia bez cudzej pomocy do pożądaných wyników technicznych i estetycznych powodowała większy szacunek dla twórczego rzemiosła i twórczej myśli. Beksiński jest w sztuce samoukiem. Urodzony w małym miasteczku na południowym wschodzie Polski, został przez ojca poniekąd przymuszony do studiowania architektury, której nigdy specjalnie nie lubił. Ponadto w polskich warunkach — ekonomiczno-gospodarczych — bycie skutecznie t w ó r c z y m architektem wymagało dużego wysiłku, odporności i wiary w siebie tudzież w zawód. Politechnikę Krakowską skończył Beksiński w roku 1952 i pracował w swoim zawodzie zaledwie trzy lata, wyłącznie w tzw. wykonawstwie. Dzięki nakazowi pracy, jaki obowiązywał absolwentów studiów politechnicznych, znalazł się najpierw w Szczecinie, potem w Krakowie, Rzeszowie, wreszcie w rodzinnym Sanoku. Architekturę porzucił na zawsze, gdy przekonał się, że lepiej w życiu robić to, co się chce, niż to, czego się nie chce. Tym drugim zajęciem, które go naprawdę zaczęło pasjonować, była sztuka.

Najpierw fotografia. Zaczął się nią poważnie zajmować od ukończenia studiów. Szybko zdobył uznanie i rozgłos wśród profesjonalistów. Został członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików, miał też kilka wystaw. Poświęcano mu artykuły w prasie i w publikacjach książkowych o fotografii, a jego twórczość w tej dziedzinie wywoływała równie dużo entuzjazmu, co sprzeciwów. Traktował bowiem materię fotograficzną odmiennie niż większość artystów. Mniej interesował go sam fotografowany przedmiot, a bardziej okoliczności „psychiczne” towarzyszące i przedmiotowi, i temu, który go fotografował. Wiele z tych dzieł to abstrakcje wyprowadzone z materii rzeczywistego świata. Nawet w „naturalistycznych” kompozycjach konkretne przedmioty traktował Beksiński bardziej jako pretekst niż obiekt sam w sobie. Głośny był przypadek sfotografowanego aktu kobiecego, gdzie ciało zostało przez artystę uprzednio ściśle obwiązane sznurkiem, jak mięso do pieczenia.

Zestawiał też Beksiński — na zasadzie kontrastu — faktury ciał (np. twarz dziecka i staruszki); od materii w stanie czystym, naturalnym — wolał stan, w którym ulegała ona zniszczeniu (dziecięce lalki połamane bądź pogruhotane).

W końcu lat pięćdziesiątych, kiedy rozstawał się praktycznie z fotografią, wykonał pożegnalną jakby serię fotografii-collage's: były to duże plansze, na których nakleił cudze zdjęcia i opatrzył je tytułem-komentarzem. Fotografie te pozornie nie miały ze sobą nic wspólnego, układały się natomiast w wyobraźni Beksińskiego w zestawy, mające odpowiadać pewnym stanom duchowym, skojarzeniom, swobodnej grze wyobraźni i wrażliwości.

Z tej wczesnej twórczości, do której Beksiński nigdy już nie wrócił, nasuwa się wniosek istotny dla osobowości artysty: jego specyficzny stosunek do rzeczywistości. Otóż nigdy nie był jej Beksiński tak blisko, jak wówczas. Fotografia to wszak wizerunek realnego świata. Tymczasem właśnie ów świat — jaki jest — był Beksińskiemu całkowicie obcy. Liczył się jedynie świat przetworzony — i to bardzo mocno — przez osobowość artysty. Owo „zniekształcenie” grało tu główną rolę, ów moment pośrednictwa, gdy człowiek, artysta, mógł ingerować w realność czasu i przestrzeni. Fotografia musiała pociągać Beksińskiego swoją sztucznością, „chemicznością”, jakby nienaturalnością w stosunku do tradycyjnych sposobów przedstawiania w sztuce. Ujemną jej stroną była właśnie konieczność odwoływania się do rzeczywistości obiektywnej, naturalnej. A naturalności, realności jako takiej Beksiński po prostu nie znosił. W wywiadzie udzielonym wiele lat później powie: „nie cierpię niczego »prosto od krowy«. Piję kawę instant, mleko instant, jadłem zupy z proszku i mięso wyłącznie z konserw, witaminy w pastylkach — muzyka też musi być z proszku lub z pastylek”. Ta specyficzna i bardzo rzadka cecha psychiczna — w epoce pełnej sztuczności, z której większość ludzi, zwłaszcza artystów, chce uciec — będzie w dużej mierze decydowała o charakterze sztuki Beksińskiego.

Równolegle z fotografią Beksiński rysuje. Są to przeważnie wykonane pastelami kompozycje ekspresjonistyczne, z elementami postaci ludzkich, zdeformowanych i przetworzonych artystycznie nieraz tak daleko, że sprawiają wrażenie struktur na poły abstrakcyjnych. Tym bardziej, gdy pojawiają się elementy mechaniczne wkomponowane w głowy czy postaci. Bogactwo użytych środków plastycznych — Beksiński próbuje także tempery — ujawnia wielostronne możliwości kształtowania materii przez tego „amatora” debiutującego przecież na nowym dla siebie terenie. Ekspresjonizm był z pewnością wyrazem specyficznego „ducha czasu”, jaki panował wówczas w sztuce nie tylko polskiej. Beksiński, praktycznie odizolowany w swoim Sanoku od życia środowiska artystycznego, nie

pozostał przecież głuchym i ślepy mamiakiem skupionym wyłącznie na doskonaleniu rzemiosła. Była połowa lat pięćdziesiątych, okres odwilży politycznej. Sztuka, zdominowana dotąd przez doktrynę socrealistyczną, zaczyna wyzwalać się z pancerza nakazów i zakazów. Nowiny ze świata artystycznego szybko opanowują podatne środowisko polskie. Młodzi malarze, w tym nazwiska tak dziś wybitne, jak Andrzej Wróblewski czy mieszkający od wielu lat w Paryżu Jan Lebenstein, proponują malarstwo właśnie ekspresyjne, o bogatej kolorystyce i fakturze, niekiedy wyraźnie odwołujące się do tendencji abstrakcjonistycznych. Beksiński, który dzieł tych nie widział, ale jak wszyscy dotknięty był wspomnianym „duchem czasu”, stał się na jakiś czas zdecydowanym rzecznikiem tych przemian. Później powie o sobie z tego okresu, że był pod wpływem mody, jak każdy debiutant entuzjasta.

Poddanie się modzie widoczne jest może najbardziej w dziełach powstałych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a także na początku sześćdziesiątych. Pojawiają się wtedy kompozycje czysto abstrakcyjne, realizowane różnymi technikami plastycznymi: rysunkiem, obrazem, reliefem ze sztucznych tworzyw oraz drutu i blachy, a także rzeźbami i płaskorzeźbami z gipsu. Beksiński próbuje różnych form i materiałów, zgodnie z wymaganiami epoki, ale i zgodnie z wewnętrznymi predyspozycjami. Obrazy z blachy i drutu, podobnie jak reliefy gipsowe, są abstrakcyjne w formie, ale ekspresjonistyczne w fakturze. Artysta, który nie znosił abstrakcji geometrycznej, dokonuje tu cudów technicznych w zagęszczaniu i komplikowaniu materii plastycznej. Blachy i druty trawi kwasami, wypala, wykuwa, patynuje i szlifuje, tak że nabierają niezwyklej gęstości. Ponieważ obrazy te budowane są warstwowo, płaskorzeźbiarsko, uzyskuje efekty tak wielostronne, że dzieła te da się czytać wręcz literacko. Krytycy zazwyczaj dostrzegają w tych półprzestrzennych obrazach wizerunki zbombardowanych miast, pejzaże zagłady i zniszczenia. W atmosferze wciąż jeszcze bliskiej niedawno zakończonej wojnie reakcje takie nie dziwią, chociaż sam artysta bynajmniej sensów takich we własnych dziełach nie programował. Choć od kilku już lat należy Beksiński do Związku Polskich Artystów Plastyków (żeby było zabawniej — do sekcji... graficznej, został bowiem przyjęty na podstawie rysunków), przecież jest człowiekiem praktycznie nadal nie znanym szerszej publiczności. Pokazał co prawda swoje reliefy na wystawie w Poznaniu w roku 1958, ale jeszcze wtedy funkcjonował w środowiskowej świadomości raczej jako architekt, skoro ekspozycja miała miejsce w lokalu Stowarzyszenia Architektów właśnie.

Dopiero pierwsza prawdziwie „plastyczna” wystawa, głównie rysunków — w Warszawie, w roku 1964 — ukazuje Beksińskiego jako artystę o wyrazistej już osobowości twórczej. Wystawa ma sporo recenzji, a sam bohater staje się obiektem wielu zachwytów, choć i sprzeciwów. Uznano

bogactwo jego wyobraźni i świetność rzemiosła plastycznego. Różnorodność formalną tłumaczono chęcią zmierzenia się z wieloma aktualnymi tendencjami we współczesnej sztuce.

Następna wystawa, też w stolicy, trzy lata później, prezentuje takie dzieła, jakie odtąd będą się trwale kojarzyć z nazwiskiem Beksiński. Artysta pokazuje same rysunki, zdecydowane tak w konstrukcji, jak treści. Odchodzi w nich już daleko od form na poły abstrakcyjnych, rysowanych ołówkiem w latach pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych. Te obecne, tworzone przeważnie piórką albo czarnym długopisem, były już bez wyjątku figuratywne. Reprodukowane odtąd w dziesiątkach katalogów, gazet i innych publikacji, staną się sztandarowymi, charakterystycznymi dla pierwszego okresu „właściwego” Beksińskiego dziełami, rozpoznawalnymi na pierwszy rzut oka jako „styl Beksińskiego”. Zaskakują oglądającą publiczność zarówno formą plastyczną, jak tematami. Są to bowiem rysunki prawie bez wyjątku określane jako „erotyczne”, przy czym erotyzm ich jest ostry, agresywny, biologiczny. Ba, ocierają się niemal o pornografię. Jest w nich jednak coś, co nie pozwala na zbyt jednoznaczne kwalifikacje. Coś, co wręcz odwraca uwagę w inną stronę: specyficzne potraktowanie ludzkiego ciała.

Nie jest to bowiem ciało rysowane realistycznie ani tym bardziej naturalistycznie, choć przecież w pewnych fragmentach naturalizm zdawał się właściwym środkiem wypowiedzi.

Nie jest to tym bardziej ciało rysowane 2 natury. Postaci znajdują się mianowicie w stanie rozkładu cielesnego: tkanka odchodzi od kości, te prześwitują spod zetlełej skóry, skóra z kolei sprawia wrażenie łuszczącej się i odpadającej. Ale to nie wszystko. Beksiński, jakby mało mu było efektu, skórę te miejscami upodabnia do pajęczyny, która oddziela się już od swojej nosicielki, żyjąc odrębnym życiem przedmiotu dodanego. Podobnie żyły i naczynia krwionośne, czasem obnażone, czasem tylko wyraziście rysujące się pod skórą: upodabniają się do sznurków wiążących niekiedy postaci ze sobą w sposób dosłowny. Erotyzm tych postaci, pomijając nieco makabryczne szczegóły, był dosyć specyficznego rodzaju. Otóż Beksiński, jakby chcąc oddalić od siebie zarzut uprawiania pornografii czy ilustratorstwa w stylu sadomasochistycznym, starannie odrealnił bohaterów swoich historyjek. Niekiedy tylko pewne fragmenty ciała przypominały naturalną budowę organizmu człowieka — reszta była nieraz dalece przetworzonym wizerunkiem ludzkiej postaci. Zwielokrotnione twarze czy ich elementy (oczy, usta), skrzydła wyrastające z ramion -sprawiały wrażenie, że mamy do czynienia z jakimś światem człekopodobnym. Z istotami mającymi tyle wspólnego z gatunkiem ludzkim, co zwierzęcom; z ptakami, nietoperzami, wreszcie tworamami, dziećmi i niemal bajkowej wyobraźni: diabłami, 2|awami nocnymi, duchami i upiorami. To, co było w tych postaciach ludzkie, okazywało się

częścią żywiołu ziemskiego i kosmicznego Ich agresywność, aktywność erotyczna uzyskiwała dodatkowy wyraz przez kontrast z opisywanymi wyżej akcesoriami śmiertelnego rozpadu, gnicia i obumierania. W metaforze tej zawarł Beksiński — może całkiem mimowiednie — najbardziej zwięzłą definicję życia: że narodziny to początek procesu umierania. Że erotyczne uniesienie jest — w parametrach biologicznych — bardzo bliskie skurczowi przedśmiertnemu.

Takie ujęcie nie wyczerpuje jednak wszystkich sensów ukrytych w tych niewielkich rysunkach. Dla samego Beksińskiego były swoistym ujściem, ujawnieniem się pewnych psychicznych zahamowań tkwiących w człowieku wychowanym w polskiej (bliskiej purytanizmowi) kulturze. Pełniły więc zapewne także funkcję psychologicznego katalizatora emocji, rozładowywały napięcia, pozwalały przy tym dotknąć granic odwagi w szczerości zarówno ludzkiej; jak i artystycznej. Niewątpliwie zniekształcanie postaci, ich odrealnienie miało też na celu odwrócenie uwagi widza od osoby autora, od utożsamiania jego prywatnych lęków czy obsesji z bohaterami rysunków. Ich niekiedy wyraźna groteskowość miała stworzyć dystans dodatkowy, ująć w cudzysłów nazbyt drastyczne myśli czy gesty. Zapewne podobne funkcje miało pełnić owo łuszczenie się skóry, obnażanie struktury organizmu, te sznury, pajęczyny i błony oplatające postaci męskie i kobiece. Jako wybijające się na pierwszy plan — miały odwracać uwagę od treści za nimi ukrytych. Jest to całkowicie naturalne zachowanie w sytuacjach krańcowych czy tylko niewygodnych. Znamy je z codzienności: ktoś powiedział w towarzystwie coś niestosownego — jakże się stara zatrzeć ślady, mówi głośniejszym głosem i szybciej, uśmiecha się natarczywiej i jakby nienaturalnie.,,

Beksiński przydaje tym gęstym fakturom innych jeszcze znaczeń, ujawnia intencje. Oto twierdzi, że po prostu irytuje go i nudzi powierzchnia płaska i gładka — stąd zagęszczenie faktur, pracowite wypełnianie każdego wolnego kawałka przestrzeni czymś konkretnym, wizualnie atrakcyjnym. Zasadę tę odnosi do całej swojej sztuki, więc i do malarstwa. Zdradza się z poczuciem horror vacui. Powiedział kiedyś jednemu ze swoich rozmówców: „była to po prostu potrzeba namalowania czegoś w każdym fragmencie obrazu, potrzeba wspólna chyba bardzo wielkiej liczbie twórców współczesnych i dawnych (...) Gdy malowałem akt, musiałem — dosłownie musiałem — pokryć go albo pismem, albo żyłkami, albo rozmaitego rodzaju malarsko interesującymi szczegółami, wśród których znalazła się też owa skóra-draperia. Gdy malowałem ścianę — miał z niej łuszczyć się tynk; gdy malowałem wnętrze — musiało być pokryte pajęczynami, podłoga zasypana rozmaitego rodzaju śmieciem. Gładkie ciało, gładka ściana, prosty rząd okien, czyste wnętrze, lustrzana podłoga były i są dla mnie synonimem malarskiej

NUDY”¹. Warto zapamiętać to samookreślenie. Prostuje ono, a przynajmniej stara się wyjaśnić, wiele nieporozumień narosłych wokół niejednego z motywów intelektualnych i artystycznych tej pozornie łatwej, a jednak obrosłej jak rzadko która w mętności interpretacyjne sztuki.

(„Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia”. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Zbigniew Taranienko. „Sztuka” 1979, nr 4/6)

Wystaw samych rysunków miał Beksiński jeszcze kilka, ale żadna nie sięga poza rok 1970. W następnych latach urządził kilka ekspozycji mieszanych, malarsko-rysunkowych, ale przeważały już zdecydowanie malarskie. Ostatnie rysunki noszą datę 1974. Mało przypominają tamte wczesne, piórkowe i długopisowe, o których była mowa. Te ostatnie mają duże formaty, średnio 100 x 70 cm, i rysowane są prasowanym węglem. Są to właściwie czarno-białe obrazy, jako że formą i treścią nie różnią się od malarstwa. Technika węglowa pozwoliła na szerokie stosowanie miękkich światłocieni, wydobywanie niuansów przestrzeni kształtowanej iluzyjnie, „naturalistycznie”. Te węglowe obrazy stanowią jeden ze szczytów współczesnego rysunku światowego, dowodzą rzadkiego mistrzostwa w operowaniu tak prostym i prymitywnym, zdawałoby się, środkiem wyrazu.

W latach 1965-66 zgłębia Beksiński technikę olejną. Długo opanowuje tę metodę malowania, chcąc i tu osiągnąć, jak we wszystkim, czym się zajmuje, maksymalną biegłość. Dopiero po pięciu latach, w 1970, decyduje się na pokazanie swoich prac olejnych w Galerii Współczesnej w Warszawie. Wystawę organizują odkrywcy i niestrudzeni entuzjaści sztuki Beksińskiego, państwo Boguccy. Wystawa ta i następna, na przełomie lat 1972 i 1973, robi ogromne wrażenie na publiczności, teraz dopiero poznającej „pełnego” Beksińskiego. Również środowisko artystyczne przyjmuje malarza sanockiego jako „prawdziwego artystę”, choć nadal jego sztuka wzbudza kontrowersje, dzieli ludzi na bezkrytycznych zwolenników i pełnych niechęci przeciwników. Nie pozostawia jednak nikogo obojętnym — i to już jest zwycięstwo.

W ciągu lat siedemdziesiątych wystawi Beksiński swoje prace jeszcze kilkakrotnie, w kraju i za granicą. Wszystkie ekspozycje będą cieszyły się wielkim powodzeniem, także handlowym. Beksiński staje się malarzem wziętym, popularnym. Prace jego znajdują kolekcjonerów, są nabywane przez muzea i prywatnych zbieraczy. Nikt nie ma wątpliwości, że malarstwo Beksińskiego stanowi wybitną pozycję w polskiej sztuce współczesnej. W 1978 odbywa się w Krakowie, w Teatrze STU, przedostatnia wielka wystawa obrazów Zdzisława Beksińskiego. Ostatnia tego typu — ze zbiorów własnych — odbędzie się w 1981 r. w warszawskiej Galerii A. i B. Wahl. Od tego czasu artysta zrywa z publiczną prezentacją swoich prac, nie widząc większego sensu w takiej formie

rozpowszechniania własnej sztuki. Kto się Beksieńskim interesuje naprawdę, zawsze znajdzie sposób na obejrzenie obrazów, choćby w Muzeum w Sanoku, gdzie jest ich zgromadzona duża i reprezentatywna liczba, stale przez artystę uzupełniana. Wystawianie wiąże się poza tym z możliwością uszkodzenia czy wręcz zniszczenia prac, a na tym punkcie Beksieński jest szczególnie uczulony. Jak każdy maksymalista i perfekcjonista bardzo dba o jakość techniczną i fizyczną swoich dzieł, dobiera najlepsze materiały, sam przygotowuje i oprawia gotowe obrazy. Maluje ponadto — też dla większej trwałości — na płytach pilśniowych. Chce wierzyć, że jego obrazy przetrwają — jako swoiste świadectwo życia danego człowiekowi nazwiskiem Zdzisław Beksieński.

Patrząc na te obrazy odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia z wyjątkowo jednolitą postawą duchową i estetyczną. Pod względem formy głównie, ale i niekiedy motywów treściowych, sztuka Beksieńskiego wyraźnie skłania się ku przeszłości, nawiązuje do wielkich wzorów klasycznych. Jej solidna technologia podkreśla te związki, utrwała więź z tradycją. Każdy z obrazów stanowi żywy dowód nieprzystawalności do XX wieku, jego idei, namiętności i przekonań artystycznych. Mało tego: jest wyzwaniem rzuconym po-śpieszności, bylejakości, ulotności wielu powstających współcześnie dzieł określanych jako „nowoczesne”. Pod tym względem sztuka Beksieńskiego robi wrażenie anachronicznej — a przecież to tylko pozory.

Po pierwsze dlatego, że lata osiemdziesiąte naszego wieku zdają się jakby potwierdzać słuszność idei Beksieńskiego i jego stosunku do świata, także do sztuki. Po długotrwałym okresie panowania twórczości awangardowej, wywodzącej się z nowatorskich prądów artystycznych z początków stulecia, artyści coraz chętniej powracają do dawnych, rzekomo martwych już technik i idei. Rzemieślnicza solidność warsztatu staje się wartością coraz bardziej cenioną w środowisku artystycznym. Abstrakcjonizm w jego wielu odmianach powszechnie ustępuje miejsca sztuce figuratywnej, nawiązującej bardziej lub mniej bezpośrednio do rzeczywistości.

Tak oto Beksieński ze swoją specyficzną anachronicznością okazał się niemal... prekursorem.

A jednak, gdy bliżej przyjrzeć się jego dziełu, okaże się, że ów anachronizm tylko po części da się odczytać jako powrót do źródeł sztuki. Przypomnijmy, co mówił Beksieński o swoim upodobaniu do rzeczy sztucznych, do mleka instant i kawy instant, do muzyki z płyt, a nie tej z sal koncertowych. Sztuka w pojęciu tradycyjnym była ponadto służebna wobec różnorakiego rodzaju mecenatów. Dzieło tworzone „na zamówienie” było czymś naturalnym, określenie to nie nosiło żadnego odcienia pejoratywności. Dopiero wiek XX w nie spotykanym dotąd zakresie i wymiarze podniósł kwestię tworzenia jako czynności całkowicie

autonomicznej. Niezależny gest artysty znany był co prawda od dawna, ale do rangi Świętej Zasady podniesiony został dopiero w naszym stuleciu. Beksiński okazuje się pod tym względem nieodrodnym dzieckiem współczesności. Więcej nawet. Duch Czasu ukształtował jego artystyczną naturę w ten sposób, że organicznie nie jest w stanie zachowywać się inaczej, jak tylko egotycznie, autonomicznie i niezależnie. Nie idzie tu bynajmniej o gardzenie rynkiem sztuki — wszak właśnie powstanie tego wolnego rynku stworzyło artystom możliwość dysponowania sobą jako obiektem możliwych przetargów. Beksiński nie jest w stanie malować na zamówienie, ponieważ jego organizm odmawia współpracy. „Wy starczy tylko, że wiem, iż ktoś na to czeka, a już mi ten fakt uniemożliwia pracę. Póki jestem na luzie, ze świadomością, że mogę obraz zepsuć, porzucić w połowie, mogę robić co chcę (...) to jest to działanie przyjemne i można życie przeżyć smarując te obrazy. Gdy się robi na zamówienie — malowanie staje się przykrością” — powie w innym wywiadzie².

(„Nie cierpię wystaw!”). Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiała Elżbieta Dzikowska. „Radar” 1984, nr 42)

Stanowisko takie jest o tyle godne podkreślenia, że stanowi fragment większej całości. Otóż pewnego rodzaju egotyzm, autonomia, wewnętrzność są elementarnymi zasadami rządzącymi tą sztuką, odnoszą się właściwie do wszystkiego, co w jakikolwiek sposób wiąże się z malarstwem Beksińskiego. Tak pod względem postawy artysty wobec świata, sztuki i własnej działalności, jak tego, co jest namalowane i w jaki sposób. Pojęcie samotnictwa w życiu i sztuce wiąże się zazwyczaj z wyborem pewnej drogi, programu egzystencjalnego czy artystycznego. Anachoretyzm ma różne źródła i w różny sposób się przejawia. Samotność Beksińskiego jest absolutna, ponieważ nie ma nic wspólnego ze świadomym wyborem ani przyjęciem określonego programu zachowania. Jest to samotność pośród ludzi i pośród sztuki, samotność, o której nie decydują okoliczności, ale najgłębsza struktura bytu. Można być samotnym pośród wielkiego miasta, pośród rodziny, dźwięków ulicy i dźwięków nowoczesnej aparatury elektroakustycznej, samotnym pośród wielu znajomych i przyjaciół, pośród nabywców i dziennikarzy, gazet i telewizji, kina i samochodu. Kto nie znałby Beksińskiego choćby z legend czy prostych relacji, w bezpośrednim zetknięciu z nim czułby się pewnie zaskoczony: ten współczesny anachoreta nie ma dokładnie nic wspólnego z konwencjonalnym trybem egzystencji pustelnika z wyboru. Jego życiorys, jakże zewnętrznie normalny, nie ma nic z gestu odrzucenia, odmowy, oprócz tego może, że Beksiński faktycznie nie utrzymuje żadnych kontaktów z

tw. środowiskiem artystycznym.

Kiedy w 1978 przenosił się z Sanoka do Warszawy, wielu widziało w tym gest o decydujących konsekwencjach. Oto na oczach wielomilionowej widowni, przyzwyczajonej do pewnych reguł gry, „samotnik z Sanoka” wchodził w sam środek europejskiej metropolii. Czyn ten mógł oznaczać wszystko. Porzucenie pewnego trybu życia. Zerwanie z samotnością i z prowincją. Odejście od wyznawanych zasad na rzecz przyjęcia zasad nowych. Dla tych, którzy chętnie widzą w postawie artysty skłonność do rytuału, zachowań wskazujących na przestrzeganie reguł Bycia Prawdziwym Twórcą, takie przenosiny były równoznaczne niemal ze zdradą. Społeczny kodeks postępowania chętnie bowiem widzi człowieka sztuki jako dziwaczego intelektualistę, okopanego w swoim zamkniętym dla innych świecie, najlepiej dalekim, prowincjonalnym. Nadal o wiele bardziej przemawia do wyobraźni Faulkner mieszkający na farmie w Missisipi niż w Hollywood. Wielkie, gwarliwe miasta wydają się odpowiedniejsze dla twórców nowoczesnych, którzy dla swojej działalności muszą mieć po prostu większą i chłonnniejszą publiczność. Beksiński w Warszawie wydawał się kimś nienaturalnym, nie na miejscu.

A przecież wystarczyło tylko naprawdę pojąć istotę jego samotnictwa. Przyjrzeć się obrazom, wejść głębiej w filozofię tej twórczości. Przestać widzieć w niej tylko symptom czasów, dwuwymiarowy dług spłacany jakiejś — małomiasteczkowej czy wielkomiejskiej — rzeczywistości. Piszący te słowa, naiwny niegdyś, jak wielu z ówczesnych wyznawców Beksińskiego, usłyszał od niego zdanie, które potraktował wtedy jako kokieteryę i niemal dowcip: „Środek świata jest tam, gdzie ja jestem”. W ustach kogoś innego brzmiałoby to jak zadufane wyznanie skrajnego egotysty. Dla Beksińskiego było stwierdzeniem faktu. Rozbieżność między samooceną artysty a oceną tego wyznania przez innych stanowi jeszcze jeden dowód rzeczywistej samotności malarza. Paradoksalnie bowiem jest to jeden z najmniej rozumianych artystów współczesnych — mających tak wielką publiczność.

Przenosiny do Warszawy nie zmieniły dokładnie niczego w twórczości Beksińskiego. Introwertyzm artystyczny okazał się postawą prawdziwą, być może wbrew tym, dla których każda nowa okoliczność egzystencjalna musi być źródłem nieuchronnych ingerencji w dotychczasowe zasady postępowania. Decyzja zamieszkania w stolicy nie nosiła wszak piętna żadnej ideologii: była wynikiem zwykłych życiowych konieczności. Jeśli można było ex post dorobić do tego jakąś ideologię, wymyśloną,

podejrzewam, na użytek nieufnych, to najwyżej taką, zgodną zresztą z tym, co swego czasu powiedzieliśmy o Beksińskim jako wyznawcy sztuczności: „gotów jestem włączyć odkurzacz, by nie doznawać ciszy. Oczywiście są też dźwięki, których nienawidzę: traktory, małe dzieci, psy, ptaki, pijacy — większość jednak dźwięków, jakie wydaje Warszawa, a więc samochody, tramwaje, samoloty eta, to dźwięki w zasadzie obojętne, a nawet miłe, jeżeli porówna się je z ciszą idealną”³.

„Sfotografować sen”. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim Jana Czopika. „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35)

Od 1974 roku Beksiński maluje wyłącznie obrazy. Zazwyczaj techniką olejną, choć od jakiegoś czasu odkrył też korzyści posługiwania się akrylem. Dla postronnego i przypadkowego obserwatora nie będą się zapewne różnić wiele od siebie. Ktoś, kto zechciałby jednak wnikliwiej przyjrzeć się drodze twórczej malarza, odkryje wyrazistsze ślady np. doskonalenia techniki, sprawniejszego formowania świata przedstawionego. Ale ten wniosek będzie zawsze do obrony: Beksiński maluje wciąż prawie to samo i prawie tak samo. Są to mianowicie, naprzemiennie powracające w różnych odstępach czasu, niemalże stałe motywy: głów, bądź postaci obleczonych łuszczącą się skórą-pajęczyną, twarzy z profilu w hełmach kutych w najprzeróżniejsze wzory, biblijnych Ukrzyżowań, płonących domów-katedr, obiektów lecących w powietrzu, trupio podobnych stworów pełzających po ziemi, hieratycznie usadowionych postaci „królów” udrapowanych w fantastyczne szaty, pejzaży morskich bądź łąkowych z motywami pojedynczych drzew, nagrobków lub postaci usadowionych na krześle. Są oczywiście dziesiątki motywów innych, powtarzających się rzadziej bądź pojawiających się tylko raz, jako dopełnienie bardziej częstotliwych. Jest jednak niewątpliwie tak, i potwierdzi to każdy znający choćby kilka obrazów, że pędzel Beksińskiego krąży niemalże po stałych orbitach.

Dotyczy to także sposobów przedstawiania. Otóż jest to malowanie na granicy realności. Czasem granica bywa przekraczana w stronę większego prawdopodobieństwa wyglądu ludzi i przedmiotów, czasem podobieństwo do natury staje się bardzo odległe. Bywa wreszcie, że ten sam przedmiot, ta sama postać zawiera jednocześnie cechy prawdopodobieństwa i czystej fantazji. Przykład pierwszy z brzegu: ręce ludzkie. Ich normalność zdaje się nie podlegać dyskusji. Dłonie mają pięć palców, palce — paznokcie... A przecież nie są to ręce całkiem realne. Dłonie są zawsze jakby trochę większe niż nakazuje proporcja biologiczna, żyły nabrzmięte bardziej niż wynika to z wieku bądź wysiłku, nadgarstek i przedramię malowane są już niemal umownie. Poprawność anatomiczna jest najczęściej tylko punktem wyjścia, artystę interesuje raczej sam gest i wyraz. A wszystko stąd, że

Beksiński nie maluje z natury. Natura w swoim gatunkowym szaleństwie oferuje niepowtarzalność fizycznego wyglądu każdej rzeczy; u Beksińskiego to nie istnieje. Mało. Nie istnieje nawet kształt jako taki, umowny, „encyklopedyczny”: wygląd nogi „w ogóle” czy drzewa „w ogóle”. Każdy przedmiot, żywy czy martwy, kształtowany jest tylko na użytek własnego, wewnętrznego świata tej sztuki. Jest formą wymyśloną przez artystę, choć wywodzącą się z wyglądu realnego i prawdopodobnego. Stąd ich powtarzalność, identyczność w obrębie tego malarstwa. Typ twarzy malowanej przez Beksińskiego może być zawsze tak samo wyróżnialny jak typ, na przykład, księżyca: idealnego, bardzo wąskiego półsierpa.

Podobnie pejzaż. Niebo, choć do nieba podobne, nigdy nie jest niebem naturalnym. Nawet chmury, tak często przedstawiane, są chmurami tylko takimi, jakimi je wymyślił Beksiński. To niebo może być na jednym obrazie żółtawe, na innym ugrowe, jeszcze na innym popielate, szmaragdowe bądź czerwone. W zależności od ogólnego tonu barwnego, jaki panuje na obrazie. Drzewo jest z reguły tym samym, bezlistnym drzewem o gęstych, cienkich gałązkach, niekiedy wygiętych na wietrze, zazwyczaj silnym, ogarniającym wszystko, co na obrazie żywe i martwe. Powierzchnia ziemi jest przeważnie albo wypaloną glebą, albo mokradłem z kałużami stojącej wody, albo nieokreślonym „podłożem”, na którym mogą równie dobrze leżeć kości, kartki papieru, jak skręcone jelita. Beksiński, malując dom, nigdy nie namaluje okna z framugą i okiennicami, drzwi z klamką i dachu z kominem. W miejscu okna będzie ciemny otwór zasłonięty pajęczyną, a jeśli nie, to na pewno wydobywać się będą ze środka języki ognia lub będzie to tylko czarna dziura wiodąca do nikąd.

Podobieństwo, czasem bardzo odległe, do rzeczywistości wskazuje na niewątpliwie senną proveniencję tej sztuki. To we śnie widzimy świat zniekształcony — ale dla nas wówczas całkiem naturalny. To we śnie nasze dłonie, mające niewątpliwie po pięć palców, splatają się z palcami czterdziestokrotnymi. To we śnie chodzimy po płonącym wzgórzu i nic nas nie parzy, podobnie jak tylko we śnie idziemy pustym polem i choć nie ma tam żadnego błota, nogi nie chcą nas prowadzić.

Beksiński, oczywiście, godzi się z senną właśnie interpretacją swojej sztuki, choć przecież wizje pojawiają się zazwyczaj na jawie, w biały dzień. Do powstania takiej wizji, przenoszonej potem na płytę pilśniową, wystarczy czasem jakiś ułamek „zawidzenia”: kartka papieru spadająca z szafy na podłogę, czyjś siwy kosmyk włosów poruszony wiatrem przy wysiadaniu z tramwaju. Obrazy wizyjne pojawiają się w mózgu każdego człowieka niezależnie od jego woli czy bogactwa wyobraźni, tyle tylko, że mało kto zwraca na nie uwagę. Beksiński z tych momentalnych rozświetleń podświadomości uczynił zasadę swojej sztuki. Malowanie wizji — oto program artystyczny.

Krytycy, w ogóle oglądający jego obrazy, najczęściej uciekają się do

skojarzeń najprostszych. Takim najprostszym skojarzeniem, wytłumaczeniem tego malarstwa jest powołanie się na marzenia senne. Ale Beksiński wyraźnie mówi: „Dużo maluję i być może w ciągu dnia uruchamiam ten sam zakres czynności mózgu, który sprzyjałby śnieniu w nocy. Te najbardziej interesujące sny miałem w dzieciństwie i młodości. Namalowałem najwyżej 2-3 obrazy, które były bezpośrednio inspirowane marzeniem sennym. Marzenia senne w nocy i marzenia na jawie charakteryzują się tym samym mechanizmem swobodnych skojarzeń. W psychoanalizie jest obojętne, czy pacjent opowie autentyczny sen czy też wymyślony. W każdym zakodowana jest jego psychika”⁴.

(„Świat Zdzisława Beksińskiego”. Z artystą rozmawiała Iwona Rajewska. „Panorama Północy”1981, nr 6

Klucz marzeń sennych da się więc zastosować do tych obrazów, choć, jak się rzekło, wizje stojące u źródeł ich powstania wywodzą się z marzeń na jawie. Mechanizm swobodnych skojarzeń jawno-sennych kieruje uwagę interpretatorów w stronę surrealizmu. Nie tylko zresztą on. Z surrealizmem kojarzy się też sposób malowania. Zestawienie obrazów Beksińskiego z twórczością Salvadora Dali czy George'a de Chirico zdaje się potwierdzać te domniemania. Beksiński jednak twierdzi, że jest to kojarzenie w dużym stopniu złudne. „...Jeśli mnie coś łączy z surrealizmem, to właśnie tylko metoda swobodnych skojarzeń. Być może jest to określenie niezbyt ściśle. Czuję raczej silniejszy związek z malarstwem XIX-wiecznym niż z surrealizmem. Oczywiście są widoczne w moim malarstwie pewne wpływy surrealizmu, jest mi jednak obojętne, jaka pieczętka zostanie mi przyklejona przez krytyków”⁵.

(„Świat Zdzisława Beksińskiego”, jw.)

Niewątpliwie wpływ ten widać i niewątpliwie sugestie krytyków są trafne. Jest jednak pewna różnica między twórczością surrealistów a malarstwem Beksińskiego. Ukryta jest ona głębiej i polega na czymś bardzo zasadniczym. Na tym mianowicie, że surrealiści stworzyli bardzo konkretny program ideowy swojej sztuki, który poniekąd zmusił ich do stosowania takich a nie innych chwytów malarskich, podczas gdy jedynym programem Beksińskiego jest... całkowity brak programu. Surrealiści w teorii i praktyce realizowali model „bycia sztuki” opozycyjny wobec dotychczasowych (np. umownie pojętego „realizmu” czy racjonalizmu), dlatego musieli stosować się do równie wyrazistych, własnych już zasad. Stąd ryba na ich obrazach powinna była stać pionowo i możliwie poza wodą, natomiast szyja żyrafy musiała mieć kilka wysuwających się szuflad. Efektem pracy surrealistów miało być zaskoczenie przez

odwrócenie; stąd skuteczne było to, co najskrajniej przeciwstawiało się bytom realnym i racjonalnym.

Beksiński, jak łatwo zauważyć, niczego takiego nie robi. Jego ryby leżą na brzegu wyrzucone przez niewątpliwe morze, a żyrafa nie ma prawa pojawić się w ogóle, ponieważ nie należy do duchowego słownika artysty. Owszem, zauważymy na obrazach Beksińskiego różnorakie dziwaczne stwory proweniencji niewątpliwie nierealnej czy surrealistycznej. Ale źródłem ich niesamowitości byłyby raczej baśnie czy bajki, a może też — by było poważniej — mityczne demony zaludniające wiele dawnych i współczesnych kultur, od Mezopotamii począwszy, a na Chinach i Japonii skończywszy. Istotą tych stworów jest ich organiczność; Indonezyjczyk malujący smoka da mu pysk małpy, ogon jaszczurki i skrzydła nietoperza; Beksiński skleci postać stonogi z głową łysej kobiety i grzbietem starego konia, ale niewątpliwie ani jeden, ani drugi nie wsadzi żadnemu do pyska roweru ani nie każe mu chodzić na czterech filizankach.

Obrazy surrealistów są poza tym specyficznym „czystym”, jakby sterylnym. I niebo, i ziemia są bardziej tworem chemii, pędzla i farby niż matką naturą z jej brudem, nierównościami, namiętnością i przeznaczeniem. Beksiński także nie maluje natury jako takiej (a nawet, co cytowaliśmy wyżej, woli obcować ze sztucznością wytworzoną przez ludzką cywilizację), ale czuje się lojalny wobec jej istnienia, zwłaszcza jeśli istnienie to pojawia mu się w marzeniu, będącym podstawą świata przedstawianego na obrazie. A ponieważ nie lubi nudy powierzchni pustych i gładkich, wzbogaca nawet naturę, dodając jej te wszystkie pofałdowania, wyrzyszenia, żyły, pajęczyny, flaki, ścięgna i kości. Pomówmy jeszcze trochę o sposobie wywoływania treści, które składają się na poszczególne obrazy. Jest to bowiem osobna opowieść o dość niezwykłym kształtowaniu malarskiego świata.

Jak powiedzieliśmy — częściowo za malarzem, który do jakiegoś czasu chętnie udzielał wywiadów, albowiem mógł tym sposobem rozwiązać choć część niejasności narosłych wokół niego — główną inspiracją powstawania obrazów są wizje pojawiające się w różnych momentach podświadomego życia. Malowanie, czy też lepiej może — fotografowanie tych wizji (częste określenie Beksińskiego) jest podstawową czynnością wykonywaną przez kilkanaście godzin dziennego wystawiania przed sztalugami. Ale wizja wizji nierówna. Raz jawi się wyraźnie, raz tylko jako sugestia, cień czegoś, co dopiero domaga się narodzin. Najbardziej kłopotliwa jest wizja mająca wiele miejsc niedookreślonych, które trzeba jakoś „wypełnić”, żeby obraz stanowił całość. Tu wkracza inwencja artysty:Zaczynam na ogół od szkicu, który jest notatką pomysłu. Albo jest nagłą wizją obrazu.

Dokładniejszego szkicu nigdy nie robię. Szkiców mam z reguły więcej niż obrazów, bowiem nie jestem w stanie namalować wszystkiego, co przyjdzie mi do głowy. Składałam je na zapas, co jest o tyle bezsensowne, że jeśli pomysł »zjęć« nie chce mi się go realizować. (...) Dla mnie wizja, która stoi u początku poznania obrazu lub rysunku i którą od biedy można by nazwać także pomysłem, jest jakby-obraz czegoś, co istnieje tylko w jakby-rzeczywistości i co w sposób niedookreślony, jeżeli idzie o lwią część szczegółów, pojawia się błyskawicznie w umyśle jako zamknięta całość. (...) Niestety wyraźnie widzę tylko niektóre rzeczy, czasem tak niepełne wizualnie jak »ruch pełen lęku« lub »gest pełen dumy«. Zazwyczaj widać więcej, ale i tak w wielu miejscach po prostu albo nic nie ma, albo jest coś niedookreślonego, czego nie udało się dokładnie zarejestrować w pamięci w czasie trwania wizji, które jest zazwyczaj niesłychanie krótkie, najwyżej sekunda. Tak więc problem ze »sfotografowaniem« tego mimo wszystko istnieje. Czy należy puste miejsca zostawić jak u Caravaggia czarne, czy też wypełnić je kolorową mgłą jak na obrazach Turnera, czy też po prostu podać zmyślane szczegóły, które by nie niszczyły atmosfery i wyrazu wizji pierwotnej? Tu wytwarza się miejsce na owe czaszki, trumny, węże i czarownice, które czekają tylko na to, by na zasadzie horror vacui wnikać w każdy wolny fragment obrazu”⁶.

(Waldemar Siemiński: wywiad ze Zdzisławem Beksińskim. „Nowy Wyraz” 1976, nr 4)

W innym wywiadzie ujmuje problem od trochę innej strony: „Jasno widzę raczej WYRAZ tego, co ma być namalowane, niż sprecyzowany kształt materialny. Muszę się tego kształtu dopiero doszukać na obrazie, przerabiając go wielokrotnie. W konsekwencji czasami namaluje mi się nie to, co pierwotnie chciałem, gdyż nagle w bezładzie kompozycyjnym »pola bitwy« zobaczę niby w plamach Rorschacha coś innego, co staje się na tyle pasjonujące, że pierwotną wizję odsuwa na czas późniejszy, do innego obrazu. Poza tym niektóre tematy maluję wielokrotnie, ciągle uważając, że to jest nie to. Czasami pierwotna wersja jest po prostu za mała, bywa, że nie jestem zdecydowany co do niektórych szczegółów i maluję dwie lub trzy wersje zbliżone, lecz różniące się szczegółami; niekiedy te wersje dzieli od siebie okres kilku lat, w międzyczasie maluję rzeczy całkiem inne. W ten sposób wielokrotnie maluję, malowałem i będę malował: morze, planety i zjawiska na niebie, niewidzące lub utkwione w przestrzeni oczy, światło, drzwi, drogę... to wszystko, co niezależnie od symboliki, jaką ex post można dopisać, tkwi we mnie i domaga się uzewnętrznienia”⁷.

(„Odnaleźć w sercu i pod powiekami”. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Henryk Brzozowski. „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25)

Beksiński odgrywa więc jednocześnie dwie role: rejestratora wizji i reżysera obrazu. Rejestrator jest tym, kim się m a l u j e; reżyser tym, kto m a l u j e. Pierwszy spełnia wolę podświadomości, drugi steruje świadomością. Wizjoner narzuca temat, reżyser czyni zeń dzieło sztuki.

Świat przedstawiany na tych obrazach uderza wyrazistością, specyficznością, pewnym klimatem właściwym tylko tej sztuce. Są obrazy wyraźnie „przyjemne”, „sympatyczne”, nawet pomimo zaskakujących czy wręcz szokujących zestawień barw lub kształtów. Inne są „nieprzyjemne”, odpychające, atmosfera ich jest duszna i nie sprzyjająca kontemplacji. Są to zresztą odczucia względne. Prawdopodobnie ten sam obraz może u różnych ludzi wywoływać różne emocje. Podświadomość z reguły jest zaludniona wizjami na tyle odbiegającymi od rzeczywistości jawy, że mało kto jest w stanie przejść obojętnie koło jej szaleństwa. Trudno powiedzieć, czy ingerencje Beksińskiego-reżysera łagodzą wrażenia płynące z pierwotnych wizji, czy odwrotnie, pogłębiają je. Obsesyjność wyobraźni i powtarzalność motywów mogą wskazywać zarówno na stałość marzeń, jak stałość upodobań w świadomym komponowaniu „brakujących” elementów obrazu. Z tego, co mówi sam artysta, wynika, że zależy mu na powoływaniu do życia przedmiotów i zjawisk zaliczanych przez niego do kanonu OBRAZU jako IDEI. „Przedmioty, które maluję, obrosnięte są bardzo długą tradycją piktograficzną, także — układy, w jakich występują, ich kompozycja, sposób oświetlenia. W moim rozumieniu własnych tendencji (...) dążę chyba do sytuacji, w której przedmiot na obrazie nie będzie identyfikowany, czy nawet — zauważany, jak nie zauważa się szumu wiatru za oknem. Nie będzie zauważany, bo w świadomości odbiorcy ów przedmiot zrosł się z obrazem jako ideą od tak wielu lat i w tak wielkiej liczbie muzeów i reprodukcji, że stanowi pewną z nim tożsamość. Na przykład już prawie nigdy nie jesteśmy w stanie zauważyć faktycznej treści ukrzyżowania — mówię oczywiście o treści zewnętrznej, a nie mistycznej — dla każdego Europejczyka byłaby ona potwornością, gdyby została zauważona”⁸.

(„Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia”, jw.)

Być może dlatego właśnie tak chętnie odwołuje się Beksiński do sztuki XIX-wiecznej jako źródła malarskiej inspiracji. To właśnie w ubiegłym stuleciu ukształtował się ostatecznie ów model malowania, który w oczach przeciętnego Europejczyka kojarzy się z „prawdziwą sztuką”, „prawdziwym obrazem”. Chodzi rzecz jasna o wiele bardziej o malarstwo np. Turnera niż Moneta, choć dziś nawet impresjonizm, tak wówczas nowatorski, zyskał sobie już prawo obywatelstwa w powszechnej świadomości.

Czy tylko dlatego Beksinski porzucił niegdyś sztukę abstrakcyjną? Czy rozwiązało to jego problemy z przekazywaniem ludziom tego, co namalował i „co chciał przez to powiedzieć”? Wydaje się, że tylko połowicznie.

Przyjęcie kodu XIX-wiecznego było dla wielu zwolenników nowoczesności niewątpliwą zdradą ze strony malarza. Ale kto wie, czy właśnie oni nie mylili się najbardziej. Pewien specyficzny duch abstrakcji nadal wszak przenika tę sztukę, tyle że organizuje ją teraz na poziomie o wiele głębszym, jakby wewnętrznym. Jedyne język uległ gwałtownej przemianie — ale sposób myślenia pozostał.

Beksinski wielokrotnie wypowiadał się o swoich obrazach jak o „treściach bez znaczenia”. Mówił, że bez zbytej szkody można wymienić nagrobek na drzewo czy krzesło na zakonnicę. Malowanie płonącej katedry wydaje mu się po prostu ciekawsze niż malowanie czerwonej plamy na błękitnym tle, ale tworzenie tej pierwszej wersji jest dlań zagadnieniem czysto malarskim, mianowicie właśnie malowaniem czerwonej plamy na błękitnym tle. Na przykład wiele obrazów komponowanych jest wyraźnie „sztucznie”, tzn. osiowo albo centralnie, co może być zarzutem jedynie z punktu widzenia „treści”. Zarzut jednak odpadnie, jeśli przyjąć, że są to tylko próby rozwiązania zadań przestrzennych, tu wynikających z zasady harmonii i symetrii. Jeśli z kolei decyduje się Beksinski rozstrzygnąć jakieś zadanie dysharmoniczne, kompozycja — znów ze względu na „treści” — będzie konsekwentnie pod takim kątem realizowana. Stąd na niektórych obrazach te „obcięte” ramą czy rogiem płyty twarze, „nie mieszczące się” figury bądź przedmioty. Lata osiemdziesiąte przyniosły zresztą pod tym względem znamiennej ewolucję sztuki artysty. Pojawiło się wiele obrazów zdecydowanie mniej „znaczących”, pozbawionych anegdoty odciągającej uwagę od czystej formy malarskiej. Być może Beksinski pogodził się z niezniszczalnością mechanizmu ludzkich skojarzeń i postanowił uprościć drogę do własnych intencji artystycznych. A może po prostu zasmakował w samym malowaniu, grach z fakturami, niuansowymi zestawieniami barw; do tego już starczał byle pretekst: wizja opadających na wietrze kartek papieru, ówdzie skundlony szynel, tam jakieś patyki wetknięte w ziemię, gdzie indziej pochylone drzewo. Coraz częściej zaczął używać gam monochromatycznych, które w swojej wielomównej skromności zdają się skuteczniej przekonywać niedowiarków do Beksinskiego jako Prawdziwego Malarza, a nie tylko fotografa slajdów wyobraźni.

Ale nieporozumienia nie ustają. Beksinski chciałby, żeby ludzie „oddychali” jego obrazami, przyjmowali je, jak się przyjmuje światło, powietrze, wodę i chmury na burzowym niebie. Jak się widzi czarnego ptaka na białym śniegu i kroplę deszczu spływającą z liścia na liść. A oni

zadają tylko pytania, dlaczego kobieta ma zielone włosy albo co oznacza samochód obrośnięty naczyniami krwionośnymi.

Albowiem ludzi obchodzi przede wszystkim to, co znaczą obrazy Zdzisława Beksińskiego, on natomiast żąda czegoś chyba już dziś niemożliwego: by człowiek chłonał świat, jakby go zobaczył po raz pierwszy. By tak samo patrzył na obrazy. By nie czepiał się szczegółów, usiłując wszystkiemu za wszelką cenę nadać jakiś racjonalny sens. On chciałby, abyśmy zachowali w naszym zagonionym, bezładnym, poplątanym życiu trochę metafizyki. Trochę dziecięcej naiwności, która pozwala brać bez obrzydzenia żabę do ręki i nie dziwić się smokom, trumnom leącym w powietrzu i płonącym katedrom o zmysłowych ustach i oczach-oknach.

Oczywiście świata nie da się cofnąć, nie sposób zawrócić rzeki do źródła. Można jeszcze pomarzyć o paradoksach, życząc sobie i innym, by stały się choć na moment rzeczywistością... Jest taki starochiński paradoks mówiący o tym że nie wiemy, kiedy się budzimy: rano czy wieczorem. A przecież o ile bardziej prawdopodobnie brzmi teza, że budzimy się wieczorem, a przez cały dzień, gdy śpimy, usiłujemy zrozumieć coś ze świata nocy, który jest tak wielki i wspaniały, że umyka w całości naszej mizernej myśli porządkującej. Stoimy olśnieni, jak małe dziecko lawiną niezrozumiałych szczegółów, a gdy już zaśniemy i we śnie chodzimy do pracy i budujemy te stereotypowe osiedla, w których wydaje nam się, że mieszkamy, rano więc śpiąc porządkujemy te wszystkie wspaniałe szczegóły i nadajemy im układy znaczeń, tak aby możliwe były do percepcji przez nasze nie dość lotne umysły. Czyli cała literatura, którą dopisujemy do wizji, powstaje ex post. Ludzie za wiele rzeczy umieją już nazwać i ulegają dlatego radosnemu złudzeniu, że posiadli wiedzę. Patrzą na chmurę i mówią, że jest to symbol skażenia środowiska, bo na obrazie leżą zdechłe ryby wyrzucone przez morze. A powinniśmy na obraz, a przede wszystkim na świat, patrzeć (na tyle, na ile jest to możliwe) w sposób bardziej bezpośredni — tak jak patrzyłby na krowę Marsjanin: po raz pierwszy”⁹.

(„Sfotografować sen”, jw.)

Ale my, mieszkańcy racjonalnego XX wieku, który tylko nam się wydaje wiekiem racjonalnym, a to dlatego, że już nie wierzymy w czarownice, lecz w komputery, widzimy na obrazach Beksińskiego jakieś rzeczy czy sprawy, które koniecznie powinny być wyrazem czegoś innego. Beksiński uparcie nie daje za wygraną: „To, co jest namalowane, nie jest dla mnie nigdy tak dosłowne jak dla oglądających, którzy do obrazu przystępują ze słownikiem: drzewo — symbol życia, zieleń — symbol odrodzenia, czerń — symbol śmierci, ptak, krowa, dzban, moneta, trawa, kupa, wszystko to

symbole. Umysłowość przeciętnego Europejczyka zaśmiecona jest barachłem tak gruntownie, że zza sterty śmietnika niewiele on już potrafi dostrzec, lub też niczego nie potrafi dostrzec, tylko biega z tym słownikiem i przymierza, i mu się coś nie zgadza, więc ma pretensje do autora”¹⁰.

(„Sfotografować sen”, jw.)

Beksiński nie lubi symboliki, nie lubi symbolizmu. Mówi wprost: „Nie cierpię określenia »powiedzieć coś przez coś«, „Co namalowane, ma być tym tylko, co widać. Nic się z niczym nie ma kojarzyć, a doszukiwanie się jakichś tajemnych, zaszyfrowanych powiązań między przedmiotami i postaciami na obrazach jest bezcelowe. Przede wszystkim dlatego, że u początków każdego z obrazów nie stało żadne pierwotne „założenie ideowe”, żaden określony „temat nadrzędny”. Nie istnieje też w związku z tym żadne „ideowe przesłanie” tego malarstwa. Nie nawiązuje ono do przekonań społecznych, politycznych, mistycznych i jakichkolwiek innych. Jeśli da się jakiś jednak program stamtąd wypreparować, będzie nim najwyżej stwarzanie okazji do wejścia w inny świat. Prostokąty kolorowych płyt pilśniowych mają być tylko tym: oknami na inną, wewnętrzną rzeczywistość malarza. Rzeczywistość daną jemu samemu *przez* dobrodziejstwo marzenia, snu i wyobraźni. Dobrodziejstwo składające udzielone przez naturę, przez Boga albo jakąkolwiek inną siłę czystą czy nieczystą — każdemu człowiekowi.

Oczywiście fakt, że ludzie stają przed tymi obrazami i namiętnie dopatrują się w nich czegośkolwiek, co nie jest tylko przedmiotem „samym w sobie”, jest znamieny i świadczy prawdopodobnie więcej o widzach niż o malarzu. Śmietnik skojarzeń, wzbogacony znacznie przez wiek XX, daje pole do popisu każdemu z osobna. Gdyby zrobić eksperyment prezentując dowolny obraz Beksińskiego przypadkowo dobranej widowni — można by z całkowitą pewnością przyjąć, że interpretacji będzie tyle, ilu widzów. Żadna zaś nie będzie tą „prawdziwą”, jako że taka nie istnieje. Jedynym efektem tej zabawy będzie wyświetlenie prywatnych fobii i przeświadczeń publiczności postawionej raczej wobec lustra niż samoświadomego partnera.

O pomyłki w ocenie intencji tego malarstwa niesłychanie łatwo, bo skutki praktyczne tych że intencji mogą być wszak wykładane na różne sposoby. Na przykład Beksiński przyjmuje, że maluje Tajemnicę. Jest to dla niego tajemnica ludzkiej psychiki pozostającej w sta nie „nawiedzenia” pozaracjonalnego, półmistyczny stan wewnętrznej zgodności siebie z sobą. Ponieważ nie da się tego opowiedzieć słowami, czyli zracjonalizować, bo jest właśnie irracjonalne, przeto wyraża się raczej nastrojami, atmosferą, a także przypadkowymi z punktu widzenia „dziennego rozumu” zestawieniami zjawisk i obiektów. Ale u ludzi Tajemnica wywołuje

natychmiast myśl o „tajemniczości”, utajonych praktykach magicznych, dotyku boskiej ręki albo alchemicznym przepisie na produkcję złota. Tu malarz bywa bezradny, bo nie może wszak biegać za każdym widzem i tłumaczyć mu, że nie o to idzie. Tak to język nadawany rozmija się z odbieranym i nie pomogą tu dziesiątki wywiadów udzielanych przez Beksińskiego, bo i tak wszyscy nadal będą myśleć tyle, na ile ich stać. Istnieje pewien bardzo mocny związek między malarstwem Beksińskiego a muzyką. Zewnętrznym objawem tych powiązań jest nieustanne i narkotyczne niemal otaczanie się przez artystę muzycznymi dźwiękami w trakcie malowania. Zjawisko to towarzyszy postaci Beksińskiego tak samo, jak cienkie, podkreślone wąsy skojarzone są raz na zawsze z Salvadorem Dali. Świat dźwięków muzycznych jest dla Beksińskiego bodaj naturalniejszym – z punktu widzenia jego psychiki – środowiskiem niż naturalna rzeczywistość kuchni niż naturalna rzeczywistość kuchni, samochodu czy ulicy. Bez muzyki nie jest w stanie malować, choć, jak twierdzi, muzyki poza aktem malowania nie słucha w ogóle. Oba te sposoby twórczej ekspresji związane są u niego jakimś niepojętym, śmiertelnym węzłem wzajemnych zależności i tylko połowicznie prawdziwe jest podejrzenie, że Beksiński po prostu czerpie z muzyki natchnienie do swojego malowania. Muzyka bywa chyba równie dobrym źródłem inspiracji, jak cokolwiek innego, więc rozważanie tego wątku pozbawione jest większego sensu.

Idzie, myślę, o co innego, o czym zresztą sam artysta wielokrotnie mówił. Muzyka«-jest mianowicie jedyną sztuką całkowicie i do końca irracjonalną, nieopisywalną i na swój sposób „metafizyczną”. Swoista abstrakcyjność pozwala na oddanie się jej mrokom i światłom bez konieczności „rozumienia”, jej nastroje potrafią przenosić jaźń człowieka przez wszystkie stany duchowych satysfakcji. Muzyka wreszcie pozwala unosić się ludzkiej wyobraźni i wrażliwości po rejonach intymnych „bezwstydy” — bez konieczności tłumaczenia się, nawet przed sobą, z duchowych sentymentów, sercowego kiczu i dziecinnych zadowoleń. Beksińskiemu, jako malarzowi, wszak nie o co innego chodzi w obrazach, a muzyka potrafi wyrażać to w sposób idealniejszy niż pędzel i farby, więc rzeczy przedmiotowe, materialne.

Malarstwo nie byłoby zresztą dla Beksińskiego jedynym możliwym dlań środkiem wyrazu, gdyby mógł wyrażać się choćby w muzyce. Próby czynione niegdyś w tym kierunku okazały się mało skuteczne, bo proces komponowania wymaga jednak przygotowania i teoretycznego, i technicznego (Beksińskiego interesowała muzyka elektroniczna). Poprzestał więc na malarstwie, ale nie przypadkiem mówi, że jednym z jego ideałów jest budować obrazy tak, jak się buduje poematy symfoniczne. Ich architektonika na tyle mu odpowiada, że chętnie powołuje się na nią jako źródło inspiracji. Specyficzna nastrojowość romantycznych

i postromantycznych poematów muzycznych jest rzeczywiście bliska Beksińskiemu wywołującemu podobne nastroje w swoim malarstwie. Romantyczność należy tu jednak rozumieć mniej jako podniosłe głaskanie duszy, a bardziej (co wynika po prostu z charakteru malowania) jako wizerunek namiętności, patosu, mistycznej grozy i tajemniczej zadumy. Jest zatem oczywiste, że Beksiński słucha raczej muzyki XIX-wiecznej niż jakiegokolwiek innej, a to z uwagi na jej silnie emocjonalny charakter. Nie znosi, co symptomatyczne, muzyki baroku — jako zbyt wypreparowanej, „rozumowej”, opartej na kanonicznych strukturach harmoniczych. Muzyka zaczyna się dla niego od Schuberta i kończy na wczesnym Schonbergu, przedłużając się w wiek XX tam tylko, gdzie kompozytorzy wyraźnie nawiązują do ubiegłowiecznej tradycji. Więc Wagner, Mahler, Liszt, Brahms, Ryszard Strauss, Bruckner, Czajkowski, Skriabin, Sibelius, Karłowicz, Franek czy Schmitt, a ze współczesnych Honegger, Szostakowicz, Hindemith, Frank Martin. Słucha też dzisiejszej pop-music, ale tylko tej, która oparta jest na eksponowanym „ciężkim” rytmie i soulowym sposobie śpiewu.

Analogiczność muzyki i malarstwa jest jeszcze jednym, nie wprost, dowodem na rzeczywistą „abstrakcyjność” sztuki Beksińskiego. Jeśli znaczenie jest tam bez znaczenia, jeśli można na jednym obrazie wymienić jego poszczególne elementy (Beksiński często tak czyni, przemalowując fragmenty obrazów w trakcie pracy) — to nic już doprawdy nie stoi na przeszkodzie oglądaniu czerwonego nieba jako czerwonego nieba, a nie domniemanego pożaru nad miastem.

Namiętność słuchania muzyki dowodzi i tego jeszcze, że Beksiński satysfakcje płynące ze sztuki zwraca także ku samemu sobie. Ambiwalentność dźwięków i obrazów mówi więcej o tej zależności. Beksiński czerpie też (perwersyjne?) przyjemności z obcowania z własną sztuką. Lubi otaczać się obrazami, tapetuje nimi ściany w pracowni, w pozostałych pokojach, wiesza je też w przedpokoju. Z biegiem czasu zapomina o ich brakach artystycznych — które zazwyczaj aż w nadmiarze dostrzega — i znajduje satysfakcję przebywania już tylko w bliskim sobie świecie. Zwierza się z tego faktu z równą odwagą, z jaką maluje pokrętność swoich dusznych zwidów.

Szczerość, o jaką walczy, odejmuje jego egoizmowi-egotyzmowi piętno aspołecznego izolacjonizmu. Pożytki bowiem — społeczne właśnie - z odwagi ujawniania zakamarków ludzkiej natury są ciągle niezmierzone i wciąż nieoczekiwane.

Ludzie, którzy w obrazach Beksińskiego dopatrują się przede wszystkim znaczeń, skłonni są przypisywać artyście upodobanie do okrucieństwa.

Ciała odarte ze skóry, piszczele, cmentarze i tym podobne rekwizyty określają jako „teatrzyk grozy” i mają za złe malarzowi, że uprawia sztukę szoku negatywnego. Jest to oczywista konsekwencja doszukiwania się nadrzędnych sensów tam, gdzie ich nie ma albo są ukryte zupełnie gdzie indziej. Artysta ma rację mówiąc, że sen nie boli, marzenie nie jest okrutne w takim znaczeniu, w jakim okrutne są prawdziwe wizerunki ludzkiej poniewierki, poniżenia czy wręcz zagłady.

Nie cierpię czytać i oglądać rzeczy związanych np. z okupacją, nie oglądam z reguły japońskich filmów, ponieważ na widok harakiri robi mi się niedobrze” — mówi w jednym z wywiadów. To, co i jak maluje, „nie wynika ani z okrucieństwa, ani z chęci epatowania. Lubię np. malować skórę. Obraz jest dla mnie czymś niesłychanie odległym od jakiejkolwiek realnej rzeczywistości. Przekazuje rzeczywistość wyobrażoną (...) Sen może być przerażający, ale nie jest okrutny w tym znaczeniu, w jakim może być okrutna dokumentalna fotografia. Są zapewne ludzie, którzy krew na obrazie kojarzą z krwią wyciekającą z rany. Może to jest profesjonalne skrzywienie, ale z całą odpowiedzialnością mogę (...) oświadczyć, że dla mnie jest to przede wszystkim lepiej lub gorzej położona farba i że dominuje problem malarski”¹¹.

(„Dla siebie czy dla ludzi?” Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiała Krystyna Nastulanka. „Polityka” 1981, nr 9)

Oświadczenie znów nie będzie zaskakujące, jeśli pamiętać o stosunku Beksińskiego choćby do własnej, niegdyś uprawianej fotografii. Nie przedstawiała ona nigdy rzeczywistości takiej, jaka jest; bywała zawsze pewnym jej obrazem, dalece nieraz wypreparowanym, bardziej sztucznym niż realnym. Malarstwo ma oczywiście o wiele większe możliwości uwiarygodnienia takich założeń. Nie należy zatem podawać w wątpliwość słów Beksińskiego, jeśli twierdzi, że teatr okrucieństwa powstaje najwyżej w wyobraźni oglądającego, nie ma natomiast nic wspólnego z intencjami artysty. Jest to jednak kolejny już punkt nieporozumień między nadawcą a odbiorcą malarskich, znaków. Nikt, niestety, nawet sam autor, nic nie poradzi na to, że ludzie nadal będą się bać snu, podobnie jak lękać się będą wizerunków śmierci, niezależnie od tego, czy jest to fotografia zabitego żołnierza czy czerwona farba na obrazie. Walka z ludzkim przeświadczeniem przypomina zbyt często atakowanie wiatraków przez Don Kichota.

Jest oczywiście w tej sztuce coś z nastrojów przedśmiertnych, z ocierania się o stany bliskie rozkładu, rozpadu i zniszczenia. Można to nazwać „chorobą świata przedstawianego”, rakiem podskórnym toczącym pejzaże, ludzkie i nieludzkie ciała. Skłonność Beksińskiego do modernizmu, secesji nie budzi rzecz jasna zdziwienia. Dekadencja zapisana w obrazach Moreau,

Beardsleya czy Boecklina jest jakoś bliska duchowi twórczości Beksińskiego. W końcu życie, acz nieskończone w bogactwie poszczególnym, powtarza od wieków kilka tych samych wzorów wzlotu i upadku.

Beksiński, który, co rzadkość, jest malarzem wyjątkowo samoświadomym i autokrytycznym, zdaje sobie doskonale sprawę z niebezpieczeństw wychylających się zza postawy dekadencej. Nawet pomimo to, że postawa taka może być doskonale zgodna z wewnętrznym przekonaniem o istocie świata i sztuki, dziś przynajmniej, u końca kolejnego wieku. Pewne analogie wiedzą jednak nieuchronnie w stronę duchowego kiczu, który jest dzieckiem zbyt natrętnych ponowień niegdysiejszej historii. Beksiński broni się więc persyflażem, groteską, przedrzeźnianiem nawet. Zauważmy, jak skutecznie chroni swoje malarstwo przed myślowym i przedmiotowym banałem. Nie ma w tych obrazach cienia sentymentalizmu ani wygrywania prostych nutek oczywistych skojarzeń. Obraz może się podobać bądź nie, ale bardzo trudno udowodnić, że jest myślowo płytki. Rzecz jasna ingerował wówczas, podczas tworzenia, „reżyser” w malarza, i to on prawdopodobnie odciągał „wizjonera” od notowania nazbyt prymitywnych zapisków duszy. Choć możliwe też, że wizjoner ów został tak dalece wyćwiczony w unikaniu banału, iż przeszło to już u niego w nawyk.

Beksiński, jak każdy człowiek naprawdę wewnętrznie skomplikowany, ma skłonność do tworzenia jasnych podziałów, wyrazistego określania, podejmowania jednoznacznych decyzji. Ponieważ ma naturę introwertyczną, która każe mu schodzić raczej w głąb jaźni niż rozpraszać się w tysięcznych gestach zwyczajowych, odrzuca od siebie wiele przejawów „normalnego” życia, by skupić się tylko na istotnych dla siebie. Nie, źle powiedziane. To nie on odrzuca, to w nim coś odrzuca, za niego decyduje, tak jak całkiem ktoś inny w nas podpowiada, że mamy lubić camembert, a nie znosić Racine'a. To, że nie uczestniczy w życiu środowiska artystycznego, że nie zabiega o tytuły, stypendia i medale, że nie chodzi do teatru tudzież na wystawy innych artystów — nie jest w końcu niczym specjalnie dziwnym i należy do obyczajowego folkloru. Istotniejszy jest rodzaj wewnętrznych wyborów, określonej filozofii życia, która ma związek tyleż z przekonaniami zrodzonymi w umyśle, co koniecznościami dyktowanymi przez ciało.

Setki dróg krzyżujących się w Beksińskim — człowieku i malarzu — zbiegają się w jeden wspólny nurt: gdy mowa o podstawowym wyborze — uczucie czy rozum. „W moim przypadku podział nie leży na linii: przedstawianie — nieprzedstawianie, tradycja — awangarda czy malarstwo — środki pozamalarskie. Przebiega gdzie indziej, zarazem przez znaną mi historię sztuki. To podział na sztukę zimną i gorącą,

intelektualną i romantyzm, i tak dalej, bo te określenia można mnożyć. (...) Sztuka gorąca, romantyczna, ekspresyjna jest mi bliska. Obojętne, jakim językiem będzie przemawiała”¹².

(„Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia”, jw.)

Po stronie tego wyboru lokuje się nie tylko romantyzm czy ekspresjonizm, ale także egzystencjalizm, ale także senne marzenia, ale także metafizyka, mistyka, tajemnica i szaleństwo. Beksiński posługuje się horoskopem jako instrumentem pomiaru samopoczucia i wierzy weń tak samo jak w Marsjan, duchy drzew i postaci z komiksu. Studiował kiedyś wschodnie nauki tajemne i prawdopodobnie poważnie rozważał możliwość osiągnięcia satori w mieszkalnej celi nowoczesnego warszawskiego osiedla. Niczego nie ocenia, a tylko stwierdza: lubię albo nie lubię, podoba mi się albo nie podoba.

Paradoksy jego egzystencji zawarte są tam, gdzie Beksiński woli sztuczność od naturalności, wielkomiejski hałas od ciszy ogrodu, mieszkanie w centrum Manhattanu od wiejskiego ustronia, słuchanie płyt kompaktowych od koncertu filharmonicznego, otaczanie się przedmiotami o przeznaczeniu wyłącznie użytkowym, bez najmniejszego nalotu zdobnictwa i dekoracyjności. Upodobania te wydają się przeczyć żywiołom skupionym w romantycznych ekstazach. A może tylko tłumaczą paradoksy zawarte w odczytywaniu tego malarstwa przez ludzi. Odczytywaniu tak bardzo wszak odbiegającym od intencji i nadziei artysty.

Antynomiczność pewnych wierzeń, złudzeń czy przemyśleń Beksińskiego dobrze jest widoczna wszędzie tam, gdzie artysta zachowuje się, jakby szło mu o utrwalenie życia czy sztuki, podczas gdy inne *ja wewnętrzne* każe mu tworzyć wizje zagłady, rozpadu czy rozpacz. Dawne żeliwne płaskorzeźby czy reliefy są tego idealnym przykładem. Komponowane z materiałów dosłownie i symbolicznie twardych — poddawane były obróbce gwałcącej ich stałość i zwartość. Mało tego, Beksiński zaprojektował im żywot w pewnym sensie docelowy: założył ich powolne korodowanie, rdzewienie, zatem śmierć. Podobna sprzeczność istnieje między przeświadczeniem o nicości i zbędności wielu wysiłków podejmowanych przez człowieka na rzecz zrozumienia tego, czego i tak się zrozumieć nie da, więc życia w szczególności — i jednocześnie ambicjami na tyle solidnego zabezpieczenia technicznego swoich dzieł, by przetrwały tak długo, jak wytrzyma pilśń, farba, oprawa i ludzka wyrozumiałość dla malarzy.

Powiedzmy na koniec i to wreszcie, przed czym nieco wstrzymuje się ręka stukająca w klawisze maszyny do pisania: że twórczość tego malarza, tak

bogata, barwna, fascynująca i efektowna, zapierająca niekiedy dech śmiałością swoich wizji i perfekcją warsztatu, że oto ta właśnie sztuka tworzona jest z lęku, samotności i poczucia nicości. Bo jeśli ktoś ma odwagę zejść na samo dno egzystencji, gdzie czają się upiory niepowtarzalnego, ale też ulotnego bytu człowieczego, wtedy w błysku jasnowidzenia pojawia mu się cudowny obraz Pełni Wszystkiego, która wyraża się Doskonałą Pustką. Bardzo niewielu ludziom dane jest dotrzeć — choćby tylko wyobraźnią — do tego miejsca. Istnieje ono poza czasem i przestrzenią, bo pojawia się tylko tam i tylko wtedy, gdy samo sobie wybierze powiernika dla swojej tajemnicy. Myślę, że Beksiński jest jednym z takich ludzi. Swoim rozmówcom zwykł był opowiadać dwie historie, zaczerpnięte z literatury bardzo mu bliskiej, bo na swój sposób pokrewnej. Jedna pochodzi z „Don Kichota”, druga z „Procesu” Kafki. Pierwsza mówi o tym, jak to Don Kichot zmajstrował sobie hełm z tektury i aby sprawdzić jego wytrzymałość, wyrzucił weń mieczem. Hełm się oczywiście rozleciał, więc następnym razem rycerz po prostu już weń nie walił. Historia druga została opowiedziana Józefowi K. przez księdza, w słynnej scenie pod koniec „Procesu”. Mówi ona o człowieku czekającym przed drzwiami Prawa i o strażniku, który broni Wejścia. Gdy człowiek już umiera po bezskutecznym oczekiwaniu przez całe życie, dowiaduje się, że te drzwi były przeznaczone tylko dla niego i że teraz zostaną zamknięte na zawsze. Obie te opowieści mają wspólny sens i wspólny morał. Traktują bowiem o kruchości życia i potędze śmierci. O złudzeniach, jakimi żywi się człowiek postawiony wobec własnego istnienia. I o tym wreszcie, że choć za każdymi drzwiami czeka Nicość, a życie jest tylko Wielką Poczekałnią i Niespełnioną Nadzieją — przecież nie pozostaje nic innego, jak cierpliwie czekać przed drzwiami Prawa (do śmierci) i kleić hełmy z papieru. Uprawianie sztuki jest więc przysyłaniem grozy życia, wytwarzaniem Pięknego Kłamstwa, które pozwala (malarzom) nie zwariować. „Malowanie zamyka mnie w uporządkowanym obszarze spraw oczywistych, a świadomość, że to wszystko, co robię, jest doskonale bez znaczenia i że równie dobrze mógłbym hodować papugi lub leżeć i patrzeć w sufit, świadomość stale w moim myśleniu obecna, jakoś nie przeszkadza mi w usilnej pracy w doskonaleniu się, irytacji, że ktoś uszkodził mi obraz, budowaniu silnych ram, by obraz przetrwał, i tak dalej”¹³.

(„Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia”, jw.)

Jeśli poczucie bezsensu i nicości obecne jest stale w świadomości malarza, to co dopiero mówić o podświadomości. Jeśli zatem podświadomość jest taka, to trudno się dziwić, że Beksiński maluje to właśnie, co maluje. A maluje nic innego, jak Tamten Świat obecny w Tym Świecie. Bo jest w nim obecny, czy chcemy tego czy nie, czy jest nam z tym miło czy strasznie. Jeśli byt podszyty jest nicością, jak pisał Sartre, i jeśli kobiety rodzą na

grobach, jak pisał Beckett, wszystko sprowadza się do jednego: trzeba na tych grobach rodzić, choćby po to tylko, aby było co w te groby wkładać. Ostra świadomość nicości — paradoksalnie — realizuje się często w nadmiernej intensywności życia. Biologiczny przykład wzmożonej pobudliwości erotycznej gruźlików jest symbolem wyjątkowo wyrazistym, choć oczywiście uproszczonym. Beksiński, co było już powiedziane, jest maniakiem dokładności, perfekcji, solidności zarówno w życiu codziennym, jak w sztuce. Jego pracownia przypomina mniej warsztat wolnego artysty, a bardziej wnętrze nowoczesnej kabiny elektroakustycznej skrzyżowanej z luksusową stolarnią. Słucha płyt i taśm tylko na najlepszym sprzęcie, sprowadza najlepsze farby, pędzle i inne akcesoria malarskie. Przysłowiowe są już jego ambicje wirtuozerii technicznej i formalnej w odniesieniu do twórczości artystycznej. Obdziela ponadto publiczność swoich dzieł takim bogactwem kształtów, pomysłów i skojarzeń, że starczyłoby tego tuzinowi innych artystów na długie i szczęśliwe życie.

Paul Tillich napisał w swojej książce pod znanym tytułem „The courage to be”: „Męstwo akceptacji lęku przed bezsenssem jest tą linią graniczną, do której może dojść męstwo bycia. Poza nią jest zwykły niebyt”.

Tadeusz Nyczek

Beksiński o sobie

(...) zajmowałem się fotografią jakieś dwadzieścia lat temu i rzuciłem ją. Uznałem, że nie posiadam tego typu wyobraźni, którą powinien mieć fotograf. Musi on być otwarty na rzeczywistość i dostosowywać swój punkt widzenia do tego, co istnieje. Ja natomiast byłem otwarty tylko na swoje wnętrze. Wymyślałem każde ujęcie z użyciem rekwizytów i ludzi, po czym dopiero sięgałem po aparat. Po tych próbach postanowiłem raczej namalować to, co wymyśliłem, niż robić fotografię.

„Świat Zdzisława Beksińskiego” (rozmowa Iwony Rajewskiej)

Każdy ma jakąś tam drogę dojścia i w pewnym momencie wybiera to, co mu najbardziej odpowiada. W moim przypadku było to dochodzenie po pewnej krzywej do tego, co pewnie od początku stało na końcu tej drogi. Odmienne stylistycznie rzeczy, które robiłem, wynikały z tego, że byłem wtedy młody i w dużo silniejszym stopniu zależny nie od tego, co bym robić chciał, lecz od tego, co robić wypadało. A wypadało być wówczas takim, jakim właśnie byłem. To znaczy naśladowałem, w każdym razie dostosowywałem się do wzorców, które w owym czasie w sztuce panowały. Nie chciałem być poza falą, to chyba typowe dla każdego. Ponieważ w tym okresie panował abstrakcjonizm — byłem abstrakcjonistą.

„Nie cierpię wystaw!” (rozmowa Elżbiety Dzikowskiej)

Sądzę, że moment, w którym działałem zgodnie z ówczesną awangardą, był już drugim okresem mojej twórczości. Zaczynałem jako ekspresjonista podobnie jak zaczynało wielu młodych polskich malarzy tego okresu. Nie wiem, na ile znali się wzajemnie, faktem jest jednak, że ja nie znałem żadnego z nich, a tym niemniej to, co w tym okresie robiłem i co wynikało mi jakby „z duszy”, było niemal analogiczne: krzyczące postacie na pustyni, ludzie z głowami z kamienia, jakieś kobiety rodzące, jacyś ludzie w trakcie kopulowania, defekacji, umierania, rozstrzeliwani czy wieszani, więzienia, miasta bez okien itp., itp. Stylistycznie było w tym coś z ducha Cwenarskiego czy Wróblewskiego, potrafiłem machnąć nawet pięć obrazów dużego formatu dziennie, byłem absolutnie bezkrytyczny, szybko się niecierpliwiłem, więc nie widziałem sensu w malarskim dopracowywaniu tego, co już zostało błyskawicznie namazane temperą lub węglem na ogromnym arkuszu tektury. Tym niemniej myślę, że tylko wtedy byłem naprawdę szczęśliwy. A może tylko naiwny? Gdyż potem nadszedł okres refleksji i przekonałem się, że nie ja pierwszy odkryłem ekspresjonizm oraz nie ja pierwszy wpadłem na myśl, że życie jest bezsensowne. Nawet zacząłem się trochę siebie wstydzić i im głośniejsze poprzednio wrzeszczałem, tym większy teraz dystans starałem się wytworzyć. Sądzę, że fakt włączenia się do awangardy był w istocie pierwszym nałożeniem maski. Nie znaczy to oczywiście, że zmieniłem poglądy, ale zawstydzony tym, że chyba się poprzednio wygłupiłem, przyjąłem styl jako maskę. No, a styl przyjąłem taki, jaki wtedy był. Chociaż nie sądzę, bym zbyt wiele zawdzięczał oglądaniu tego, co robią inni. (...) Dziś nie dziwię się, że zarzucano mi naśladowanie ludzi, o których istnieniu nawet nie miałem pojęcia, gdyż rzeczywiście moje obrazy, a raczej reliefy z tego okresu, w dosyć niewielkim stopniu różniły się od przeciętnej krajowej. No i wreszcie trzecia zmiana prowadząca w kierunku tego, co robię do tej chwili. Jak sądzę, wynikała ona z kolei z niewygód płynących z faktu noszenia maski, ale ponieważ drogę prowadzącą do naiwnej szczerości

miałem już zamkniętą, wybrałem coś, co chyba nadal jest maską, ale jakby mniej uwierającą.

(„Zdzisław Beksiński” (rozmowa Wojciecha Skrodzkiego)

Co do potrzeby malowania, to jak wszystkie inne potrzeby, jest ona pozbawiona motywacji. Jeżeli jesteś głodny, to jesz dlatego, że jesteś głodny, a nie dlatego, że niejedzenie zaszkodzi ci na zdrowiu. To samo jest z malowaniem. Każda próba definiowania doprowadza do tautologii, motywacja zaś nie ma znaczenia imperatywnego i jest dopisywana ex post. Oczywiście, jak już nieraz mówiłem, nie musiałbym koniecznie malować, mógłbym (gdybym się tego kiedyś nauczył) pisać muzykę lub robić filmy. „Odnaleźć w sercu i pod powiekami” (rozmowa Henryka Brzozowskiego)

Nie to jest ważne, co się ukazuje, lecz to, co jest ukryte... Jeszcze inaczej: ważne jest to, co ukazuje się naszej duszy, a nie to, co widzą nasze oczy i co możemy nazwać. Wydaje mi się, że to pierwsze można próbować przekazać za pomocą sztuki, szukając po omacku takiej wizji, obrazu czy kombinacji dźwięków, który nagle wytwarza w nas samych jakby słabe echo tych momentów, w których dane nam było doznawać w sobie tego, co nie nazwane. Najpełniej realizuje się to w muzyce, szczególnie przełomu XIX i XX wieku, którą — wydaje się — najbardziej rozumiem i najsilniej przeżywam. Mimo swej niejednokrotnie manifestowanej programowości działa ona w sposób o wiele bardziej oderwany i abstrakcyjny niż obraz, potrzebuje znacznie mniejszego ładunku mediów pośrednich ze świata nazw, wyglądów i znaczeń. Mój związek z muzyką wyrażałby się więc chęcią konstruowania wizji plastycznej przy użyciu tej samej architektoniki dramatycznej, jaka występuje w moim ulubionym typie muzyki.

(„Odnaleźć w sercu...” (rozmowa Henryka Brzozowskiego)

W zasadzie lubię muzykę (...) przede wszystkim (...) smutną, tragiczną, patetyczną, ekstatyczną, potężną, melancholijną, neurasteniczną wreszcie, a nawet groteskową i persyflażową, ale nie cierpię wręcz muzyki pogodnej, wesołej, pełnej werwy i humoru, lekkiej, żartobliwej, ludowo-skocznej i tak dalej, nic na to nie poradzę, nie muszę się chyba tłumaczyć przed tobą z własnych gustów, sam ich zresztą nie rozumiem. Poza tym bardzo lubię też muzykę ostrą, rytmiczną, stereotypową, dawniej był to jazz, od wielu już lat jest to muzyka pop, a szczególnie stereotypowe grupy heavy rocka i hard rocka.

(„Sztuka jako odcisk palca” (rozmowa Waldemara Siemińskiego)

Obraz malowany jest bardzo długo. W czasie malowania nastrój zmienia się wielokrotnie i to niezależnie od tego, co jest malowane, a raczej — w zależności od tego, jak idzie praca. Muzyka stanowi rodzaj playbacku, idącego niejako swoim własnym torem. Jeżeli fragmenty „Psalmu” Schmitta przypomną mi trzecią symfonię Szymanowskiego, to jako następnej płyty słucham właśnie tego utworu, a jego statyczność może spowodować sięgnięcie po Pendereckiego, Penderecki — po drugą lub ósmą symfonię Mahlera, i tak dalej, i tak dalej. Jeśli rano mam się obudzić lub mam nastrój, mogę przez parę godzin słuchać skrajnie stereotypowego disco. Bez muzyki — w taki lub inny sposób angażującej i wypełniającej nudny czas malowania — nie umiem pracować. Ale też nie odczuwam chęci ilustrowania czegośkolwiek. Jeżeli tu są jakieś związki, to raczej dotyczą — powiedzmy — muzycznego traktowania tego, co nazwałbym wyrazem obrazu. „Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia” (rozmowa Zbigniewa Taranienki)

(...) muzyka jest najwspanialszą ze sztuk. Dzieje się w czasie, czego nie można powiedzieć o obrazie. Obraz jest martwy. Być może, że jeszcze wspanialszy byłby dla mnie czysty film połączony z muzyką. Czysty w tym znaczeniu, że wolny od komercjalizmu lub politycznych nacisków, a więc byłby tworem, który można sobie tylko wyobrazić, a który nie istnieje. Przyznać muszę, że rzeczywiście poza muzyką i malarstwem oraz hobbystycznym zainteresowaniem techniką nic dla mnie nie istnieje.

(„Świat Zdzisława Beksińskiego” (rozmowa Iwony Rajewskiej)

Od dawna nic nie czytam. Czasami „Dialog” i tyle... Jakoś się z czytaniem u mnie skończyło. Był taki okres zagęszczonego czytania, nastąpił chyba gdzieś między 24 a 30 rokiem życia — przeżywałem spóźnione dojrzewanie duchowe, zmieniałem się z inżyniera w malarza, pracując równocześnie w budownictwie. Czytałem obłędne ilości książek, wykorzystywałem na to każdą wolną, ukradzioną przedsiębiorstwu lub rodzinie chwilę, potem jednak zaczęło się to coraz bardziej urywać, coraz bardziej pogrążałem się we własnej pracy twórczej, która w konsekwencji doprowadziła do całkowitego porzucenia zawodu wyuczonego, czyli architektury...

Trochę jeszcze czytałem w latach 1968-70. Był to okres oczarowania ezoteryzmem, na który uwagę moją nakierował Andrzej Urbanowicz, ale to, co wtedy wertowałem, to były raczej podręczniki, rozważania, eseje, polemiki wreszcie, także sutry, pouczenia i notatki Świętych Mężów — niewiele czystej literatury. Miałbym dużo trudności z odnalezieniem we własnych obrazach śladu lektur. I tych dawniejszych, i tych nieco nowszych. Kafka, Dostojewski, Borges, Tomasz Mann, Schulz, Gombrowicz, Witkacy, Robbe-Grillet, Ionesco, Kubin, Orwell, Meyrink etc., idiotyczna płatanina nazwisk: wielcy i średni, wizjonerzy i klasycy, gdzie szukać u siebie zniekształconych ech tamtych lektur?

(„Sztuka jako odcisk...” (rozmowa Waldemara Siemińskiego)

(...) nie jestem producentem nastrojów na zawołanie i za pomocą środków malarskich. Pragnę wyrażać tylko taką grę nastrojów, która jest mi bliska. Inne nastroje niech sobie odtwarzają inni, skoro mają na to ochotę. Jest to odpowiedź na często stawiane pytanie „a dlaczego to takie ponure?” lub „o wiele łatwiej jest namalować obraz ponury od pogodnego” i tak dalej. Otóż najprawdopodobniej jestem człowiekiem ponurym, skoro tak oceniane są moje obrazy, malowanie zaś czegoś tylko dlatego, że jest do namalowania trudniejsze, od tego, co wynika z mej duszy, uważam za całkowity idiotyzm.

(„Sfotografować sen” (rozmowa Jana Czopika)

„Koszmarne wizje świata”? A cóż to jest świat? Należałoby o to zapytać starca nad grobem lub człowieka ze zmiażdżonym kręgosłupem, umierającego w szpitalu, lub polityka w okresie zagrożenia wojną — za każdym razem otrzymalibyśmy inną wersję słowa „świat”. W tym sensie i ja mam swój świat, który — o ile go namaluję — może w Pańskich oczach uchodzić za koszmarny. Podobnie dyskoteki jedni uważają za przybytek piekielny, inni za bramy raju. Podkreślam jedno: to, co maluję, jest przede wszystkim moim duchowym autoportretem. Nie ma się to w żadnym stopniu do tzw. „świata zjawisk obiektywnych”. Są to obrazy, czyli rzeczy do oglądania, a nie do interpretacji słownej, podobnie jak muzyka jest do słuchania, a czekolada do jedzenia. Zna Pan na pewno te wszystkie komunały, które od lat wypisuje się o muzyce Beethovena. Że w Piątej i Appassionacie słychać pukanie losu do drzwi, że w Andante z czwartego koncertu fortepianowego mamy rozmowę duszy z Bogiem: teraz dusza, a teraz Bóg, teraz znowu dusza, a teraz znowu Bóg, słowo daję, robi się z tego rzecz równie śmieszna jak komiks Mleczki. Albo ten los pukający do drzwi! Jeżeli puka, to chyba jest to los antropomorficzny: nosi marynarkę, prawą ręką puka, a w lewej trzyma kapelusz, który zdjąłby mu nie przeszkadzał w słuchaniu muzyki i pukaniu w odpowiednich momentach i do taktu... I właśnie tego wymaga się ode mnie? Bym sam spaskudził swoje obrazy egzegezami tego typu, sporządził „sennik egipski” znaczeń: moralnych, politycznych i ogólnie humanistycznych? Ponumerował i poustawiał w dwuszeregu: dobro i zło, mądrość i głupotę, wzniosłość i trywialność, do dwóch odlicz... Będzie to właśnie owa powszechna artikulacja, której obawiam się gorzej niż zarazy, która każde przeżycie duchowe naprawdę wielkie ściągnie do poziomu zupełnego prostactwa.

(„Odnaleźć w sercu i pod powiekami” (rozmowa Henryka Brzozowskiego)

(...) „powiedzieć coś przez coś”. Widzi pan we śnie człowieka, który ma zamiast głowy kawałek żywego mięsa, ten człowiek leży na ziemi i wrasta w ziemię, i równocześnie z panem rozmawia, pan mu pomaga wnikać w ziemię, bo przydeptuje go pan w trakcie tej obojętnej rozmowy nogą (streszczam panu jeden z dzisiejszych snów). Ta sytuacja nie wytwarza w panu ani zdziwienia, ani przerażenia, jest to normalny sen i wszystko w nim zdaje się zwyczajne i codzienne. Dopiero po obudzeniu, po przeanalizowaniu szczegółów zauważa pan, że prawie wszystko w tym śnie było dziwne i byłoby przerażające, gdyby spotkało to pana na jawie. To nazywam „bezpośrednim mówieniem snu”. Jest to wizja dosłowna, ale zarazem krew nie jest tu krwią, ból bólem, zbrodnia nie jest zbrodnią, a protestować nie ma przeciw czemu, bo równie bezsensowne byłoby protestowanie przeciw temu, że pada śnieg.

(„Sfotografować sen” (rozmowa Jana Czopika)

Nie posługuję się nigdy w moich obrazach żadnymi „środkami”. Maluję je całkowicie naiwnie, podobnie jakbym fotografował własne sny. Pomysły przychodzą mi do głowy w ułamku sekundy i nie widzę żadnego powodu po temu, by je oceniać jako mądre, głupie, moralne, niemoralne, budujące lub destrukcyjne. One są po prostu tożsame ze mną, a ich realizacja jest wynikiem wewnętrznej potrzeby. Oczywiście nie sądzę, że taki sposób zachowania jest czymś specjalnie chwalebnym, ale również nie widzę powodu, bym miał się go wstydzić, podobnie jak nie wstydzę się koloru włosów czy rozmiaru obuwia.

Nie przestanę przecież być tym, czym jestem, jeśli np. przestanę malować to, co przychodzi mi do głowy, a zacznę malować to, co z tych czy innych powodów malować „należy”. Zatem po co to czynić? Dla mody? Wygody? Szacunku otoczenia? Tożsamość zawsze wydaje mi się ważniejsza, a szczerłość lepsza od kłamstwa i maski.

(„Okrucieństwo? Pornografia? Sztuka?” (odpowiedź Zdzisława Beksińskiego na ankietę)

Otóż moją „wadą” jest, jak to się tradycyjnie określa, „bluszczowatość”. I w związku z tą wadą wymagają ode mnie, bym na wystawy wyodrębniał całościowe zestawy jednolite stylowo by nie było „galimatiasu” etc. Wywalczyć sobie prawo do lekceważenia stylu Jestem mieszaniną pierogów i marcepanu, jeśli jestem tutti frutti, to niechże do cholery odzwierciedli się to w moich obrazach! Najważniejszy jest bowiem fakt iż jestem taki, jak, jestem”, to jedyny fakt, jakiemu potrafię dać świadectwo, a właściwie prawa dama takiego świadectwa jeszcze nie zdobyłem. Umysły naszych świadomych i wykształconych odbiorców są pokratowane, a

tworzymy dla nich, więc nie możemy ich zupełnie lekceważyć, musimy ich sobie wychować. Chodził mi po głowie swego czasu pomysł takiej filmowej farsy, zabawnej i bezproblemowej w stylu Pierre Etaix, która na dwie minuty przed końcem zamienia się w konkretny, namacalny dramat, wkracza jakiś tam Fortynbras, rozstrzeliwuje mężczyzn, morduje dzieci, gwałci kobiety, na końcu zostaje tylko wypalone miejsce akcji i jakieś tam Neue Ordnung, napis Koniec. Naturalnie Ionesco i „Pieszo w powietrzu”. Ale tam koszmarnie narastał powoli, nie mieliśmy beztroski, mieliśmy groteskę, a groteska usprawiedliwia w oczach krytyków wszystko. Mimo to Ionesco opieprzyli za „złą konstrukcję”. Faceta, który napisał „Krzesła” i „Król umiera”, opieprzyć za nieumiejętność konstrukcji może tylko „świadomy i wykształcony odbiorca” — czyż zawsze musimy mieć konstrukcję typa toccaty lub fugi? Ależ raz i ostatecznie zlekceważyć tych facetów od dobrego smaku! Malować to, co się chce i jak się chce, chociażby się chciało co innego i inaczej rano, a co innego i inaczej po południu. Dlaczego ja z popołudnia muszę być wierny sobie z rana? Dlaczego wystawa ma być w „jednym stylu”, skoro jestem „zlepkiem”? „Warsztat”¹

(z listów do Jarosława Markiewicza)

Potrzeba określenia czegoś jako kicz jest mi w ogóle obca. Z pozycji, z której patrzę na twórczość, kicz nie istnieje. Owoce twórczości są dla mnie tym doskonalsze, im bardziej określają jednostkę, która je wydała. Są czymś, co porównałbym do odcisków palców rozpatrywanych z punktu widzenia daktyloskopii. O ile zarzuci się estetykę, wtedy nie ma już odcisków palców estetycznie lepszych lub gorszych. Pozostaje tylko świadectwo tożsamości. Nie oznacza to rzecz jasna, iż z każdym, kto zostawia po sobie odciski palców, spędziłbym chętnie roczny urlop na bezludnej wyspie, czasami pięciominutowe spotkanie w tramwaju mogłoby być już zbyt męczące, niemniej podobne wartościowanie ma już charakter wyłącznie towarzyski. Podobnie jest zapewne z określeniem „kicz” dla estetów. To, co dla jednych jest kiczem, dla drugih nie jest. Cóż warto jest określenie będące zaledwie inwektywą? Zdaję sobie sprawę, że pytanie, które zadałeś, ma swój podtekst: można się domyślać, że z punktu widzenia obiegowych sądów moje obrazy mogą uchodzić za świadome posłużenie się kiczem, a ja za entuzjastę tzw. estetyki kiczu. Zapewniam cię, że nic z tych rzeczy...

(„Sztuka jako odcisk...” (rozmowa Waldemara Siemińskiego)

Od twórcy wymaga się (...) stale dwóch rzeczy, będących ze sobą w całkowitej sprzeczności: aby był całkowicie oryginalny i — jak to się

pięknie mówi — autentyczny oraz — aby się nie powtarzał. Wiadomo, że w życiu ludzkim można się tylko raz gruntownie zmienić. I być na przestrzeni życia dwukrotnie autentycznym, a zarazem strukturalnie innym. Mówię o stanie iluminacji, otwarcia się umysłu. „Satori”, czy jeszcze inaczej, przez który przechodzą nader nieliczne jednostki. Nigdy nawet nie zbliżyłem się do takiego stanu, a wszelkie inne zmiany są po prostu bujdą na resorach. Cóż dopiero powiedzieć o awangardzie jako metodzie rzekomego wynajdywania nowych języków, które, zaledwie wyformuje się w nich zdanie „Ala ma psa Asa”, zostają zastąpione przez nowe propozycje... Istna wieża Babel! Nie wiem, czy to wszystko miało kiedykolwiek jakikolwiek cel, bo przecież, czy coś było awangardowe, rozpatrywać można dopiero ex post z perspektywy minimum pięćdziesięciu lat. Przypisywanie sobie awangardowości przez żyjących twórców jest czystą uzurpacją. Ale, niezależnie od tego, czy to miało cel czy nie miało, stało się przeraźliwie nudną i idiotyczną zabawą po okresie około pięćdziesięciu lat powtarzania całego syndromu „wynajdywania języków” i „poszerzania granic percepcji”. Dla mnie bardziej istotne było to, co miało zostać wypowiedziane; wspominałem już o tym. Oczywiście, jest tu istotna sprawa wieku. Sądzę, że młody twórca powinien w miarę możliwości przerzucać się od sposobu do sposobu — sięgać tu i tam, próbować unikać przedwczesnego wpadania w utarte koleiny, gdyż w ten sposób mógłby nie nauczyć się nie zauważyć tego, co w przyszłości stanie się dla niego najbardziej istotne. Jeśli jednak idzie o mnie — mam już lat 50, pewna petryfikacja jest nie tylko moim prawem, ale też cechą naturalną. Byłbym kłamcą usiłując działać nie tak, jak całym sobą pragnę, chociaż zdaję sobie sprawę, że dla odbiorcy może to się po jakimś czasie okazać nudne.

(„Znaczenie dla mnie jest bez znaczenia” (rozmowa Zbigniewa Taranienki)

Mam pod powiekami wygląd obrazu i sposób, w jaki ma być położona farba: chciałbym, by obraz był iluzją jakiejś wyobrażonej rzeczywistości, a zarazem, by materia malarska nie była zbyt wylizana. Działalność Pana Boga może być obserwowana z dowolnej odległości i pod dowolną lupą; nawet mikroskop elektronowy nie stawia granicy, za którą nic się już nie znajduje. W stosunku do wylizanego obrazu już dwukrotna lupa przynosi drastyczne rozczarowanie: pod spodem jest tylko farba. Jego dokładność zwraca się w moim odczuciu jakby przeciw niemu: im dokładniejszy, tym bardziej odsłania swe ubóstwo. Jakże bogate są obrazy Turnera. Oko i umysł widzą tam więcej, niż można to było udowodnić w sposób merytoryczny. Ale może to ja się łudzę, a inni nic nie widzą, tylko farbę?

(„Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia” (rozmowa Zbigniewa Taranienki)

(...) obraz „Rozstrzelani” Wróblewskiego widziałem jeszcze w Krakowie w czasie jego retrospektywnej wystawy pośmiertnej. Było to chyba w roku 1957 lub 58, raczej 57. Było tam kilka obrazów o tej tematyce, ale nie zauważyłem w ogóle tematyki, lecz fałdy u portek.

Oglądałem też wcześniej fotografie z rozmaitych ekshumacji. Podręczniki kryminalistyki czy kryminologii ze zdjęciami zwłok. Otóż od bardzo dawna pasjonują mnie fałdy i to jest sprawa jeszcze nie rozstrzygnięta. To chyba żelazny punkt, gwóźdź programu mojej wyobraźni plastycznej. Nike z Samotraki przez to, że nie ma głowy. Inne rzeźby bez głowy, a z fałdami ukrywającymi... Nie. Tu chodzi o fałdy rysujące ukryte ciało. Tu jest jakiś haczyk z czymś ukrytym w podświadomości. Otóż w roku 61 lub 62 robiłem rzeźbę, której zresztą nie skończyłem i która potem wałała się w ogrodzie, zresztą chyba jej szczątki leżą tam do dziś. Otóż taki zabawny szczegół. Zrobiwszy stelaż z drutu chciałem go z jednej strony wypełnić gipsem, ale musiałem zabezpieczyć, by gips nie rozlał się przez drut i użyłem do tego celu starej koszuli ojca czy też swojej. Po nalaniu i zastygnięciu gipsu odwróciłem rzeźbę, która miała zresztą kształty wyraźnie antropomorficzne (tors) i ze zdumieniem spostrzegłem, że koszula ułożyła się w fałdy jak na napuchniętym ciele. Diabli mnie skłonili, by dotknąć tego ręką i to, co było pod spodem, było naturalnie twarde. Czy Pan wie, że zemdlałem? Do dziś nie potrafię sobie o tym przypomnieć bez jakiegoś dreszczu przerażenia.

(„Warsztat” (z listów do Jarosława Markiewicza)

Wiele moich zastrzeżeń wobec własnych obrazów wynika z przyczyn pozaartystycznych, między innymi z ciasnoty tego pomieszczenia. Muszę malować na określonych formatach: o takiej samej z reguły długości i szerokości, mniejsze formaty mają dłuższy bok taki sam, jak krótszy większych formatów, żeby było je można pakować do takich samych skrzyń. Robi się fabryka, która mnie samego irytuje. Najchętniej malowałbym każdą rzecz zupełnie inaczej, na innym tworzywie. Ale wymagałoby to miejsca na składowanie. Tu ledwie jest miejsce, żeby usiąść. Potrzebowałbym specjalnych sztalug, więcej przestrzeni, w ogóle życia na większym luzie, a tego prawdopodobnie mieć nie będę, przynajmniej w tym życiu.

(„Nie cierpię wystaw!” (rozmowa Elżbiety Dzikowskiej)

(...) nie za bardzo umiem korzystać z przedmiotów innych niż ściśle użytkowe. Jak pan widzi, w całej pracowni nie ma ani jednego przedmiotu — nawet drobiazgu, który miałby znaczenie ozdobne. Wiązki kabli, szeregi przełączników, taka fabryka obrazów. Przed kilkoma dniami kręcono tu film dla Wytwórni Filmów Oświatowych. Twórcy filmu, znający mnie jedynie z obrazów,

spodziewali się zastać w scenerii złożonej z pajęczyn, starych zegarów, lamp magicznych i świeczników jakiegoś dziewiętnastowiecznego demona, takie skrzyżowanie Liszta i Towiańskiego, tymczasem drzwi otworzył im stereotypowo wyglądający facet, a zegar w domu był tylko jeden i to na dodatek elektryczny. Byli cholernie rozczarowani, bo nie było czego filmować. Regały „Białystok” z „Emilii”.

(„Sfotografować sen” (rozmowa Jana Czopika)

Właściwie nie lubię słuchać opinii na temat moich obrazów ani rozmawiać na ten temat. Podobnie nie lubię wypowiadać opinii na temat czyichś obrazów, a jeśli już tak robię, to — półgębkiem, w sposób zakamuflowany... Jestem chyba człowiekiem — jakby to powiedzieć — oschłym, lub raczej nieśmiałym, który obawia się, że jakaś pochwała mogłaby być odczytana jako nieszczerzy komplement, więc woli jej nie wypowiadać wcale. Z kolei stosunek do własnych prac jest u mnie podszyty nerwicą. Zarzuty pod ich adresem uważam najczęściej za bezsensowne, pochwały zaś za równie bezsensowne, a na dodatek nieszczerze. Rzadkie, celne zarzuty w niczym mi nie pomagają, a tylko potęgują stan nerwicy — sam przecież widzę te błędy. Jeśli są mi wytykane, wnioskuję, że są oczywiste dla wszystkich. Nie popełniłem tych błędów z wyboru, zawsze staram się malować najlepiej, jak umiem, a więc — cóż pomoże babranie się we wrzodzie? Jest tylko przyczyną irytacji. Z podobnych przyczyn nie chodzę na wystawy, ale jeśli już jestem, to każdy obraz oglądam długo i z udawanym skupieniem, bo myślę, że może gdzieś za filarem tej prawie pustej sali stoi autor i obserwuje mnie. I sprawię mu przykrość, jeśli będę oglądał zbyt krótko. Więc stoję i stoję przed tym, co mnie nic nie obchodzi. Wyobrażam sobie, że ktoś tak samo męczy się przyszedłszy do mnie do domu...

(„Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia” (rozmowa Zbigniewa Taranienki)

Na architekturze uczyłem się rysunku. I nigdy nie osiągnąłem z tego przedmiotu więcej niż dostatecznie z plusem. Mieliliśmy dwanaście godzin na akt. Robiłem to w 3 kwadransie, a potem leciałem do kina. A czy Akademia uczy malować? Miałbym poważne wątpliwości. Akademickie od wielu już lat uczą tego, czego nauczać nie sposób, mianowicie wrażliwości artystycznej. Absolwent Akademii nie wie natomiast, jak gruntować, jakie farby z jakimi wolno mieszać, a jakich z jakimi — nie. Nie wie właściwie nic z tego, co jest wiedzą przekazywalną i co winno być przekazywane, wie natomiast — ale z drugiej ręki — prawie wszystko o tym, co jest nieprzekazywalne. Jako perfekcjonista zamęczałem wszystkich znanych mi osobiście absolwentów Akademii w sprawach warsztatu i nie dowiedziałem się niczego, przeczytałem wszystkie dostępne i sprzeczne ze sobą podręczniki technologii malarskiej, wreszcie spartoliłem bezpowrotnie szereg obrazów własnych stosując niewłaściwą

technikę malowania. Czy nie partolę tak nadal — czas to wykaże. U nas w Polsce jednak nie ceni się perfekcjonizmu, być może wynika to z narodowego lenistwa. Chyba wszyscy jesteśmy zbyt leniwi, jeżeli idzie o długotrwałą systematyczną pracę.

(„Dla siebie czy dla ludzi?” (rozmowa Krystyny Nastulanki)

(...) ja w ogóle malarstwo i sztuki plastyczne znam po łebkach, już dużo lepiej znam muzykę. Historii sztuki uczyłem się w trakcie studiów na Politechnice Krakowskiej. Jestem z wykształcenia architektem, malarstwa nigdy nie studiowałem, zresztą do historii sztuki też się nie przykładałem, przy egzaminie obciął mnie profesor Zin, który wtedy był jeszcze asystentem — pamiętam, że nie wiedziałem, iż obraz Davida „Śmierć Marata” namalowany był na zamówienie Konwentu. Do dziś nie wiem, co to był Konwent, bo historii nie cierpię, a na dodatek nie cierpię Davida. Ale to miało być zdaje się o sztuce polskiej. A bo ja wiem? Wojtkiewicz — pierwsze nazwisko, które mi wpadło do głowy — ale tak po prawdzie to więcej mi się nie podoba niż podoba — po prostu on jest mi bliski... Może Malczewski, ale z zastrzeżeniami, może Schulz? W ogóle strzelam nazwiskami, które nie zawsze stoją w panteonie sztuki ojczystej. Aha: Witkacy — chociaż też nie. Skończmy u diabła ten egzamin, ja się na sztuce nie znam, nic mi się nie podoba, może jakieś łatwiejsze pytanie?

„Zdzisław Beksiński” (rozmowa Zbigniewa Wawszczaka)

Z reguły bywam porównywany z Linkem i Boschem, i wtedy w obu tych wypadkach powstaje we mnie zdecydowany sprzeciw. Oczywiście ponad moje siły jest akceptowanie całego Boecklina, ale jego „Wyspa umarłych” zrobiła na mnie w dzieciństwie olbrzymie wrażenie, i to wrażenie trwa do dnia dzisiejszego.

(„Zdzisław Beksiński” (rozmowa Wojciecha Skrodzkiego)

Do modernizmu mam w ogóle stosunek entuzjastyczny od lat szkolnych, niezmiennie silny. Był to „mój” kierunek. Inna sprawa, że szereg *XTQCT*.¹ mnie zniesmacza. Bardzo wysoko cenię na przykład warsztat malarski, więc trudno nie zauważyć, że Vermeer był lepszym malarzem niż Wojtkiewicz i lepszym nawet niż Moreau. Nie znoszę też artystow-skiej pozy tamtego okresu. Nade wszystko zaś nienawidzę chłopomaństwa. Tego, co się zwie tradycją ludową i sztuką ludową w ogóle, nigdy nie potrafiłem znieść, a sztuka Młodej Polski jest tym przesiąknięta. Czyli — ze splecionych ze sobą w sposób dosyć nierozzerwalny wielu elementów, tworzących okres moderny, ja wybieram tylko mistycyzm, nostalgię, zwiędłe kwiaty, zakłete ogrody et cetera, et cetera...

(„Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia” (rozmowa Zbigniewa Taranienki)

Naprawdę zależy mi na namalowaniu ładnych obrazów. U źródeł tego, co kojarzy mi się z ładnym obrazem, leży chyba jakiś duży barokowy lub dziewiętnastowieczny obraz kościelny ołtarzowy, jakiś ciemny krajobraz wiszący w jakimś starym mieszkaniu pospołu z portretami rodzinnymi i innymi krajobrazami, niewątpliwie znajdzie się w tym towarzystwie jakiś obraz Vermeera... To jeszcze nie wszystko, ale na pewno nie idzie tu o horror. A więc niesłychanie miłym komplementem uraczyłby mnie ktoś, kto by mi powiedział, że to, co maluję, jest chorobliwe. Mam jakiś bardzo silny pociąg do choroby, ale oczywiście nie idzie tu o delectowanie się katarem nosa, lecz o chorobliwość dziewiętnastowieczną. Tę, która przyciągała także Tomasza Manna. Stąd pod pewnymi względami bliższy mi będzie Wojtkiewicz od Vermeera, ale tylko pod pewnymi.

(„Zdzisław Beksiński” (rozmowa Wojciecha Skrodzkiego)

(...) krytyka artystyczna w naszym kraju jest zbyt wątła, by mogła coś znaczyć. Jest chyba zbyt mało czasopism artystycznych, za mały ruch koło sztuki, za mała ilość polemik na ten temat. Jeżeli nawet konkretny krytyk czegoś nie cierpi, to powstrzymuje się — jak sędzę — od pisania na ten temat, bo zdaje sobie sprawę z faktu, że może to być jedyny tekst, który o danym twórcy w ciągu roku lub nawet dziesięciolecia zostanie wydrukowany, a więc niepotrzebnie zniszczy człowieka, woli nie pisać o nim w ogóle... Czyli krytyka, która winna być bardziej spolaryzowana, drastyczna, ostra, jest w praktyce jakby takim głaskaniem po głowie. Dlatego też, być może, ja mam głównie krytyki pozytywne lub nijakie, bo piszą ci, którym się to, co robię, mniej lub więcej podoba, ci zaś, którzy mojej twórczości nie cierpią, rezygnują z pisania. Poza tym jeżeli czytam coś na swój temat, to zawsze z reguły jest to nieomal praca seminaryjna w koncentracji. Dla mnie problemy duchowe w mojej sztuce są tak proste, że aż głupie. Głupie to nie znaczy to samo co płytkie. Chcę powiedzieć, że nie używam inteligencji do malowania obrazów. Inteligencji można używać w związku z technologią malarską, można się nią posługiwać przy naprawianiu telewizora. Malarstwo w moim przypadku to sprawy wyłącznie, powtarzam WYŁĄCZNIE uczucia! Jedyna ocena, na którą mnie stać i której oczekuję, to: fajne lub nefajne. Oczywiście można tu jeszcze dodać, dlaczego fajne lub dlaczego nefajne i tak dalej, ale będzie to tylko mnożenie tautologii, bo nic więcej nie da się na ten temat powiedzieć. Krytyk musi jednak coś obszerniej napisać lub powiedzieć, wreszcie na tym polega jego trudna rola w tej zabawie w sztukę. Zresztą biję się w nieswoje piersi — nie jestem krytykiem, nie znam problemu, po prostu tak mi się wydaje. W każdym razie, gdy potem czytam na swój temat takie miniseminarium, to czynię to w miarę możliwości przed lustrem: ostatecznie nie wiedziałem, jakie to mądre myśli miałem w głowie, malując to czy tamto — rosnę we własnych oczach, gdy to czytam...

(„Zdzisław Beksiński” (rozmowa Zbigniewa Wawszczaka)

Co to jest czas historyczny? Czasów historycznych, filozoficznych, fizycznych jest niesłychanie wiele, one mogą być we wzajemnym związku, jak nas uczono w szkole. Ale nie wiem, który z nich miałby na mnie oddziaływać. Podejrzewam, że tu jest podtekst, czy rzeczywistość polityczna ma jakiś związek z tym, co robię. To takie pytanie z zakresu pieczętek. Myślę, że bardzo niewielki. Po prostu jestem chyba dosyć niewrażliwy na rzeczywistość polityczną, w ogóle na te treści, które są w dużej mierze nawet mi przypisywane. Może dlatego właśnie, że żyję na uboczu, nie pracuję w instytucji, nie muszę chodzić na nasiadówki, nie wytwarza się u mnie ta gigantyczna niechęć do systemu, która nawarstwiła się u 90 proc. moich znajomych. Jestem po prostu obojętny. Siedzę w swoim akwariu, wyglądam przez okno, widzę, że żubry walczą z niedźwiedziami. Sam nie jestem ani żubrem, ani niedźwiedziem. Najprawdopodobniej chciałbym jakoś pomóc, bo dość przykro patrzeć, że komuś leje się krew z nosa, ale co ja mam zrobić, na Boga...? Jestem raczej na uboczu, na pewno.

„Nie cierpię wystaw!” (rozmowa Elżbiety Dzikowskiej)

(...) wolałbym nie rozstawać się z obrazami, to znaczy, że gdybym był milionerem lub miał za co żyć, to na pewno żadnego obrazu bym nie sprzedał. Nie lubię tego czynić, szczególnie że obrazy rzeczywiście rozchodzą się w sposób bezimienny, jeżeli idzie o ich posiadaczy. Nie wiem, do kogo i gdzie (...) Te obrazy gdzieś ostatecznie egzystują, ale ja nie wiem, czy je kiedykolwiek ktokolwiek odnajdzie. Chciałbym więc, by broniły się same przed strychem lub śmietnikiem za lat kilka czy kilkanaście, gdy zmieni się generacja właścicieli lub też ich upodobania. Wydaje mi się, że jeżeli w jakimś obrazie widać sumę włożonej w niego pracy, to jest to jedynie częściowy gwarant szacunku, jakim go się otacza. Ale może to jedno więcej złudzenie? W warunkach polskich jest to na pewno złudzenie: nic tu nie cieszy się mniejszym szacunkiem niż praca — po prostu nikt nawet tego nie dostrzega. Mówimy jednak o zagranicy; w Polsce dla odmiany może będzie moich obrazów bronić nazwisko, które już w pewnym stopniu sobie wyrobiłem. Może to zresztą wszystko złudzenia? W sumie jest to dosyć przykre i staram się najlepsze obrazy lokować w takich miejscach, które są mi znane: u przyjaciół, w muzeum w Sanoku, u siebie w pracowni... Ale to: co jest lepsze, a co gorsze — to jest tak nieuchwytnie...

(„Zdzisław Beksiński” (rozmowa Zbigniewa Wawszczaka)

Mówi się, że człowiek szuka prawdy, ale od wielu lat wydaje mi się, że człowiek wcale nie szuka prawdy, lecz tylko mówi nieustannie na ten temat. Prawdę to my wszyscy doskonale znamy, ale nie możemy jej przyjąć, bo ona jest nie do przyjęcia. My szukamy w rozpaczliwy sposób kłamstw, które by prawdę nieco rozwodniły, nieco stonowały lub też w ogóle zasłoniły, tak aby ukazywała się nam jedynie w godzinie śmierci. Sztuka jest jednym z tych pięknych kłamstw i chyba nie jest niczym więcej.

(„Sfotografować sen” (rozmowa Jana Czopika)

Krytyka o Beksińskim

wokół wczesnej twórczości (fotografia, formy przestrzenne)

Zdzisław Beksiński nie ma sobie równego w fotografii polskiej, tak bardzo jest skoncentrowany, stanowi tak określoną indywidualność. Fotografia jego jest jakimś głęboko przejmującym rejestrem wyrazów psychicznych, typów ludzkich, postaw — przemawiających siłą nieupiększonego autentyzmu i zarazem kształtem plastycznym, przetworzonym w kierunku podkreślenia zawartości pojęciowej. Spotykamy tu ludzi, nawet nie ludzi, a same twarze, wyobcowane z otoczenia, kościanych starców, kobiety zdeformowane maseczką kosmetyczną, twarze pełne napięcia, odarte z konwencji, zobaczone „oko w oko”. Do takich należą i te dwie — dziecka i starszej kobiety; pierwsza z nich — anonimowa, „lalczyzna” — i ta druga, która swoją osobowość, przynależność do określonego, żywego człowieka zawdzięcza zmarszczkom, pokrywającym czoło i policzki.

Nie ufając wymowie pojęciowej poszczególnych zdjęć ani zbyt dosłownej formie reportażu fotograficznego, Beksiński od przeszło dwu lat stara się — dla wypowiedzenia aluzyjnych treści — operować raczej zestawami zdjęć, których pierwotna wzajemna obcość i niespodziewanie wydobyte skojarzenia dają nową całość, skomponowaną jakby na zasadzie dowolnego montażu filmowego, takiego, jaki obserwujemy np. w „Domu” Borowczyka i Lenicy. Posługuje się przy tym — obok zdjęć własnych — fotografią dokumentalną, a także starodawną anonimową fotografią amatorską, reprodukcjami druków itp. Siła jego indywidualności porządkuje chaos, nadaje mu ramy szczerego zwierzenia, wykładu własnego stosunku do świata, obserwacji zjawisk psychicznych.

(U.Cz. (Urszula Czartoryska): „Zdzisław Beksiński”)

W ciągu krótkiego, paroletniego okresu działalności fotograficznej prace Beksińskiego wywołały sensację. Rozwijał się i opanowywał warsztat w tempie

błyskawicznym. W przeciągu pięciu lat zaprezentował kolejno: bardzo jasne, mięciutkie, rozwiane fotogramy (architektura, pejzaż) w najklasyczniejszym stylu Bułhaka czy Wańskiego, kompozycje abstrakcyjne oparte na makrofotografii i mikrostrukturach, heliografie — szklane klisze ręcznie wykonywane przez zamalowywanie czerwoną temperą i wydrapywanie na niej kreskę rysunku tak, jak robi to bliski mu Marek Piasecki, wreszcie fotografie w czystym bromie, gdzie kompozycja i kadrowanie były pierwszą i najważniejszą sprawą. Z tego okresu pochodzą znane i wielokrotnie reprodukowane prace tak dla niego typowe, że uchodzą za wizytówkę jego fotografiki. Więc „fragmentaryczne” portrety: z lewej strony fotogramu jedna trzecia kobiecej twarzy, reszta kadru zajęta cieniem rzuconym przez jakąś kratę; lub jeszcze skrajniej: w prawym dolnym rogu ledwie oko i kawałek czoła modelki, blisko lewej krawędzi zdjęcia mgliste jasne koło świetlne, reszta papieru pusta zupełnie. Podobnie traktował niektóre akty i inne tematy. Nie chce podpisywać się obecnie pod tą twórczością.

(Juliusz Garztecki: „Zdzisław Beksiński, czyli osobno”)

Na pierwszy rzut oka wygląda to tak, jakby twórczość Zdzisława Beksińskiego była dziełem trzech co najmniej artystów; są tu reliefy o wyszukanej materii i postrzępionych profilach; delikatne rysunki prowadzone cienką, pajęczą kreską — oraz heliografie, obrazy i rzeźby, w niektórych powtarza się motyw głowy ludzkiej, sprowadzonej do najprostszych kształtów, kojarzącej się nieodparcie z czaszką. Można by wymienić także uderzająco różne jeszcze figury spiczaste, spawane z płyt żelaznych, można by wymienić eksperymenty fotograficzne. Zastanawiające zjawisko, jeśli wspomnimy innych współczesnych malarzy i rzeźbiarzy, gotowych często dla jednolitości dzieła i konsekwencji drogi twórczej powtarzać całymi latami repliki tej samej pracy.

Nie jest to bynajmniej czepianie się mody, odmiennej w następujących po sobie sezonach (choć Beksiński nie waha się czasami przed sprawdzeniem cudzych eksperymentów). Artysta ten ma rzadką odwagę angażowania się w coraz to nowe sprawy, odwagę kategorycznego zrywania z jakimś ciągiem poszukiwań formalnych. Nigdy nie zadowala go naszkicowanie propozycji, zasygnalizowanie pomysłu: za każdym razem angażuje się w sposób poważny, powiedzmy nawet — solidny. Przystępuje do pracochłonnych realizacji w materiale, wykonuje rzecz starannie, cierpliwie przechodząc przez kolejne fazy narzuconych samemu sobie procedurów: klei, spawa, przyrządza najrozmaitsze roztwory, nasycza nimi niektóre ze swych rzeźb, patynuje itp., itp.

Trzydziestopięcioletni artysta z wykształcenia jest architektem, pracuje w komórce wzornictwa przemysłowego wielkiej fabryki autobusów w Sanoku. Pasję solidnej roboty można by przypisać swego rodzaju nawykom

zawodowym — byłoby to jednak uproszczeniem, niewiele zresztą wyjaśniającym. Tym bardziej że precyzyjne wykonawstwo ma tutaj inne zadania: nie skrywać niczego pod mgiełką niedopowiedzeń, określić formę do końca, z całą precyzją i odpowiedzialnością.

A przecież mamy do czynienia ze sztuką w najgłębszym znaczeniu tego słowa romantyczną. Każdy z cyklów, każde z dzieł Bekszińskiego potwierdza to spostrzeżenie. Rzeźbiąc, formując reliefy czyni tę materię wymowną, znaczącą, wydobywa z jej układów aluzje do postaci ludzkiej, do krzyża, do ruin. Są to aluzje wieloznaczne, sugerujące metamorfozę: figura zmienia się tu w ruinę, ruina nabiera form antropomorficznych. Nieustannie naprowadza nas artysta na ślad wątków dramatu, cierpienia.

(Andrzej Osęka: „Formy dramatyczne”)

Jeśli sztuka Bekszińskiego zdolna jest przekazywać treści tak złożone i trudne, tak często banalizowane przez dramatyczny naturalizm lub hałaśliwy ekspresjonizm — to w znacznej mierze dlatego, że wyrzeka się ona świadomie wszelkiej tematowej konkretyzacji czy też lokalizacji dzieła. Wyraża raczej klimat wzruszeń, przemyśleń, wyobrażeń towarzyszących przeżyciom człowieka, a nie przeżycia same, lub tym bardziej fakty zewnętrzne, z których one wynikły. I rzecz druga: rzetelność roboty, która nie poprzestaje na doraźnym efekcie, nie szuka przymierza w szczęśliwej grze przypadku, lecz kształtuje z uporem misterną i spoistą tkanę dzieła, tak by wcielała ona najgłębiej i najtrwalej to, co ma być powiedziane. Jest to robota surowa i skromna, nieczuła na umizgi światowych mód i fluktuacje estetycznych doktryn, rozgryzająca z uporem nie zagadki formalne, lecz wewnętrzną problematykę dzieła, która jest tu jedyną racją budowania formy. Dlatego właśnie na powierzchni prac Bekszińskiego nie znajdujemy owych naiwnych i natrętnych demonstracji najnowszej malarskiej kuchni: dartych i cerowanych szmat, które pozostały tylko szmatami, rozlanego metalu czy gipsu, który jest tylko gipsem lub metalem, przypalonych kości i papierów, które zdają się jeszcze wydzielać autentyczny swąd, lecz nie uległy żadnej plastycznej deformacji. Beksziński potrafi sprawić to, że jego żelastwo pozostając niewątpliwym żelastwem ulega równocześnie gruntownemu przeobrażeniu. Z ułomków blachy i drutu wynika niespodziewane bogactwo ruchów, zabarwień, rozbłysków i mroków, które są całkowicie natury „blaszanej” i „drucianej”, ale które tylko wielka wyobraźnia sprzężona z czułym rzemiosłem potrafi w tym tworzywie odkryć i utrwalić. Jest to więc żelastwo przetrawione wyobraźnią, będące jeszcze sobą, a już przemienione w świat inny, tak jak mowa potoczna przemieniona w prozę lub szkła kolorowe, które stały się światłem witrażu.

(Andrzej Bogucki: tekst w katalogu wystawy Zdzisława Bekszińskiego, Stara Pomarańczarnia, Warszawa, maj — czerwiec 1964)

Zacznijmy od rzeczy najistotniejszej: wystawa dzieł plastycznych Zdzisława Beksińskiego nie ma najmniejszych cech amatorszczyzny. Beksiński należy do tych zupełnie wyjątkowych fenomenów, które każdą dziedzinę, jakiej się poświęcają, poznają do gruntu. Więcej — dla których każda dziedzina działalności jest nowym i coraz doskonalszym środkiem pełnego wypowiedzania siebie. Kilka lat temu pojawiały się pierwsze fotografie Beksińskiego na ogólnopolskich wystawach fotografii artystycznej. Wyróżniały się ekspresją, skondensowanym wyrazem, nowymi, nader interesującymi środkami formalnymi. Wiązano wówczas z nazwiskiem Beksińskiego poważne nadzieje odświeżenia, chwilami kostniejącej już w estetyzmie, polskiej fotografii artystycznej. D ocierały później z Sanoka wiadomości, że Beksiński zarzucił fotografię i zajął się malarstwem oraz rzeźbą, a potem jeszcze rysunkiem. Wystawiał swoje prace kilkakrotnie, lecz w stolicy po raz pierwszy zapoznaliśmy się z dorobkiem plastycznym Beksińskiego. To jest fascynująca wystawa. Od razu, uderzeniem wciąga widza w skłębioną, wybujałą wyobraźnię artysty. Twórczości Beksińskiego niepodobna odłączyć od treści literackich, one to w pewnej mierze określają kierunek jego poszukiwań. Lecz forma tych poszukiwań staje się samoistną, nową wartością plastyczną. Z imponującego materiału, jaki przedstawia ekspozycja (31 obrazów, 22 rzeźby, 33 heliografie i 116 rysunków — przy czym wiele prac stoi na pograniczu kilku dyscyplin), największe wrażenie na mnie wywarły rysunki ołówkiem oraz obrazy-reliefy. Te obrazy reliefy kojarzą się w wyobraźni widza nieomylnie ze śladami miast wypalonych wojną, chociaż z pewnością jednoznaczność nie leży w intencji autora. Tragiczny, pełen ekspresji nastrój tych szkieletów konstrukcji składających się z drobnych, misternie połączonych elementów metalowych jednak łagodzi spokojne piękno szlachetnych tonów barw różnych odcieni metalu. Ewa Garztecka: „Sztuka współczesna w Łazienkach”

W blachach i plastikach tworzy Zdzisław Beksiński, sanoczanin, niegdyś architekt. Tu najwyraźniej odczuwa się „treściową” warstwę. Wielkie kompozycje imponująco spawane, mistrzowska robota przejawiająca się w komplikowaniu kilku warstw blachy, interpenetracji w ramach reliefu — a równolegle „przedmiotowe” kompozycje kredą, rysunki, heliografie, jakieś pogłosy ekspresjonizmu. Głowy — alegorie. Obrazy Beksińskiego nie są właściwie „przedmiotami”. Zbyt są na to z jednej strony wyliczone — z drugiej ekspresyjne. Są reliefami, w których chętny może doszukać się tragicznej wymowy. „Konkret” jednak zaciążył. Rozwiązanie nie jest najlepsze. Zbyt rzeczowo uczyniono — aby stworzyć pretekst do rojeń. Zbyt namacalnie — aby powstała iluzja. Iluzję można brać do ręki — i jest oschłość, nieludzka, z innej planety. Zwyciężył konstruktor — spawacz. Że jest w jednej osobie i artystą — nie ulega wątpliwości. Ale z tą ostatnią rolą przyzwyczailiśmy się łączyć czarodziejstwa.

(Jerzy Stajuda: „Notatki z krakowskich pracowni”)

Napisałem, że dwie serie obrazów Beksińskiego są w zasadzie nieprzedstawiające, że artysta nie nadał im nazwy zawierającej wskazówki treściowo-tematowe. Otóż tak rzecz wygląda w zasadzie, to znaczy w pewnym ogólnym założeniu, które autor przyjął i które godzi się respektować jako milczące jego oświadczenie: uchylam się od wszelkich komentarzy, niech obraz mówi sam za siebie. Rzecz w tym, że mowa tych obrazów bynajmniej nie jest abstrakcyjna. Ich przytłumiona, skondensowana ekspresja wynika w równej mierze ze spoistej organizacji form, co ze skojarzeń przedmiotowych. Są to przy tym skojarzenia dość wyraźnie idące w określonym kierunku. W obrazach pierwszej z wymienionych serii formy linearne żłobione jakby w chropawym murze przypominają zarysy budowli czy planów urbanistycznych. Zarysy te wynurzają się czasem z ciemnego podłoża, kiedy indziej zrosnięte są z brunatno-ceglastym gruntem, niby ślady życia osiadłego, utrwalone w jałowej i zamarłej glebie. Motyw ten wyraźniej jeszcze występuje w drugim zespole obrazów, gdzie formy montowane z tworzywa metalowego podobne są do ruin miast, nad którymi dogasa światło zniszczenia, lub do miast spalonych, rozkrzyżowanych w zapadającej ciemności. To ostatnie zdanie nie jest nastrojowym frazesem literackim zaimprovizowanym na marginesie dzieła plastycznego. Ma ono dość ścisły sens opisowy. Dotyczy zaś konkretnego obrazu: cząstki drutu i blachy splatające się gęsto i niemal konwulsyjnie w kształty widocznych z dala pogorzeliś tworzą tu sylwetę nieregularnego krzyża, który czernieje szeroko rozpostarty w widniejszym nieco pustym obszarze. Jest w tej sylwecie i oddech przestrzenny lotniczych krajobrazów, i wymowa znaku żałobnego, i — zawarta w ruchomości zarysów, owym konwulsyjnym wewnętrznym napięciu form — siła biologiczna, siła istoty żywej, która trwa na przekór żałobie i zniszczeniu. Jest w tym najdojrzalszym dziś chyba dziele Beksińskiego — patos oskarżycielski i sprzeciw moralny wyzbyty z wszelkiej „literatury” czy propagandowej gestykulacji, zawarty w samym tylko działaniu wartości plastycznych.

(Janusz Bogucki: „Beksiński i Piasecki”)

Bardzo mi się podobały obrazy-przedmioty (prawie płaskorzeźby) Zdzisława Beksińskiego, Nic nie wiem o tym artyście, z wyjątkiem ciekawych danych, które czytam w katalogu: urodzony w 1929, kończył w Krakowie architekturę, mieszka i pracuje w Sanoku. Materia jednego obrazu Beksińskiego robi wrażenie szlachetnej, starej, zgaszonej ceramiki, ale przykuł mnie zwłaszcza drugi obraz: prostokąt niemal czarnego, matowego jakby drzewa, zjedzonego przez korniki — miejscami lekko opalizujący, co znów przypomina aksamitną powierzchnię zwęglonej, spękanej szczapy. Ale można by też porównać tę modulację drobnych, niemal geometrycznych ciągów do jakiegoś wypalonego miasta, widzianego z wielkiej odległości, lub do logiki geologicznych erozji. Porównania są tu dosyć obojętne, bo dzieło Beksińskiego działa nie tyle poprzez tego typu aluzje, ile *poprzez* ich sumę, lub raczej poprzez aurę, w jakiej się rodzą: ma

delikatną i wciąż zmienną regularność dzieł przyrody, prostotę i wyrafinowanie rzeczy, których oblicze wydrążył dostojnie i powoli czas, niszcząc pierwotny ich kształt, lecz dając im zarazem trwanie bardziej odporne, lub może tragicznie zmatowiałe?

(Jacek Woźniakowski: „O III wystawie sztuki nowoczesnej”)

O rysunkach

Jak powszechnie wiadomo, dzieła sztuki powstają przy ograniczonej zdolności rozumowania. Dopóki nie przyjdzie człowiekowi do głowy co innego, dopóki nie rozmnożą się stonogie wątpliwości, człowiek pisze wiersz, maluje obraz, robi rysunek. Można to nazwać różnie, olśnieniem lub chwilą zaćmienia. Są w końcu różne filozofie i wszystkie pełnoprawne. Sprawdziły się o tyle, że ich prawdami lub złudzeniami żyło po kilka pokoleń ludzkości. To, co jest „czynnym udziałem” filozofii Wschodu, jest zupełną abnegacją w filozofii Zachodu. Artysta powinien przechwycić wizję świata taką, jaką mimowolnie tworzy epoka, taką, jaką potrafi zindywidualizować, czyli nadać jej trwałość, czyli pomnożyć ją zarazem o powtarzalność i niepowtarzalność ludzkiej natury, o jej zmienność, kaprysy, zdeterminowanie i wolność, i wszystkie inne antyczne i modernistyczne pary przeciwieństw.

Beksińskiego interesuje człowiek tej epoki, człowiek razem z brzuchem, społeczeństwo razem z więzieniem, dziecko razem z łóżyskiem matki, matka przeżywająca powtórnie tajemnicę (która staje się tajemnicą-farsą) dojrzewania w obrazie swego dziecka. Beksiński spostrzega, że z człowieka związanego narodzić się może tylko człowiek związany. Sobą związany. I przez innych.

Niektórzy ludzie, jak pająki, noszą na sobie piętno krzyża. Jest to wyróżnienie czy znak Kaina? Jest to symbol odczytany przez nosiciela czy symbol do odczytania przez nas, których w konsystencji naszych ciał nie naruszył jeszcze ołówek artysty? Zadziwia u Beksińskiego ogrom nagromadzonego materiału, ogrom pasji, ogrom siły. Zaiste jest to energia równa Artaudowi w jego szaleństwie.

Beksiński bywa moralistą pełnym wisielczego humoru. Mówi, że jesteśmy związani erotyką, a zatem niezdolni do prawdziwej miłości. Beksiński stara się żartobliwie leczyć („Sanatorium atrakcji ezoterycznych”), potrafi wciągać, wabić, a kiedy już ktoś pójdzie na lep — wtedy wysłuchać musi kazania. Kazania te przypominają trochę w stylu ars bene moriendi, owe słynne rysunki starych Niemców przedstawiające pulchniutkie kobiety w męskich objęciach kościotrupów.

(Jarosław Markiewicz: „Wokół Beksińskiego”)

W pracach Beksińskiego dominuje człowiek. Dominuje w tym sensie, że jest głównym bohaterem wszystkich wydarzeń. Może nawet nie bohaterem, ale przedmiotem, elementem akcji. Jest torturowany, bije, przeraża. A wszystko to odbywa się w obojętności ciszy, bez gestów gwałtownych, emfatycznych. Ot, zwykła ludzka rzeczywistość, tyle że obdarzona ogromnym wewnętrznym napięciem przez twórczą wyobraźnię. Powiedziałem człowiek, ale to nie jest człowiek. To jest coś, może ktoś, kto jeszcze nie przestał być człowiekiem, a już nim nie jest. Antropomorficzna istota, którą krępują freudowskie więzy: libido, popędu do władzy i samozniszczenia. (...)

Otóż Beksiński wskazuje na fatalistyczny związek kata z jego ofiarą, na ich wzajemną fascynację i nieuchronność walki podstawowych pierwiastków natury: męskiego i żeńskiego. Nie jest przy tym tak pewne, kto jest katem, a kto ofiarą, choć wydaje się, że kobieta zawsze ma przewagę. Ale często i ona jest skrepowana — może swoją biologiczną zachłannością i nienasyconością?

(IJK: „Wystawa Beksińskiego”)

Klimat i charakter tych rysunków ma hipnotyzującą siłę sugestii. Te szpetne wielkogłowe karły o przesadnie uwydatnionych cechach płci, kadłubach i kończynach w zaniku, budzą zarazem litość, grozę i obrzydzenie. Ich kobiety, mimo odrażającej szpetoty, są przedmiotem pożądliwości. Rodzą i cierpią, ale są bezlitosne i nienawistne nawet w stosunku do dzieci. Potężne, ogromne i władcze, potwierdzają swoje rządy okrucieństwem. Owe erotyki, ukrzyżowania, obrazy cierpień istot spętanych układają się w wieloznaczną i pesymistyczną wizję egzystencji ludzkiej, której najistotniejsze cechy stanowi niewola, rozpacz, bezsilność i okrucieństwo; wizja smutna, ale i zaprawiona sadyzmem. Potworki pożerają się nawzajem, nienawidzą i miłują, ale najczęściej umierają w męczarniach. Wszystkie twarze mają stygmat śmierci — czarne, łzami ciekące oczodoły i linie wykreślające zarysy trupiej czaszki (...)

Ta apokalipsa ohydy, bólu i śmierci jest naturalnym wytworem w taki, a nie inny sposób ukształtowanej wyobraźni. Świat wizji Beksińskiego jest tak natrętny, potężny w swej obsesyjności, że nie tylko narzuca artyście ten jedyny i niepowtarzalny sposób formułowania, ale stanowi także imperatyw nakazujący mu nieustanną aktywność twórczą. Artysta żyje na odludziu; dobroduszny i dobrotliwy, obarczony zwykłą rodziną, z zawodu architekt, tym tylko różni się od innych mieszkańców Sanoka, że nad możliwości należytego zarobku i jakiegokolwiek dobrobytu przedkłada swoje artystyczne zajęcie, nie przynoszące mu — jak dotąd ;— ani sławy, ani pieniędzy.

(Bożena Kowalska: „Rysunki Z. Beksińskiego”)

Beksiński jest artystą wyjątkowo pobudzającym do myślenia. Szczery i całkowicie wyzbyty minoderii. Umie być dramatycznym, ale też i wyjątkowo czułym. Nie chce nas straszyć, ale zdoła przerazić. To, co robi, to nie jest zabawka w ciuciubabkę. To rzecz serio, raniąca, odważna i dlatego wzbudzi być może niejeden protest. Kiedyś powiedziałem o Beksińskim, że jest największym naszym rysownikiem satyrycznym. Mogę to dzisiaj powtórzyć, rzecz jasna wówczas jedynie, gdy dodam, że za satyrę uważam „Caprichos” Goyi.

(Ignacy Witz: „Beksiński i Ryszka”)

Wśród nagromadzonych w Galerii płócien i rysunków zwiedzający stąpają ostrożnie, jak gdyby na podminowanym terenie; chwilami odnoszę wrażenie, że wystarczy najłżejsze chybnienie, by znikła bezpowrotnie bolesna atmosfera sztuki Linkego, pozostawiając tylko żaloszny grymas cierpienia, które nie budzi współczucia; zgrozy, która nie przeraża i nie rodzi społecznego protestu. Przychodzi znużenie, po nim zobojętnienie na wątpliwą satysfakcję estetyczną, jaką sprawia artyście babranie się w erotyzmie i biologicznym rozkładzie. Pod koniec oglądu wzrok widza ledwo już zatrzymuje się na inscenizacji miłosnego uścisku w świetnym technicznie rysunku dwóch ciał zeszytych grubymi nićmi tak mocno, że gestom rąk obejmujących ciała pozostawiony jest czysto werbalny sens. W takiej interpretacji kryje się niewątpliwie przekorna chęć nicowania pojęciowych szablonów. Zbyt często jednak Beksiński zużywa swoją techniczną maestrię do „dreszczowych” efektów. W rysunkach pokaźnych rozmiarów występują zjawy z pajęczej siatki kresek, czasem przetworzonej lekkim przetarciem w błoniaste skrzydła nietoperza; strzępy tiulu spowijają piszczelę nóg, obnażają niespodzianie jędrną pierś kobiecą, a gdzie indziej zaognione stożki wrzodów w miejsce sutek na wyschniętej skórze klatki piersiowej. Jest tu cała seria głów i postaci rysowanych lub malowanych, w których z niezwykłym mistrzostwem oddane jest złudzenie skóry, popękanej, łuszczącej się, osypującej się, łatanej. Skóry łatane i sztukowane marszczą się na czole i podbródku, przylegają gładko do łuków brwiowych, do kości policzkowych, do chrząstki nosowej. Gdy zabraknie „pod ręką” skóry, zastępuje ją szmaciany czepek na przykrycie czaszki lub na wypełnienie ubytku na policzku. Czasem nie schodzące się płaty skóry rozwierają czeluść zajęczej wargi albo pochwę oka, ukazując nieprzeniknioną ciemność pustego wnętrza czerepu. Kiedy indziej znów malarz demonizuje figurę kobiecą o wyschniętych piersiach i stwardniałych żyłach rysujących się grubymi zwojami pod pergaminową skórą.

Jeśli do tych dziwów wynaturzenia dodamy ślad po śmiertelnym strzale lub serii kul na mostku klatki piersiowej i zarys ruin zburzonego miasta w tle — stanie się jasne, że mimo wszystko w ostatnich pracach Beksiński pragnie znaleźć oparcie w ekspresji Linkego. Przeważnie służy mu ono dziś jeszcze jako alibi dla estetyki rozpadu, ale w niektórych wypadkach, jak we wspomnianej serii Ukrzyżowań i równie skoncentrowanej w wyrazie serii głów, wybór tej drogi

wyduje się podyktowany względami znacznie głębszej natury niż chęć skupienia na sobie uwagi publiczności modnymi dreszczowcami. Wizjonerstwo Beksińskiego i bogaty arsenał środków wyrazu, jakimi dysponuje, każą wierzyć, że można oczekiwać po nim realizacji bardzo ambitnych, sztuki wysokiego lotu.

(Helena Krajewska: „Obrazy i rysunki Zdzisława Beksińskiego”)

Zasadniczym mankamentem tej sztuki wydaje mi się to, iż jest ona bardzo nudna. A nudna — bo płaska, w sensie materialnym; płaska i jednowymiarowa mimo iluzyjnie traktowanych przestrzeni, mimo precyzyjnie modelowanych, uwypuklonych światłem i cieniem brył.

Z każdego ze swoich dzieł artysta wynurza się ku nam z krzykiem: „Huuuu!” Chce nas przestraszyć, zbrzydzić. Bardzo szybko jednak przestajemy się bać, bardzo szybko pojawia się odczucie monotonii: jeszcze jedno wybite oko, jeszcze jedna pomarszczona blizna, hak rozdzierający trzewia, udo przefastrygowane sznurkiem, jeszcze jedna rana po odciętej piersi.

Spostrzegamy w dodatku, że bardziej niż repertuar czynności ograniczony jest tutaj repertuar form. Beksiński operuje paroma zaledwie sposobami modelowania, odrysowywania kształtu — i powtarza te sposoby z uporem: poza nimi nie umie się poruszać. Skrupulatnie odtworzy bieg żyłki na skórze, wypukłości i pomarszczenia blizny, jednak twarzy narysować już nie umie, może ją tylko zlepić z żyłek i blizn. Kiedy w tym lub innym obrazie pojawi się zwykła twarz ludzka — jest to zawsze kompromitacja artysty, obnażenie ubóstwa jego warsztatu.

Mamy przed sobą światek bardzo malutki, ciasny, przy całej swej obfitości, ruchliwości — ubogi. Urządza się nam rewię pracowicie wykonanych strachów z papier-mache. Patrzymy na nie — i czujemy, że ani w nich, ani poza nimi niczego nie ma (...) Strachy Beksińskiego — to nie dusze pokutujące, napiętnowane za dawne grzechy. W sztuce tej grzech jest tylko jeden, niezbyt skomplikowany: artysta lubi babrać się pędzlem i ołówkiem w bliznach, ranach, wrzodach. Zdzisław Beksiński jest hobbystą w zakresie robienia krzywdy potworkom na papierze. Pracowicie odrabia bąbel po bąblu, zmarszczkę po zmarszczce. Wyobraźnia jego nie wybiega ku żadnym innym sprawom, reminiscencje tematów takich jak Ukrzyżowanie pojawiają się tylko dla pozoru, po nic. W zjawisku tym jedna tylko rzecz jest naprawdę przykra, naprawdę budzi obrzydzenie: sztuka Beksińskiego ogromnie się wielu osobom podoba.

(Andrzej Oseka: „Tego nie lubię”)

O malarstwie

Od paru lat Beksiński tworzy przede wszystkim obrazy — w stosunku do okresu wcześniejszego, gdy wypowiadał się wyłącznie poprzez rysunek — stanowi to decydujący przełom. Rysunek, nawet tak świetny i fascynujący jak właśnie u Beksińskiego, w porównań z wielkimi cyklami malarskimi okazał się raczej zapowiedzią. To właśnie malarstwo zadecydowało w pełni o tym, kim stał się Beksiński, ono otworzyło przed nim możliwości, które w rysunku w pewnym momencie zdawały się już powoli wyczerpywać. Ale istotniejsze przeciwstawienie, odpowiadające zresztą stopniowaniu doświadczeń egzystencjalnego, istnieje pomiędzy zakresami tematycznymi rysunków i obrazów. Wyr zając stale to samo rozbieżenie pozornej harmonii świata tematyka rysunków Beksińskiego dominującym stopniu określana była przez sferę erotyki, przejawiającej się w nieskończonej ilości postaci; w jego malarstwie wątkiem nadrzędnym jest totalna wizja świata, konkretyzująca się w niezwykle sugestywnych i pełnych inwencji wyobrażeniach idei „Varitas”. Zachodzą tu zatem powiązania z pewnym nurtem malarstwa renesansu i barok nie są one jednak ani bliskie, ani bezpośrednie; Beksiński jest na to zbyt samodzielny swych koncepcjach i o ileż bogatszy.

Malarstwo Beksińskiego — przy całym swym indywidualizmie i outsiderstwie — jest równocześnie jednym ze znamienych przejawów procesu rozwojowego sztuki ostatnich I kilkunastu, charakteryzującego się odrzuceniem wartości estetycznych i problematy „piękna” na rzecz postaw myślowych i poszukiwania duchowych wartości. Jednak; twórczość Beksińskiego jest tutaj przypadkiem nader szczególnym, malarstwo to, całkowicie nakierowane na wewnętrzny świat człowieka, zachowuje jednak — choć w bard; przekształconej postaci i jako czynnik marginalny — działanie czysto estetyczne i szczególne wartości kontemplacyjne; w tym sensie jest to najczęściej malarstwo znakomite. C więcej, element „piękna” uzyskuje w obrazach Beksińskiego przewrotne znaczenie. Artysta operuje nim tak, iż dzieło — nie tracąc właściwego mu efektu estetycznego i daj; satysfakcję również wizualną (partie pejzażowe) poprzez drobne niekiedy przesunięć akcentów wykorzystuje ów element piękna jako czynnik zakłócenia pozornego spokoju i harmonii, kreujący aurę skondensowanego niepokoju i napięcia.

W aspekcie swych znaczeń i treści malarstwo Beksińskiego jest wspaniałą, choć późną realizacją czysto wewnętrznego” modelu sztuki, postulowanego kiedyś przez Bretona jako jedyny konieczny warunek jej przetrwania w warunkach nowoczesnej cywilizacji.

Beksińskiego cechuje szybka reakcja, po chłopięcu jest lekki w ruchach. Po swojemu maluje i rozumuje.

— Czemu nie pokazywać ludziom okropności — rzeczywistych i prawdopodobnych? Nie spodziewam się wszystkiego zrozumieć. Tak przyjmuję świat. Nie jestem powszechną trybuną, tylko trybuną własną... Szczerze, poważnie, niemal bez pozy.

Zatrzymuję się przed jednym z obrazów. Na pierwszym planie obnażona kobieta odwróciła do tyłu głowę. Twarzy nie widać, ale widać to, co się jej ukazało: na krzyżu męska postać w drgawkach. Patrzysz, i mróz przechodzi po skórze.

O to Beksińskiemu zapewne chodziło.

Czy nie jest usprawiedliwiona groza nowego obrazu — przerażenie mężczyzny na krzyżu i twoje własne? Czy nie ma ona uzasadnienia w wieku Hiroshimy i obozów koncentracyjnych? Dlaczego jednak wydaje mi się to wszystko dalekie? Szczególnie dalekie tutaj, w Sanoku?

Nie jestem specjalistą i nie do mnie należy ocena, udzielanie rad. Sztuka bywa różna, obliczona na różne upodobania. Jeżeli próbuję analizować, to tylko w swoim imieniu. Czy nie dlatego obrazy Beksińskiego wywołują mój sprzeciw, że na nich niezmiennie zwycięża przerażenie? Przerażenie — wobec unicestwionego życia, niszczonego miasta, strатовanej myśli, ciała poddanego torturom. (...)

Zdzisław Beksiński urodził się w Sanoku, widział wojnę oczami włóczącego się po mieście małego chłopca. („Jak długo Niemcy utrzymali się w Sanoku w sierpniu czterdziestego czwartego?” — powtarzam moje zwykłe pytanie. „Sześć-siedem dni”.) Pamięta, jak czołgi hitlerowskie dopadły tabor. Tuż pod oknami wychodzącymi na główną ulicę. Pocisk rozerwał się w ogrodzie, zwałił jabłoń.

Czy to nie te właśnie sceny tak wstrząsnęły dziecięcą wyobraźnią, a teraz z wolna zągęszczają mrok, dyktują deformację płótnom Beksińskiego?

On sam nie odczuwa takiej zależności. Wojnę wspomina jak pasjonujący film. Eksplozje, płomienie, ruiny. Dziecięca ciekawość była tak wielka, że Zdzisław spróbował odkręcić głowicę miny. Dwa palce lewej ręki zostały okaleczone. Beksiński opowiada o tym, jak o kuriozum.

A mimo to — czy nie utkwiły gdzieś w podświadomości wrażenia z dzieciństwa? Czy nie odzwierciedlają ich nieustanne poszukiwania Zdzisława Beksińskiego?

(Emil Kardin: „Odsłonięte skrzydło”)

W cyklu obrazów Beksińskiego powtarza się stale ta sama scena: dolina wypełniona rozpadającymi się trumnami, nagrobkami, tłum szkieletów wychodzących z grobów i adorujących postać otoczoną aureolą światła, wreszcie krzyż pleciony szkieletami. W innych pracach pojawiają się pełnzące rzędem stwory bez głów, ruiny jakiegoś gigantycznego miasta oświetlonego krwawym światłem, krwawy ocean. Współczesna Apokalipsa? Sąd Ostateczny naszego

wieku? Nie chciałbym nazwać Beksińskiego wizjonerem. Określenie, nieco anachroniczne, nie pasuje do jego twórczości. Podobnie jak jego obsesje nie bardzo pasują do naszych czasów. Czy nie są one dla nas kłopotliwym spadkiem odziedziczonym po kulturze minionych wieków? Problemy, które porusza Beksiński, stanowią dla współczesnego odbiorcy sztuki osobliwość. Można oczywiście ograniczyć się do obejrzenia tych prac i nazwania ich szokującymi. Będzie to jednak równie krzywdzące dla artysty, jak i niesprawiedliwe. Beksiński przysparza widzowi wielu kłopotów, stawia kłopotliwe pytania pod adresem świata. My zaś nie jesteśmy przyzwyczajeni do sztuki, która zmusza do zastanowienia.

(Antoni Adamski: „Beksiński”)

Widoczne jest, że Beksińskiego nie interesuje samo malarstwo, wbrew utrwalonemu od kilkudziesięciu lat pogładowi o decydującym znaczeniu rozkładania farby. Z tego punktu widzenia pod adresem tych dzieł Beksińskiego padały zarzuty o ich literackości i manieryzmie. Istotnie, przedmiot jest tam oddany jako przedmiot, a nie jako farba czy rysunek, i dopiero jako konkret zaczyna funkcjonować w tej sztuce. Na tej zasadzie łączono Beksińskiego z Linkem, toteż warto tu podkreślić zasadniczą różnicę.

Punktem wyjścia u Linkego jest swego rodzaju ilustratorstwo (np. obraz „Morze krwi”), obraz ma wywołać określoną reakcję emocjonalną, wszystko podporządkowane jest precyzyjnemu sterowaniu odbiorem na gruncie pewnych stereotypów. Beksiński przypomina Linkego być może dramatyzmem i kolorystyką. Jednak jego obrazy i rysunki rozgrywają się w relacji obraz — psychika autora — która stanowi płaszczyznę oznaczoną, a nie jak u Linkego: obraz — idea obrazu. Sposób istnienia przedstawień Beksińskiego nie niesie żadnej zdolnej się stamtąd sformułować idei, gdyż już on sam jest ostatecznym sformułowaniem pewnych treści.

Elementy użyte do budowy obrazów Beksińskiego to możliwe do identyfikacji składniki natury i historii. Nastrojowy pejzaż, fantastyka, kulturowe symbole, człowiek w dramatycznej pozie, intensywna kolorystyka składają się na całość spajaną przez dążenie do wskazania na nieokreślone, indywidualne przeżycie. Posługiwanie się konkretnymi znaczeniami jest wynikiem świadomego organizowania i kierowania ich ku podświadomości. Stąd bezsensowne byłoby posługiwanie się nimi jako instrumentem badania psychiki autora, dopatrywania się tam Freudowskich symboli i wyjaśniania znaczeń za pomocą psychiatrycznej terminologii. Dzieło jest rzeczywistością — znakiem zmitologizowanym przez podświadomość.

Formy, w których istnieje twórczość Zdzisława Beksińskiego, z pewnością ciągną swój rodowód z jakichś określonych tendencji, ale zasada ich

stosowania wyłamuje się z przyjętych dla nich sposobów rozumienia. W tym wypadku służą one projekcji wizji będącej wyciągiem najrozmaitszych szczątków mitów i archetypów podświadomości uczestniczącej w pewnej kulturze.

W malarstwie polskim mamy obecnie kilka przykładów twórczości symbolizującej zagadnienia poza plastyczne (np. Z. Makowski), pozostają one jednak w obrębie konwencji malarskiej. Stanowisko Beksińskiego jest bardziej radykalne, swoim subiektywizmem obala konwencje. Malowane kształty symbolizują najgłębszą warstwę świadomości, bez odwoływania się do wiedzy plastycznej, ezoterycznej, matematycznej itp. i stanowisko to można zauważyć w całej jego twórczości.

(Adam Sobota: „Sztuka subiektywna”)

Powierzchniowe obejrzenie obrazów Beksińskiego najczęściej zaczyna się od zachłyśnięcia się i bezradności wobec zatrzesienia nigdzie, poza tymi obrazami, nie oglądanymi „zjawami” i fantasmagoriami. Wtedy automatycznie mówi się o przebogatej wyobraźni Beksińskiego, a ponieważ wyobraźnia ta produkuje obiekty nie oglądane przez potoczną świadomość na co dzień, przypisuje się je oczywiście p o d s w i a d o m o ś c i artysty. Podświadomość zaś, jak wiadomo, kojarzy się, po Freudzie, ze snami. Beksiński, popychany drogą takich najzupełniej luźnych skojarzeń ląduje w ramionach surrealizmu i doprawdy trzeba lepiej znać surrealizm, by go stamtąd wydobyć.

Wyzwolenie wyobraźni i podświadomości z obsesyjnych koszmarów nie jest przecież sub specifica surrealizmu. Czy nie robił tego, oczywiście równocześnie z religijną dydaktyką, średniowieczny prekursor ekspresjonizmu Grunewald w swoim okrutnym Ukrzyżowaniu lub nieznany malarz kataloński z XI w. przedstawiający cięcie piłą człowieka? Z wyzwaniem freudowskiej podświadomości Beksiński ma tyle tylko wspólnego, że, jak to określił Jarosław Markiewicz, jest on malarzem epoki postfreudowskiej, w której o podświadomości wie się tak wiele, iż przestaje być ona podświadoma (...) Czy jest, jak mu zarzucają, zbyt literacki? Jeśli literatura jest fabułą i akcją, to czy Beksiński jest do opowiedzenia? Jeżeli literatura zaś to sprawa znaczeń — to dlaczego znaczenie Beksińskiego tak niełatwo ustalić i dlaczego tyle tu określeń nawzajem sprzecznych?

Jeślibym miał porównywać Zdzisława Beksińskiego z kimkolwiek, to może porównałbym go z pochodzącym z tej samej generacji poetą Andrzejem Bursą. Obaj kreują okrutny i fantasmagoryczny świat nie z przekonania, iż ten jest nic nie warty, lecz dlatego, ażeby sprawdzić go w wymiarach innego, w warunkach zaskakujących i niespodziewanych. I jeśli w wierszu Bursy on sam, Poeta, postuluje: *Nam nie wolno zwariować (zresztą kto z nas zupełnie normalny)*, to czy głos Malarza: *Nieśmy celną myśl uściśnioną /I wariacki sztandar wyobraźni...* — nie może być głosem malarza z Sanoka?

(Waldemar Siemiński: „Inne nieprzewidziane”)

Zasięg twórczości Beksińskiego jest znacznie szerszy niż innych plastyków, o których mówi się, że „zrobili karierę”. Zjawisko osobliwe i trudne do wytłumaczenia: Beksiński stał się modny, egzystuje w powszechnej wyobraźni, jego nazwisko wymienia się jednym tchem z nazwiskami aktorów i piosenkarzy. Plastyk rzadko cieszy się popularnością tego rodzaju i to nie tylko dlatego, iż narzekamy na brak jasnych i jednoznacznych kryteriów wartościowania sztuki współczesnej. Nie istnieją bowiem w naszej sytuacji żadne racjonalne przesłanki, które pomagałyby kreować sylwetkę artysty na wzór gwiazdora, bohatera pierwszych stron gazet i sensacyjnych plotek: nie mają w tym interesu ani zinstytucjonalizowany handel dziełami sztuki, ani placówki kulturalne różnego typu, takich wzorów nie wypracowały również prasa, radio czy telewizja (...)

Popularność Beksińskiego egzystuje więc poza oficjalnym światem artystycznym, obok instytucji zajmujących się sztuką i obok krytyki. Wydawać się to może osobliwe, lecz mechanizm odbioru współczesnej plastyki rządzi się swoimi prawami, często irracjonalnymi i pozbawionymi konsekwencji, gdzie nie istnieją jednoznaczne wyrocznie i autorytety wskazujące co dobre i złe, co warte uwagi lub jej niegodne. Nie doceniamy jednak zjawiska, które w potocznym wyobrażeniu odgrywa rolę istotną, potrzebę trudną do zaspokojenia, lecz pierwszoplanową. Oto istnieje zapotrzebowanie na artystów przybliżających ludziom niezwykle i skomplikowane procesy zachodzące we współczesnej sztuce. Artystów, których działania odpowiadałyby stereotypowi „nowoczesności”, lecz byłyby komunikatywne, plastyków nie mających nic wspólnego z epigonizmem, lecz mieszczących się w granicach tolerancji przyznawanej twórcom. Takich, którzy wyróżnialiby się swą osobowością, a jednocześnie byli możliwi do zaakceptowania i prezentowali sztukę, jaką chciałby zobaczyć człowiek zdeorientowany bezkształtnymi kompozycjami z papieru, żelaza i plastyku, skomplikowanym zapisem konceptualnych działań, a chociażby zwykłej, niewinnej abstrakcji, gdzie „nic nie da się zobaczyć”. W mechanizmie tym często nie o samą sztukę chodzi, lecz o pretekst do porównań ze światem rzeczywistym, do wyobrażeń, jakie narzuca nam kultura masowa.

Beksiński, jak mało kto, tym potrzebom odpowiada, umie godzić sprzeczności nie do pogodzenia, być przystępnym i zrozumiałym, a przy tym na tyle zgodnym z problemami, jakie nurtują dzisiejszą twórczość, by zapewnić sobie szeroki krąg odbiorców.

(Antoni Adamski: „Beksiński, czyli o lękach na zamówienie społeczne”)

Łatwym wbrew pozorom jest Zdzisław Beksiński w Galerii STU przy ul. Krasińskiego. Nie dajmy się bowiem złudzić drobiazgowym rysunkiem i okrucieństwem wyobrażeń pełnych gnijących człowieczków i wietrzejących całunów. Rysunek wynika z dość prostej manieri, podobnie jak groza z uporczywie wałkowanych tematów z płytkiej filozofii rodem. Sztuka Beksińskiego jest śliczna i straszna zarazem, a takie połączenie budzi zawsze nieufność, podobnie jak zohydowanie homo sapiens, czyli programowe kalanie własnego gniazda. Polecam wystawę, bo i tak każdy na nią pójdzie, odradzając natomiast

wielbicielom autora powtórne jej oglądanie. Wtedy bowiem obrazy odsłonią całe ubóstwo koncepcji i warsztatu. Witrażowe, świecące barwy przybiorą odcień landrynek, a groza zamieni się w nudę. A zresztą... Jeden Beksiniński jest nam potrzebny. Dwu byłoby już nieznośnych, trzech zaś zabrzmiałoby jak dzwon alarmowy dla naszej sztuki.

(Jerzy Madeyski: „Zdzisław Beksiniński”)

Do twórczości Beksinińskiego nie znalazł dotąd nikt odpowiedniego klucza, ale że zjawisko tej miary nie może pozostać nienazwane, adekwatne określenie zastępuje się sugestiami, aluzjami lub szukaniem odległych paralel. Najczęściej są to czynności impresyjne i przypadkowe.

(Waldemar Siemiński: „Inne nieprzewidziane”)

Charakterystyczną cechą dzieł Beksinińskiego jest użycie faktury powierzchniowej, co umożliwia nam odczytanie niektórych partii jako materii o matowym połysku. Efektowi temu sprzyja również zlokalizowanie niektórych błysków światła, które pełgają po płaszczyźnie w różnych kierunkach lekkimi rozjaśnieniami. Zjawisko takie można widzieć również w kategoriach ślizgającego powierzchniowego ruchu, drgań, dynamiki. Współdziałanie czysto malarskiej zjawiskowości z rysunkową dokładnością stanowi zasadę gry malarskiej omawianych prac nie tylko w poszczególnych fragmentach malowideł, z których każdy może być samodzielnym obrazem i zarazem częścią w organizmie dzieła. Taki a nie inny sposób położenia plam barwnych, punktów i linii sprawia, że w kompozycjach zdają się przeważać kierunki poziome oraz ukośne. Oddziaływanie pionów jest zdecydowanie słabsze — występują one właściwie tylko w zarysie, sugestii pełgającego światła przecinającego powierzchnie malowideł. Wszystkie te omówione wyżej walory wizualne składają się na system kombinatoryczny, zawierający szereg wzajemnych relacji i uwarunkowań poszczególnych elementów. Na tym najniższym poziomie analizy strukturalno-semiologicznej komunikaty są wg M. Porębskiego najważniejsze, rytmy bowiem, kontrasty itp. przenikają dalsze poziomy komunikatu na zasadzie samozwrotności aż do globalnego komunikatu — ideologii, pozwalając tym samym ująć wartości estetyczne. Ta warstwa struktury dzieła plastycznego stanowi konfigurację składników bardziej niż poprzednio złożonych, w skład której wchodzi kontrasty plam barwnych, linii, rytmów, zagęszczeń, iluzji światła, przestrzeni, i ruchu. Oczywistym faktem jest np. wewnętrzna niejednorodność omawianych prac ze względu na barwę. Ustawienie zróżnicowanych, nie tylko kolorystycznie, ale i warstwowo, plam tworzy zasadniczą tonację obrazu, jego nastrój, współdziałania wszystkich barw. Kontrast podnieca, harmonia — uspokaja.

(Jolanta Dąbkowska: „Metafory Beksinińskiego”)

Twórczość Beksińskiego wynika z pogranicza sztuk. Korzysta on z literatury, muzyki, fotografii, kina... Jak już wspomniałem, nie jest on poszukiwaczem odrębnego, jedyne malarskiego języka. Żyjemy w epoce kompilacji. W epoce, w której króluje niepomiarne kino — sztuka totalna, wchłaniająca elementy z wszystkich dziedzin. Kino stworzono z ich zlepków. Ono karmi się teraźniejszością i tradycją. W nim, w imię flaubertowskiej ekspresji idei, dozwolone jest wszystko. Ma jednakże jedną wadę. To po prostu ruchome obrazy, uciekające, iluzoryczne. Nie można ich wynieść z sali kinowej do domu. Zreprodukowany kadr zawieszony na ścianie ulega mumifikacji, staje się namiastką. Jest ponadto wytworem nowej techniki, do której człowiek współczesny zdążył stracić zaufanie. Beksiński swoimi obrazami daje nam substytut kina. To nie martwe kadry; to niemal gotowe propozycje filmowe bądź ich zapowiedzi. One rozwijają się w widzu. Z płócien odwołujących się do dawnych rzemieślniczych tradycji emanuje atmosfera niezniszczalności. Wszak obrazy wielkich mistrzów przetrwały i trwają. Są pewną stałą kultury. Do nich w chwilach kryzysu wartości można się odwołać jak do wyroczni. Wszak w nich zawarte są utajone, wciąż drżące w człowieku obrazy, lęki, metamorfozy... To wszystko, co zwerbalizowała psychoanaliza, a co człowiek mimo wszystko woli otrzymać nie wprost, lecz zawoalowane, okryte mgłą tajemnicy, mitycznie groźne. Kiedy wartości umierają masowo na ulicach, w autobusach, w telewizorze, w cenie jest pradawny lęk, tęsknoty tradycyjnie drżące w nas, kopiach praojców. Twórczość Beksińskiego jest więc także budzeniem archetypicznego świata w zuniformizowanym wnętrzu ludzkim. Sztuka nie może być sztuczna — mógłby powiedzieć autor prezentowanych obrazów w Galerii sióstr Wahl. O żywym oddźwięku sztuki, o jej działaniu decyduje efekt, ekspresja odbioru. Beksiński należy do specyficznego grona twórców, którzy swoją twórczością wzbudzają natychmiastowy aplauz lub potępienie. Dla przeciwników może być malarzem wtórnym, efekciarskim; dla zwolenników nonkonformistą nie liczącym się z trendami, bieżącą modą. Jego obrazy, jakże często krzykliwe, wyzywające, przyciągają do siebie mimowolnego widza, żądają od niego natychmiastowej, niekontrolowanej reakcji: odmowy odbioru lub przyzwolenia na świat emanujący z płócien oraz sposób jego przedstawienia (...)

Ostatnia wystawa Zdzisława Beksińskiego mimowolnie stała się retrospektywą tego artysty. Ukazała znamienne ewolucje jego malarstwa. Od alegorii po czysto malarskie rejestracje niepokojów moralnych zstępującej epoki. Istotnym odkryciem tej prezentacji jest refleksja odbiorcy, że świat zawsze gnije w sposób jednaki. Ukazany z charakterystyki śmierci pokazuje wciąż ten sam grymas. Agonijne skrzywienie. Beksiński ukazuje go z punktu widzenia śmierci, ale przeciw. Dokonuje więc mitologizacji zjawiska biologicznego, jakim niewątpliwie jest śmierć. Przydaje jej nadznaczenia odwołując się do myślenia

mitycznego, w którym misterium śmierci zostaje przekształcone w wyobrażenie. „Dzięki takiej transformacji śmierć staje się bardziej znośna” — zauważa Ernst Cassirer w „Eseju o człowieku”... I w ten oto sposób malarz od lat dziesięciu uznawany za bombardującego „nieszczęsnego” odbiorcę szokiem, seksem, dwuznacznym efektem urasta do rangi moralisty.

(Kazimierz Henczel: „Krajobrazy pośmiertne”)

Kontrowersyjną popularność Beksiński zawdzięcza wyłącznie swemu malarstwu. To różni go od większości popularnych artystów, którzy do swego artystycznego dorobku, aby utrwalić się w świadomości publicznej, muszą dorzucić jakieś zasługi towarzyskie, bywać w telewizji, udzielać wywiadów. Nawet kompletny analfabeta postawiony przed dziełem Beksińskiego musi to zauważyć: skrajną doskonałość warsztatu artystycznego i zaskakującą osobiwość treści. Nie chodzi przy tym o to, że zaskakują pomysły okrutne czy prowokujące idee. Na wszelkie sugestie, że rozpowszechnia trwogę i lęk, Beksiński odpowiada przecząco, choć czasem zdaje się to robić z przekory. Ale uwierzmy mu. Dlaczegożby nie wierzyć artyście? I uznajmy, że w sztuce nie ma miejsca na propagandę strachu i okrucieństwa. A nawet — że właściwie sztuka może nas uwalniać spod władzy wszystkich okropności, jakich nam nie szczędzi samo życie.

Ileż to razy słyszałem: to są wspaniałe obrazy, ale nie wytrzymałbym z nimi ani jednego dnia. Rozumiem czasem obawy tych wszystkich połowicznych entuzjastów malarstwa Beksińskiego, choć motywacja nie trafia mi do przekonania. Ktoś, kto wytrzymuje wszystkie otaczające go straszości: poczynawszy od osobistych, a skończywszy na ogólnych: głód, wojny, prześladowania, zbrojenia, krzywdy ostentacyjne i skrywane, powiada nagle, że nie wytrzyma z obrazem. Czyżby miało to znaczyć, że dzieło sztuki posiada jakąś przewagę nad rzeczywistością? Chyba chodzi raczej o to, że dzieła sztuki są nam tym milsze, im szczelniejszym parawanem zakrywają świat realny. Na ogół bowiem zauważa się, że sztuka służy dekorowaniu naszego świata, ukrywaniu jego wad i niedostatków, czy wręcz beztrudnej idealizacji. Żywe kolory i podniosłe (lub frywolne) treści, nie drażniące wzroku ani myśli są chyba najpowszechniejszym wzorcem estetycznym. Tak ukształtowanym upodobaniom obrazy Beksińskiego nie dają żadnej szansy. Dokonują wyłomu w konwencjonalnym smaku i mącą spokój pogodnego ułożenia się z życiem. A mimo to, obok sprowokowanej niechęci wzniesają uznanie; przynajmniej dla swojej precyzji i rzeczowości. No cóż — nie wszystko jest dla wszystkich. Jedną z osobiwości tego artysty jest, że Beksiński zachowuje się tak, jakby pomiędzy wiekiem dziewiętnastym a naszymi czasami nie zdarzyło się w sztuce nic godnego uwagi. Jakby nie było

kubizmu, abstrakcji, sztuki konstruktywistów i innych niezliczonych rewolucji. Jakby wartości przyniesione przez te odkrywcze nurty nie miały znaczenia dla artystycznych celów Beksińskiego. Ale, jeśli ktoś przypadkiem zna dokładniej jego artystyczną przeszłość, wie, że w latach sześćdziesiątych, po wielu sukcesach w fotografice, Beksiński uprawiał rysunek, rzeźbę i malarstwo właśnie zgodne z ówczesnymi modami. Przyznam, że urzeka mnie bardzo taka postawa. Jest w niej znacznie mniej staroświeckości, niż się ogólnie sądzi, i znacznie tu więcej odwagi niż w nerwowej pogoni za „postępowością”. Każdy prawdziwy twórca bez tej śmiałości byłby tylko papugą sprawnie cytującą obiegowe komunały.

Sztuka Beksińskiego — nie wątpię w to — jest zjawiskiem na skalę światową. Niestety, doniosłość tej sztuki jest przysłonięta mgiełką sezonowych zgiełków w salonach sztuki oraz mylnie spychana do rangi typowych anachronizmów. Po latach niszczycielskich eksperymentów w malarstwie, które w końcu doprowadziły do zaniku prestiżu społecznego tej sztuki i uczyniły ją terenem łatwo dostępnym dla wszelkiej ignorancji i łatwizny, mówić o malarstwie jest niezwykle trudno.

Ale takie rzeczy w sztuce zdarzały się nie raz. Często upadała ona w sposób, który zdawał się ostateczny i nieodwracalny. Lecz powstawała znowu. Wierzę w takie odrodzenie malarstwa w przyszłości, nawet niedalekiej. Wszelkie znaki, tak mi się wydaje, potwierdzają tę wiarę. Jednym z tych znaków jest właśnie Beksiński.

(Henryk Waniek: „Lęki epoki”)