

INTERIA PL. Fakty

(Znalezione w Internecie dnia 21 III 2010 przez Piotra Dmochowskiego)

Odkrywanie Zdzisława Beksińskiego

Wtorek, 28 lipca 2009 (16:00) Więcej na temat: kultura



Zdzisław Beksiński /INTERIA.PL

Usiłowałem pogodzić ekspresjonizm z abstrakcją... Filmuję na wideo kolejne fazy malowania... Walczę o każde 10 cm obrazu... Rażą mnie intensywne barwy, a forma w znaczeniu kształtu jest na pewno ważniejsza od koloru - **oto niektóre wyznania Zdzisława Beksińskiego, jakie ujawnia zapis na taśmie wideo, udostępnionej INTERIA.PL przez pracowników Muzeum Historycznego w Sanoku.**

16 kwietnia 1991 roku, na niemal 14 lat przed tragiczną śmiercią, Zdzisław Beksiński udzielił w swojej warszawskiej pracowni wywiadu, zarejestrowanego na taśmie wideo przez Zofię Beksińską. Z artystą rozmawiali: Wiesław Banach i Katarzyna Winnicka.

Oto najważniejsze fragmenty tej unikatowej rozmowy, które nigdy wcześniej nie były prezentowane publicznie.

Kiedy zauważył pan, że ma zdolności? Chodzi o taki moment bardziej wyraźny...

Zdzisław Beksiński: - Ja po prostu nie wierzyłem w siebie jako malarza, nigdy, do bardzo późnego momentu. Nawet kiedy byłem już człowiekiem w dużej mierze

dojrzałym, tzn. po studiach, i już od paru lat pracowałem. Poprzednio potrafiłem rysować, miałem wystawę w gimnazjum i wszyscy mówili, że mam talent itd.: "Ty dopiero pojedziesz, to im pokażesz, jak to się maluje". Nie sądziłem, że to tak łatwo będzie.

- Jak pojechałem do Krakowa na studia i zetknąłem się ze sztuką nowoczesną, nie rozumiałem, o co idzie, ale wydawało mi się, że właśnie to ja nie rozumiem, a nie że tamto jest głupie, co pokazują. Raczej sądziłem, że ja po prostu nie potrafię. Użytkowo rysowałem. Rysowałem masę w patetycznych pozach ustawionych partyzantów, obwiązanych, takie były trendy, jak u Grottgera, z opaskami zakrwawionymi na czole.

- Nieoficjalnie produkowałem powiedzmy - ponieważ "Projekt" ani "Penthouse" wtedy nie istniały - na użytek własny i kolegów inne rysunki. Kiedyś ksiądz je przechwycił i w czasie rekolekcji zaczął mówić z ambony. Nazwiska nie powiedział, tylko że "jest tu między nami taki jeden", który robi wstrętne rysunki: "Ty synu umrzesz, a twoje wstrętne rysunki gorszyć będą jeszcze pokolenia" - grzmiał. Ławki zaczęły trzeszczeć i wszyscy zaczęli się oglądać na mnie. Nie wiedziałem, gdzie się schować...

Kiedy już zaczyna się myśleć poważnie o malarstwie czy o rysowaniu, to chyba jest to naturalne, że zaczyna się od podpatrywania jakiegoś malarza. Kto wówczas był dla pana interesujący?

- Na samym początku był to Artur Grottger, to już była taka postać, która mi się wydawała szczytem wszystkich możliwości. A jeszcze przedtem to chyba rozmaite rysunki korespondentów z niemieckiej prasy wojskowej, która wychodziła w czasie okupacji. Jeden z nich, pamiętam, niesłychanie mi imponował. Nosił nazwisko Theo Matejko. Malował jakieś sztukasy, samoloty rozpadające się, szalejące, uciekających żołnierzy, i ja to usiłowałem naśladować.

A potem? Poważna sztuka...

- Gdy już była poważna sztuka, to byłem najsilniej pod wpływem ekspresjonizmu i wydaje mi się, że najbliższej leżały mi rzeczy figuratywne, o bardzo silnej deformacji i takim mocnym "wykopie", ale trudno powiedzieć, że to było jakieś określone nazwisko. Coś takiego zauważyłem, robiło to wrażenie.

- Trochę robił też wrażenie surrealizm, a ponieważ wtedy zaczynała dominować sztuka abstrakcyjna, to bardzo szybko te swoje ciągoty ekspresjonistyczne

przeniósłem na sztukę abstrakcyjną i w zasadzie usiłowałem pogodzić ekspresjonizm z abstrakcją. Z tym, że ekspresjonizm nie w rozumieniu gestu, chlapania farbą, tylko raczej mocno wykończony, czyli dwie rzeczy sprzeczne ze sobą - dbałość o szczegół, o fakturę, połączone z dużą ekspresją. A to jedno z drugim nie da się pogodzić, bo im więcej dbałości o szczegół, tym mniej ekspresji - i przeciwnie, no, ale to do dnia dzisiejszego mi zostało. Nie potrafię zdecydowanie zadeklarować się po żadnej z tych dwóch stron.

To jest takie troszeczkę szokujące, bo jeśli pan mówi o swoim malarstwie, to przede wszystkim mówi w kategoriach wyrazu, ekspresji, a tymczasem każdy z nas myśli, że malarstwo ekspresyjne, ekspresjonistyczne, to jest to malarstwo, które pozostawia ślad ręki artysty.

- Po prostu razi mnie gruba faktura. Jeżeli ją nawet wykonam, to zaczynam ją poprawiać. Jak dochodzę do końca, to wreszcie jest to obraz, który jest właściwie obrazem wygładzanym. Staram się, aby ta ekspresja wynikała z formy. Obecnie dużo pracuję nad formą, nad deformacją, ale staram się wykańczać, w miarę możliwości, ciągle ten obraz tak, aby nie raziło mnie pociągnięcie pędzla. Przynajmniej pociągnięcie mojego pędzla strasznie mnie razi. Jak to widzę, to coś tu trzeba wymyślić w tym miejscu, jakiś kształt, który byłby również agresywny. To jest po prostu jakaś niemożność przeskoczenia granicy psychologicznej.

- Ja rzeczywiście mam masę warstw na obrazie, ale te warstwy na obrazie wbrew najświętszym zasadom technologii to jest walka o formę. Zaczyna się od postaci takiej, która coraz to zmienia kształt, pod spodem jest iks tych postaci. Niejednokrotnie postać ta przemienia się w twarz, a twarz w drzewo, więc jest to na końcu całkiem inny obraz niż był na samym początku.

- Ja sobie to filmuję na kamerze wideo w czasie roboty, niechlujnie, bo to z ręki jest robione, ale jest to taka dokumentacja. Mogę sobie to puścić i zobaczyć, w którym momencie bezpowrotnie spieprzyłem obraz, szczególnie, że kamera wideo ukrywa to, co ja bym chciał ukryć od razu, a mianowicie pociągnięcia pędzla.

Od razu tego nie widać?

- Nie widać i wygląda na to, że ten obraz był lepszy na początku, jest gorszy na końcu, co do końca takie nie jest, bo on na początku raził mnie po prostu prymitywną fakturą, której kamera wideo nie ujęła. Ale tym niemniej widzę, że niejednokrotnie lepsze było na początku, a później schrzaniłem przez to, że już się za bardzo zmęczyłem tamtym; przerabiałem tę formę inaczej i ta końcowa jest

gorsza. Ja niejednokrotnie wracam i zaczynam malować inny obraz, przyjmując za punkt wyjścia etap jednego z poprzednich obrazów.

- To jest choćby ten obraz na ścianie, z tą postacią, która niesie dziecko, to jest jakiś etap obrazu, który został zakończony jako twarz en face. Na pewnym etapie była to postać niosąca dziecko, która się później przerabiała i przerabiała. W pewnym momencie myślę sobie: "cholera przecież ta postać wcześniej była fajniejsza niż ten obraz, który ostatecznie z tego się zrobił". Później zacząłem malować i namalowałem ten obraz na innej płycie pilśniowej, jako, powiedzmy, kontynuację jakiegoś etapu malowania tamtego obrazu.

Czy akrylu używa pan na równi z farbami olejnymi?

- Akryl ma szereg zalet w samej robocie, ale jednocześnie te zalety są wadami: to, że natychmiast wysycha pod pędzlem, że nieustannie można to przerabiać, a równocześnie pewne rzeczy trudno nim uzyskać, tzn. trudno uzyskać obrazy z przestrzenią, z modelunkiem. Wydaje mi się, że w oleju jest to łatwiej uzyskać. W zasadzie używam akrylu jako rodzaju imprimatury, która imprimaturą nie jest, tzn. jak mam zagruntowane i podłożone na biało akrylem podobrazie, to najpierw robię trzy czy cztery kreski węglem, a potem opracowuję akrylem tę pierwszą warstwę, która jest namalowana w stylu "Nowych Dzikich"... Tak to wygląda, już wiadomo, że będzie tak to namalowane. Zaraz potem maluję olejną z dodaniem dużej ilości sykatywy i to zostawiam do drugiego dnia. Dopiero na tym zaczynam malować. Przez wiele dni zaczyna się zabawa z przerabianiem...

Nigdy nie kusiło pana, żeby zostawić obraz na takim etapie wstępnym?

- Czasami one zostają, gdzieś się je wyrzuca, chowa i już się nie pokazuje. Czasem wyciągnę i później przerabiam. Ten wstępny etap zostawiam na kasecie wideo. On jest tam zarejestrowany w trakcie roboty. Najlepszy obraz jest zazwyczaj wtedy, kiedy człowiek jeszcze nie jest zmęczony tym, a już zaczął go opracowywać. I wtedy są jeszcze wielkie nadzieje, że coś z tego będzie. Później jest coraz mniej tych nadziei. Na końcu się okazuje, że jest rozpacz, a nie można tego obrazu wyrzucić, trzeba go jakoś skończyć i przynajmniej forszę za to wziąć. Bardzo rzadko jest to tak zrobione, że nie ma poczucia, że nastąpił kompletny upadek, że to nie jest to, co się chciało na początku... Ale to u wszystkich jest tak samo!

Nieraz wypowiada się pan w kategoriach, powiedzielibyśmy, bardzo tradycyjnych, pięknych. Co pan przez to rozumie?

- Ktoś dobrze powiedział, że z dobrego obrazu powinno się wyciąć 10 cm kwadratowych i wiadomo, że to z dobrego obrazu wycięte, a nie ze złego. W tym sensie mi zależy, żeby obraz był dobry, aby te 10 cm też było ciekawie namalowane w sensie faktury, przenikania kolorów itd.

Czy można powiedzieć, że ma pan jakąś wizję doskonałości w malarstwie, do której pan zmierza?

- Na pewno istnieje wizja obrazu, z tym, że ja już dawno przestałem dążyć do wizji. Jeśli ktoś się trzyma tego i dąży do tego, aby to było to, co mi na początku przyszło do głowy, to powstaje wymęczony obraz, który absolutnie nie oddaje ani wizji, ani absolutnie człowieka nie zadowala.

- Nauczyłem się pracować na luzie. Jeśli na początku miała być namalowana postać idąca z dzieckiem, a zaczęło się robić z tego akt, później ukrzyżowanie, a na końcu wyszła twarz, to już nie usiłuję się trzymać tej pierwszej idei, bo myślę sobie, dlaczego to, co mi przyszło do głowy pod koniec ubiegłego tygodnia, miałoby być mądrzejsze od tego, co mi przyszło do głowy pod koniec bieżącego tygodnia pracy?

- Najważniejsze jest, żeby był fajny obraz. Jeżeli w danym momencie czuję, że coś trzeba przerobić, to przerabiam, chociaż zaczynałem od twardego trzymania się idei. A druga rzecz: jak maluje się jeden obraz, to powstają problemy, które trzeba będzie rozwiązać na następnym. Jeśli człowiek wejdzie w jakiś cykl malowania i już dobrze mu idzie, to każdy następny obraz jest jakby ciągnięciem jakiegoś problemu, czy też przeciwstawianiem się jakiejś tendencji, która albo zmęczyła w poprzednim obrazie, albo nie była dobrze skończona w poprzednim obrazie, albo się zmanifestowała jako jakaś możliwość do wykonywania w następnym. Czyli jak człowiek przerwie pracę na jakiś czas, to właściwie nie bardzo wie, jak się ruszyć, bo nie ma się czemu przeciwstawiać. A ja mam jeszcze skłonność do uzupełniania...

Czyli nic się więcej tutaj nie doda, sprawę się zamyka i się podpisuje?

- Z obrazem to jest zawsze gest ostatecznej rozpaczy, ale to u wszystkich tak jest. U nikogo nie wychodzi to tak, żeby namalował, a następnie klęknął z zachwytem. Ktoś mi opowiadał, że Fra Angelico da Fiesole uważał, iż Bóg jego ręką maluje, wobec tego nie można nic poprawiać, bo Bóg jest nieomylny! Mnie takie tłumaczenia nie przychodzą do głowy.

Zaskoczyła mnie w pana obrazach tonacja barwna, zgniła zieleń, oliwkowa, której w tamtych naszych sanockich obrazach nie zauważyłam. Czy pana bardziej interesuje ten kolor?

- Niewątpliwie rażą mnie w tej chwili kolory intensywne, chyba zawsze mnie raziły. Przez długi czas. Na pewno kilka tych obrazów, czy nawet więcej niż kilka, znajduje się w Sanoku. Malowałem trochę wbrew sobie, powiedzmy, intensywnymi kolorami, co wynikało jakby z takiej mojej przyjaźni z Andrzejem Urbanowiczem, który malował obrazy psychodeliczne i szukał czegoś, co byłoby największym wykopem, jaki jest możliwy. Twierdził, że ja w ogóle "błotem smaruję", i że należy malować intensywnie.

- Jak zacznę coś z zielenią, to się tak zniechęcę gruntownie do tego, że muszę od razu wyeliminować. Wiem to po zużyciu farb, które mam, że umbra naturalna, że ugier jasny - tego już setki tubek poszły, a powiedzmy zieleń monestialna to raczej intensywny kolor, ale tak samo inne zielenie. Mam chyba sprzed dwudziestu lat tubki, z których połowa została wyduszona jak na razie, więc prawie ich nie używam. Czerwień to tak, czerwień ciemna, czerwień kadmowa, lazury alizurnowe. W strefie cieni, w obrazach monochromatycznych lubię czerwień dawać, bo to mi się jakoś tak spodobało i to tak w wielu obrazach było.

Kolory bywają uboższe i bogatsze?

- Kolor, im bardziej zbliżony jest do jakiejś tam czystej sinusoidy wziętej z widma, akuratnie czystej czerwieni czy czystego żółtego, jest uboższy niż kolor, który z pozoru jest błotem, ale jest równocześnie pewnym chaosem, mieszaniną bardzo wielkiej ilości kolorów, jakąś wypadkową. Po pewnym czasie takiego treningu, jeżeli się maluje, celowo ograniczając paletę właśnie do czerni i ugru, to zaczyna się widzieć dużo tych niuansów kolorystycznych, których z pozoru się nie widziało poprzednio. Wydawało się, że tam nie może być już koloru, a czarny to już w ogóle nie jest farba - impresjoniści w ogóle to wyrzucali z palety. Mnie się wydaje, że bardzo wiele można, tylko nie można tam mieszać czegoś takiego, że maluje się intensywnymi kolorami, to tu można chlapnąć czerń, zmieszać ją z bielą... No to już świństwo się robi od razu! To wygląda jakby się ubłociło w jakimś miejscu obraz.

Forma jest ważniejsza od koloru?

- Forma w znaczeniu kształtu jest na pewno ważniejsza od koloru, tak mi się wydaje. Na pewno wyobraźnia w moim wypadku operuje kształtem. Sądzę, że

najchętniej zajmowałbym się rzeźbą, tylko gdzie i co później z tym robić? Zajęcie się obrazami jest z jednej strony wynikiem miejsca, bo wiadomo, ile jest brudu, jak zaczniemy się paprać gliną, gipsem itd., a po drugie, wynikiem utylitaryzmu, bo jednak zawsze myślę kategoriami utylitarnymi...

- Nie malować obrazu w cztery metry na pięć, bo co z tym później zrobić? Raczej trzeba przystosować się do życia w jakimś sensie i ograniczyć swoje potrzeby wyobraźni do tego, co jest później możliwe do zawieszenia w mieszkaniu, przesłania na wystawę, sprzedania itd.

- Gdybym robił rzeźby, to najprawdopodobniej musiałbym mieć olbrzymią pracownię, w której by to do dnia dzisiejszego stało i tylko co najwyżej jeździło po wystawach. Nie mógłbym tego sprzedać, no, w ogóle nie wiadomo... Robiłem to przez pewien czas.

Maluje pan obrazy z pewną praktyczną myślą?

- Przewiduję na przykład, malując obrazy, żeby powiedzmy dłuższy bok mniejszego obrazu był równy krótszemu bokowi większego obrazu, żeby można było łatwiej pakować, np. sześć obrazów razem, żeby rama była zawsze o tym samym profilu. Żeby można to jedno z drugim złożyć, obwiązać skoczem i zapakować w gąbkę... i już się nadaje do wysyłki, podczas gdy jeżeli jakaś rama jest zaokrąglona, to można, tylko jeden obraz zapakować itd.

- Pod tym kątem myślałem od początku, szczególnie z tego powodu, że mieszkałem w Sanoku, a wszystkie obrazy musiały jeździć do Desy, choćby do sprzedaży czy na wystawy. Do Warszawy się je wysyłało i to mi później zostało. Dzisiaj w mniejszym stopniu, bo dzisiaj już czasem ktoś oprawia obraz, ale też te ramy, które, o ile robię sam, to też zostały pomyślane z punktu widzenia tego, żeby ułatwiać transport.

- Czym dla pana są wywiady z panem?

- Na każde pytanie najdziwniejsze, najgłupsze czy najbardziej wymyślne jakoś staram się odpowiedzieć, chociaż czasem pytania fachowców zapędzają mnie zupełnie w kozi róg, bo to są pytania, których ja sobie nigdy nie stawiałem i nie wiedziałem, że można coś od tej strony. Na każde pytanie, nawet ile wody wypiera, albo ile traci na wadze obraz zanurzony w wodzie, można odpowiedzieć! Ale czasem bywa strasznie dziwne pytanie, które powoduje, że zupełnie jestem zdumiony...

- Człowiek bardzo często udziela wywiadu na kasetę magnetofonową, ktoś później to spisuje i drukuje... Pamiętam jak raz zacytowałem Gałczyńskiego: "Jam jest nad mocz wyższy, jam jest metafizyk", a jakaś facetka zapisała "Jam pies nad mocz wyższy i już metafizyk"... (śmiech).

Opracowanie: KB i ZM

Warto wiedzieć, że największy zbiór prac Zdzisława Beksińskiego (rysunki, obrazy, fotografie, rzeźby) znajduje się w Muzeum Historycznym w Sanoku, które jest oficjalnym spadkobiercą całego dobytku po artyście. Z archiwum Muzeum pochodzi również nagranie wideo, prezentowane w artykule.

Muzeum Historyczne w Sanoku uzyskało właśnie unijną dotację na rozpoczęcie rozbudowy skrzydła południowego, gdzie ma zostać przeniesiona Galeria Zdzisława Beksińskiego.