

„ZDZISŁAW BEKSIŃSKI”

(„Projekt” Nr 6-145, 1981 r.)

Zdzisław Beksiński urodził się w 1932 roku w Sanoku. Ukończył Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej. Adres: Warszawa, Sonaty 6 m. 314

PROJEKT: Ukończył Pan studia architektoniczne, jak więc to się stało, że został Pan malarzem?

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI: Generalnie rzecz biorąc odpowiedź jest prosta: Nie umiem pracować w kolektywie. Architektura jest domeną działalności kolektywnej. Gdybym

mógł budować sam i dla siebie, mógłbym być architektem podobnie jak jestem malarzem. Radości doznaję tylko w indywidualnym działaniu. Rozmiary tego działania nie mają tu większego znaczenia – być może miałbym większą satysfakcję malując olbrzymie malowidła ściennie, ale tylko wtedy gdybym sam był właścicielem farb, ścian, gdyby ode mnie zależał termin i sposób wykonania i cała reszta. Ponieważ tak być nie może, wolę małe obrazki w formacie pokojowym, malowane w ciasnej pracowni wygospodarowanej z własnego mieszkania, niż olbrzymie malowidła na zamówienia, dajmy na to, ONZ. Przyjmując zlecenie chciałbym bardzo wywiązać się z niego ku zadowoleniu zleceniodawcy – jest to kwestia elementarnej uczciwości rzemieślniczej – a zarazem ten stan byłby dla mnie tak męczący jak nie zapłacony dług. Po co więc mam brać na siebie tego typu zobowiązania?

P.: W końcu lat pięćdziesiątych uprawiał Pan nowatorską fotografię i tworzył metalowe reliefy rzeźbiarskie, zgodnie z duchem ówczesnej awangardy. Dlaczego

więc po paru latach porzucił Pan te poszukiwania i zajął się wyłącznie rysunkiem, a potem malarstwem o charakterze irracjonalnym?

Z. B.: Zawsze najtrudniej odpowiedzieć na pytania zaczynające się od „jak to się stało”. Oceniając coś *ex post*, zapomina się o motywach, które stały u źródła jakiejś decyzji. Np. od około pięciu lat nie rysuję mając stale ochotę powrócić na czas jakiś do rysowania, jak tylko skończę najbliższe dwa obrazy, które jeszcze mam ochotę namalować, potem są następne dwa obrazy, potem dla odmiany przejściowo mija ochota na rysowanie, potem mija rok i drugi rok – nie jest wykluczone, że w ciągu najbliższych dziesięciu lat nie zrobię już żadnego rysunku i przy okazji jakiegoś wywiadu będę musiał wyjaśnić dlaczego odszedłem od rysunku. Coś podobnego było chyba z fotografią. Do dziś zresztą mam sprzęt fotograficzny, a nawet od czasu do czasu coś tam nowego sobie dokupuję. Od czasu do czasu pojawia się też coś w rodzaju natłoku pomysłów do zrealizowania, głównie przy użyciu fotografii, ale *de facto* jestem od tego coraz dalej. Tak więc nie ma się co okłamywać: do fotografii już prawie na pewno nie wrócę. Zadziałał tu czas,

utrwały się inne stereotypy, działa wreszcie przeciw temu bezwładność technologiczna: przecież malowanie to w moim przynajmniej wypadku cała fabryka, z problemami zaopatrzenia w materiały, urządzenia pracowni etc... Inną sprawą jest zmiana sposobu widzenia i obrazowania. To chyba też dokonywało się bardzo powoli i płynnie. 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 wzajemni, 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 itepe. itepe. Stylistycznie było w tym coś z ducha Cwenarskiego czy Wróblewskiego, potrafiłem nawet machnąć 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 naprawdę byłem szczery. 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 głośniej 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 też nie sądzę bym zbyt wiele zawdzięczał oglądaniu tego co robią inni. W ogóle tym co robią inni nigdy nie interesowałem się nadmiernie. Sądzę, że jakieś uboczne, lecz wspólne dla wszystkich czynniki powodują, iż w konsekwencji dzieła artystyczne jakiegoś okresu są do siebie dość podobne. 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 sędzę 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. To wszystko to oczywiście ćwierćprawda, ale wyszukanie i opisanie wszystkiego, co złożyło się na takie a nie inne uszeregowanie faktów życiowych, zajęłoby tysiące stron druku. I też nie byłoby wyczerpujące.

P.: Czy procesowi zmiany kierunku poszukiwań nie towarzyszyło poczucie braku szans na terenie awangardy i możliwości indywidualnego wyodrębnienia się środkami dotychczas stosowanymi przez Pana?

Z. B.: Myślę, że w każdej dziedzinie stylistycznej można realizować się w tym samym stopniu. Po prostu spawając swoje reliefy z żelaza wielokrotnie przyłapywałem się na myśli, że zazdroścę dawnym malarzom ich czystej pachnącej farbami pracowni,

miałem po prostu naiwną i prostą potrzebę malowania przy sztalugach. Oczywiście, potem okazało się to taką samą okropną orką jak spawanie żelaznych blach

P.: Jaką rolę odegrała Galeria Boguckich w stymulowaniu Pańskiej twórczości, chociażby przez fakt, że przez długie lata jedynie oni organizowali wystawy Pańskiej twórczości?

Z. B.: Przy mojej kompletnej niezdolności do zainteresowania się stroną organizacyjną własnej kariery to rzeczywiście nie miałbym zapewne do dnia dzisiejszego żadnej wystawy, gdyby nie państwo Boguccy. Zetknąłem się z nimi jeszcze w latach pięćdziesiątych, gdy byłem fotografem, który trochę rysował i malował. Przy okazji jakiejś projektowanej wystawy fotograficznej jeden z mych przyjaciół zaciągnął mnie wraz z kilkoma fotografikami do mieszkania Boguckich, było to jeszcze w Krakowie. Chyba musiałem mieć ze sobą jakieś fotografie swych malarskich pierwocin – nie pamiętam szczegółów. Potem przez kilka lat mieli Boguccy ze mną krzyż pański, bo

zaczęli mnie lansować co było dla nich czynnością równie wdzięczną jak głaskanie kota pod włos, gdyż jak wszyscy maniacy własnej twórczości miałem zupełnego bzika na punkcie tego, by żaden z mych tworów nie uległ uszkodzeniu. Wymyślałem tysiące utrudnień, dziś się tego wstydzę, ale wtedy uważałem ich za nieodpowiednich działaczy, którzy zmarnują mi cały dorobek dla jakiejś chimery... Zresztą do dziś mi to zostało: nienawidzę robienia wystaw.

P.: Już w okresie równoległych z awangardą poszukiwań fakturalno-strukturalnych stworzył Pan znakomity relief z motywem krzyża, zatytułowany „Malte” Do Rilkego. Na ile inspiracja literaturą zaważyły na zwrocie, jaki dokonał się w Pańskiej twórczości?

Z. B.: Nie mam już stosunku do tego okresu własnej twórczości. Jeżeli mogę coś przytoczyć z pamięci, to tylko tyle, że – jak sądzę – tytuł ten nie był czymś niewymiennym. „Malte” obraz mógł nosić inny tytuł i nie byłoby to z mego punktu

widzenia czymś niewłaściwym. Obraz jeżeli dobrze pamiętam był niezupełnie udaną realizacją wizji, która narzucała mi się w trakcie lektury książki Rilkego. Niezupełnie udana w tym znaczeniu, że nigdy nie udało mi się namalować ani narysować dokładnie tego co chciałem. Zawsze wychodziło i wychodzi coś innego, nieco „w bok”. Na szczęście oglądający tego nie widzą, ale to koszmarne uczucie: nie mieć w życiu ani jednego obrazu dokładnie tak jak się mieć chciało. Tak więc po zakończeniu dałem tytuł „Malte”, ale nie chciałbym do tego dziś przywiązywać nadmiernego znaczenia. Po trosze zapomniałem już jak to było.

Oczywiście inspiruję się literaturą podobnie jak muzyką, obserwacją otoczenia i wszystkim, co jest we mnie i na zewnątrz, ale inspiruję się niejako przypadkowo, szcątkowo, ułamkowo. Np. poruszony wiatrem, siwy kosmyk włosów u pewnego starego mężczyzny zauważony w tramwaju Nr 19 na przystanku przy Placu Unii przed trzema laty próbuję namalować i wsadzić do jakiegoś obrazu wielokrotnie ze skutkiem

negatywnym, jak do tej pory. Czy jeżeli mi się to wreszcie uda, o ile się w ogóle uda, mam to zatytułować zgodnie z tym co stanowiło źródło inspiracji? Po co? Co to da?

Takich szczątkowych inspiracji jest bardzo wiele. Niedawno porzuciłem w połowie namalowany obraz gdyż nagle zdałem sobie sprawę, że jest to prawie dosłownie rysunek mego przyjaciela widziany przed kilku laty, którego to twórcę z kolei krytyka oskarża, że jest pod moim wpływem. Można by więc spytać: kto pod czyim? – chociaż oczywiście nie poczuwam się do tego, bym z niego świadomie ściągał. Ale inspirujemy się wszystkim dookoła i to w sposób jak sędzę niezamierzony i mało uświadamiany.

Inspiracja dziełem literackim jest taką samą inspiracją jak wszystkie inne, na równych prawach, a na dodatek nie musi być inspiracją taką, jakiej należało się spodziewać, zważywszy na wymowę samego dzieła stojącego u jej źródła.

Może zainspirować mało istotny szczegół np. z całej dość męczącej w czytaniu książki Hawkesa „Gałązka limony” zapamiętałem zamarznięty bombowiec na wstępie, ale to może dlatego, że już od dłuższego czasu poprzednio chciałem malować stare samoloty. Potem zresztą zniechęciłem się do tego zauważywszy na jednym z obrazów Woodroffe’a, jako uboczny szczegół, taki właśnie stary zardzewiały bombowiec jaki chciałem malować. Dlatego też nie znoszę oglądania cudzych obrazów. Antyinspiracja czyli niemożność namalowania czegoś, bo już ktoś to namalował jest jeszcze gorsza od kompletnego braku inspiracji. Czyli, że jednak najszcześliwszy byłem w okresie gdy myślałem, że mnie pierwszemu na świecie jakieś pomysły wpadły do głowy.

P.: Współczesność odbiera Pan głównie czy nawet wyłącznie poprzez gwałtowną w swym działaniu muzykę. Jak modeluje ona Pańską wizję plastyczną?

Z. B.: No, be przesady. Ja po prostu lubię muzykę i słucham jej przy pracy. Współczesność natomiast odbieram tak, jak zapewne wszyscy – z tym, że ma ona

niewielki wpływ na moją twórczość. Nie jestem także pewien, czy muzyka inspiruje mnie w sposób bezpośredni do pracy. Np. pop-music nie inspiruje mnie, lecz stymuluje, podobnie jak kawa czy cukier. Jest to zdecydowanie czysta przyjemność bez elementu duchowego przeżycia. To znaczy generalnie tak jest, bo oczywiście jak od każdej reguły tak też i od tej bywają wyjątki. Malując przy muzyce pop wykonuję ruchy tułowiem utrudniające mi oczywiście pracę, a więc z pozoru bezsensowne, tym niemniej wyłączenie nagłośnienia wywołuje uczucie braku czegoś bez czego nie można pracować. Jeśli idzie natomiast o muzykę klasyczną to występuje tutaj coś, co można by uznać za inspirację. Po prostu wydaje mi się, że o obrazie myślę w ten sam sposób jak o poemacie symfonicznym z końca 19 wieku. I dlatego obojętne jest co zostanie na obrazie namalowane – ważne jest to czego nie umiem wyrazić w słowach, ale mam nadzieję udaje mi się wyrazić w niektórych najlepszych obrazach. Jakiś rodzaj niedającego się nazwać, ale tym niemniej istniejącego uniesienia, które w najsilniejszy sposób występuje w muzyce postwagnerowskiej. Oczywiście generalnie rzecz biorąc. Bo dostrzegam to też u wielu kompozytorów znacznie późniejszych, jak Szostakowicz, Honegger czy Britten.

P.: Jak widzi Pan odniesienia w Pańskiej twórczości do sztuki wielkich wizjonerów przeszłości, np. Gustawa Moreau, Arnolda Böcklina, Odillona Redona, Blacke'a? Jak odczuwa Pan inspiracje młodopolskie, które dla odbiorców Pańskiej sztuki są oczywiste?

Z. B.: Pytanie jest już odpowiedzią i nie czynię tu sprzeciwu. Z reguły bywam porównywany z Linkem i Boschem, i wtedy w obu tych wypadkach powstaje we mnie zdecydowany sprzeciw. Oczywiście ponad moje siły jest akceptować całego Böcklina, ale jego „Wyspa Umarłych” zrobiła na mnie w dzieciństwie olbrzymie, niezapomniane wrażenie i to wrażenie trwa do dnia dzisiejszego.

P.: W bardzo wielu Pana obrazach i rysunkach główną rolę odgrywają symbole, znaki albo rekwizyty takie jak krzyż, szkielety, trupa czaszka, funkcjonujące w sztuce od wieków, ale w sposób odmienny dla różnych okresów historycznych. Pan

jednak wykorzystuje je w modernistycznej, a niekiedy romantycznej wersji stylistycznej. Czy jest to zamysł świadomy?

Z. B.: Ależ ja po prostu chcę malować obrazy. Nie sposób tu uciec od tradycji. Sam obraz – jako przedmiot wiszący na ścianie, określony kształtem geometrycznym i oprawiony w ramy oraz oglądany i komentowany – jest w całości wynikiem tradycji. Każdy z tych elementów, a więc kontemplowanie dzieła sztuki, rozmowa na temat dzieła sztuki, to są elementy tradycji, które przeniknęły nawet do konceptualizmu. Dlategoż u licha miałbym dobrowolnie rezygnować z innych elementów tradycji, takich jak mroczne lśnienie wersniksu, kompozycja postaci i tak dalej?

Od pierwszych obrazów jakie widziałem w dzieciństwie w kościele i mieszkaniach prywatnych powoli budowała się w mej świadomości idea obrazu. I chcę tę ideę realizować. Można ją realizować oczywiście przez sprzeciw, ironię, cudzysłów, dystans i persyflaż, ale można też dosłownie i naiwnie. Rekwizytów używam więc w dużej mierze

świadomie, bo są one w moim mniemaniu związane z ideą obrazu, podobnie silnie jak ramy i haczyk do wieszania na odwrocie. A że używam tych, a nie innych? Nie ma wreszcie tak wielu rekwizytów. Wszystkie największe obrazy świata są do siebie podobne, i wreszcie na prawdę nie o to chodzi co jest namalowane. Ja osobiście wolę malować fantastyczne i nieregularne ruiny niż współczesny i regularny biurowiec, ale to głównie dlatego, że nie nudzę się wtedy przy pracy. Treść obrazu mieści się nie w użytych rekwizytach, lecz w tym co niewypowiedziane. W rekwizytach lub raczej w upodobaniu do określonych rekwizytów może się co najwyżej wyrażać psychiczny wizerunek twórcy. Nie po to jednak maluję obrazy, by odsłonić się przed innymi psychicznie, raczej idzie o kontakt duchowy. A może najuczciwiej będzie przyznać, że nie wiem o co idzie. Po prostu odczuwam taką potrzebę by namalować. A co do mojej wyobraźni i jej nadmiaru niedostatku, to ja w ogóle bardzo nisko cenię wyobraźnię. Drzewo na tle zamglonego krajobrazu więcej dla mnie znaczy, gdy jest ładnie namalowane, od całego Margritte'a.

P.: Dzieła Pana wydają się zdumiewająco nierówne. Są takie, jakby uchylają okna na tajemny, niesamowity świat, ale chyba więcej takich, które mogą denerwować swą banalnością. A czy Pan hierarchizuje swe prace?

Z. B.: Nie chciałbym rzecz jasna denerwować nikogo banalnością. W ogóle sadzę, że nie jestem banalny, ale to oczywiście tylko moje zdanie. Czy przypadkiem problem nie polega na fałszywym, symbolicznym odczytaniu tego co zostało namalowane? Ale oczywiście są obrazy, które oceniam jako dobre i te, które oceniam jako nie udane. Dobre obrazy są owocem przypadku lub dobrego okresu, gdyż oczywiście zawsze pragnąłbym malować tylko obrazy dobre, ale nie zawsze rzeczy jasna je maluję. Mówię o swojej własnej ocenie. Z mego punktu widzenia ocena dobry lub nieudany dotyczy z jednej strony sposobu malowania, a z drugiej tego, co na obrazie zostało namalowane. Jeżeli idzie o to drugie, to faktem jest, że czasami w połowie pracy nad obrazem tracę przekonanie do tego co robię. Wydaje mi się to ewidentnie głupie. Dotyczy to z reguły scen figuralnych i jest to coś takiego jakbym scenę, którą maluję zobaczył nagle przez

okno i musiał opisać słowami. Z krajobrazem nie ma tego problemu: są natomiast problemy formalne, ale nie to stanowi temat pytania.

Wracając jednak do banału w ocenie odbiorcy, to sądzę, że polega to przede wszystkim na niewłaściwym odczytaniu. Gdy maluje się realne przedmioty, to każdy z nich niesie ze sobą pewien zasób skojarzeń prostych, tym niemniej nie dla każdego i nie zawsze wszystkie te skojarzenia leżą na wierzchu. Dla przykładu: pierwsze skojarzenie od słowa "ryba" nie dla każdego jest takie same. To co dla jednego będzie skojarzeniem pierwszym dla drugiego będzie siódmym, a dla trzeciego setnym. Namalowanie kilku realnych przedmiotów na jednym obrazie siłą rzeczy wyzwala w oglądającym grę pierwszych skojarzeń według pewnych utartych schematów, a więc np. według schematu symbolicznego lub schematu surrealistycznego w typie Maargritte'a. Owóż mówiłem o tym kilkakrotnie, że u mnie skojarzenia pojęciowe są jedynie czynnikiem ubocznym, wynikającym z faktu, że maluję realnie lub zbliżone do realnych przedmioty, które na obrazie występują we wzajemnym przestrzennym związku, ale nie jest to związek

pojęciowy. Oczywiście mam też jakieś skojarzenie pierwsze do słowa "ryba" gdy maluję rybę w jakimś otoczeniu, nie mogę odrzucać całkowicie bagażu skojarzeń, ale też nie posługuję się nimi w żadnej mierze w sposób kreacyjny. Jeśli nie maluję czerwonej ryby wiszącej na balonie, a z reguły unikam takich pomysłów, to mniemam, że dla każdego jest jasne, że ryba to po prostu ryba i nic poza tym. Tym niemniej jeśli namaluję martwe ryby wyrzucone przez morze na piasek, co z pozoru jest równie oczywiste jak drzewo na tle zamglonego krajobrazu, bo ryby znajdują się w prawdopodobnym dla nich stanie i otoczeniu, to jeszcze nie znaczy, że uniknąłem możliwości odczytania, które nosi wszelkie cechy literackiego banału. Opisuję zresztą konkretny obraz namalowany przed kilku laty, który potem obrzydzono mi do reszty egzegezami tego typu, że oto tradycyjne „ryby na piasku” lub jeszcze gorzej, że jest to protest przeciwko zagrażającej katastrofie ekologicznej. Ale ja nie myślałem w ten sposób, lecz całkowicie po prostu: namalowałem morze i wyrzucane na brzeg martwe ryby. Nic poza tym. I gdybym przypadkiem namalował kiedyś nagą dziewczynę z czaszką w dłoni to nie byłaby to na pewno ani „miłość i śmierć” ani „vanitas”. Banał funkcjonował by tu tylko ubocznie. Oczywiście nie

maluje takiego obrazu, bo sam zauważę, że ukrywa się tu możliwość odczytania banalnego. Rzecz w tym jednak, że wielokrotnie, dopiero ex post, po namalowaniu obrazu reakcja i opinie widzów uświadamiają mi, że wykształcony ogół odczytuje obraz całkiem inaczej niż ja.

P.: Entuzjaści Pana sztuki uważają, że ujawnia ona głębie ekstremalnych doświadczeń egzystencjonalnych. Przeciwnicy widzą w niej raczej mistrzowski pokaz dość stereotypowego horroru. A Pan sam jakby zwerbalizował zawarte w niej sensy?

Z. B.: Ja myślę, że idzie po prostu o namalowanie ładnych obrazów. Ładnych. Zaraz to będzie odczytane jako kokieteria, ostatecznie nie po raz pierwszy stykam się i z takim pytaniem i reakcją na moją odpowiedź. Ale 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 uraczył by 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. Być może ta synteza, której szukam jest całkowicie sprzeczna wewnętrznie i nieosiągalna?

Rozmawiał Wojciech Skrodzki