

Wiesław Banach: Czy Beksiński mógłby się stać drugim Andym Warholem?

Nazwisko Andy'ego Warhola należy do czołówki sztuki 2. połowy XX w., nazwiska Beksińskiego w galeriach i muzeach świata nie znajdziemy. Mimo to spokojnie możemy powiedzieć, że nigdy swojej decyzji odrzucenia stypendium do Nowego Jorku nie żałował. W drodze do Leska nawet przez moment nie poczuł ochoty zobaczenia Muzeum Andy'ego Warhola w Medzilaborcach, chociaż byliśmy tak blisko. Pisał Wiesław Banach w książce „Między Warholem a Beksińskim: antypody kultury” w 2007 roku.

25 maja 2000 r. wiozłem samochodem Zdzisława Beksińskiego do Leska, do wydawcy jego albumów Bogdana Szymanika. Artysta był w świetnym humorze, rozluźniony i rozmowny. Otaczał nas pejzaż jego młodości i dzieciństwa, a zarazem pejzaż, nieobcy rodzicom Andy'ego Warhola. Ta droga w kierunku niezbyt odległego od Sanoka muzeum w Medzilaborcach, nastrój, jaki wywoływał pejzaż i wspomnienia przeszłości, nakierowały naszą rozmowę ku refleksji z rodzaju „co by było gdyby?”.

W 1960 r., kiedy Warszawa i Kraków gościły zaproszonych na kongres przedstawicieli Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, została przygotowana, jako jedna z imprez towarzyszących, wystawa pięciu młodych plastyków: Juliana Gocławskiego, Zbigniewa Makowskiego, Marka Piaseckiego, Bronisława Szlabsa i Zdzisława

Beksińskiego. Prace abstrakcyjne sanockiego artysty wzbudziły duże zainteresowanie krytyków. W świecie zdominowanym przez tacyzm i jego amerykańską mutację *action painting* propozycja, którą przedstawił Beksiński, miała zupełnie niezależny charakter. Ukazywała silną osobowość interesującą zarówno od strony perfekcyjnych możliwości warsztatowych, jak i niepowtarzalnej, ponurej atmosfery. Ówczesny prezes AICA i dyrektor Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku zainteresował się pracami artysty, proponując mu półroczne stypendium w Stanach Zjednoczonych. Odpowiedź Beksińskiego była negatywna i jak zwykle dowcipnie wykrętna. Motywował rezygnację z wyjazdu brakiem drugiej pary butów i spodni. Tak naprawdę jednak na odmowę złożyło się wiele czynników związanych zarówno z sytuacją rodzinną, jak i przede wszystkim z postawą artystyczną. Paradoksalnie reżim komunistyczny pozostawiał artyście więcej swobody, niż mógł mu dać Nowy Jork. Przyjmując stypendium, czułby się zobowiązany wobec fundatora, który zapewne spodziewałby się jakiegoś dalszego rozwoju oglądanych prac, podczas gdy artysta ten etap twórczości już w sobie przewalczył, czując, że musi szukać czegoś zupełnie innego. Odniesienie sukcesu w Stanach Zjednoczonych, marzenie wielu twórców, w tym i zapewne Beksińskiego było możliwe, ale uzależniłoby go całkowicie od reklamy, galerii i krytyków. Popadłby w tak przez siebie znienawidzone zniewolenie. W Sanoku klepał biedę, ale w swojej pracowni był całkowicie swobodny. Nikt, nawet najbliżsi przyjaciele, nie mógł wpłynąć na jego poszukiwania artystyczne. Był sobą. Siermiężność otaczającego świata była przykra i marzenia o sukcesie i luksusie nie były mu obce, cena jednak, którą musiałby za nie zapłacić, była dla niego niewyobrażalnie duża. Niewątpliwie należy wymienić jeszcze jeden czynnik, który wpłynął na jego decyzję. Beksiński był z natury bardzo nieśmiały i skromny. Niepewność własnej wartości i lęk przed opuszczeniem świata, który dobrze znał, zaważyły tu także.

Wątek porzuconych niegdyś możliwości stania się, być może, drugim Warholem pojawił się u dojrzałego artysty – w naszej drodze do Leska. Nie mówiliśmy o tym, że są niemal rówieśnikami – Warhol urodził się w 1928 r., Beksiński rok później. Obaj wiedzieliśmy jedno i gdzieś nieśmiało w naszej rozmowie się to zaznaczyło: gdyby Beksiński wówczas przyjął stypendium, gdyby wyjechał do Stanów Zjednoczonych, nie tylko życie jego potoczyłoby się zupełnie inaczej, ale i twórczość wyglądałaby całkiem odmiennie. Powiedziałem mu wówczas, że nie wiemy, jakiego byśmy dziś mieli artystę, ale tych obrazów i takiego malarstwa z całą pewnością by nie było. Milcząco przyznał mi rację.

Beksiński wielokrotnie mówił, że mógłby mieszkać na 30. piętrze drapacza chmur w Nowym Jorku i byłby tam równie szczęśliwy jak w Sanoku czy Warszawie. Miejsce zamieszkania nie było dla niego ważne (nie czuł więzów sentymentalnych z miastem rodzinnym); swój pogląd wyrażał już jako artysta dojrzały, niezależnie od nikogo, wypowiadający się własnym językiem malarskim. Jego sztuka ukształtowała się w prowincjonalnym Sanoku, gdzie łatwiej było mu się skupić na własnym wnętrzu, unikając wpływów środowiska plastycznego. Przeniósł się do Warszawy jako w pełni ukształtowany twórca, lecz nie po to, by istnieć w środowisku artystycznym stolicy czy korzystać z inspiracji innych malarzy. Takiej inspiracji bał się podświadomie, dlatego też nie oglądał wystaw kolegów, rzadko zwiedzając galerie i muzea. Jeśli wyjechał z Sanoka i wybrał Warszawę, to między innymi dlatego, że duże miasto dawało mu poczucie anonimowości. Tam nikt go na ulicy nie rozpoznawał. Jednak, jak każdy twórca, pragnął sukcesu, nie unikał mediów. Stał się osobą medialną, co w polskiej sztuce zdarza się bardzo rzadko. Jak stwierdzali niektórzy krytycy, był gwiazdą polskiego malarstwa współczesnego na miarę gwiazd popkultury. Na jego wystawach zawsze były, i są, obecne tłumy widzów, a dziennikarze

szukali możliwości przeprowadzenia z nim wywiadów, i to nie tylko do pism artystycznych, ale także dla prasy masowej, nie wykluczając popularnych tygodników dla kobiet. A więc na miarę Polski uzyskał sukces i sławę analogiczną do sukcesu Warhola w świecie. Dla tego sukcesu nie zrobił jednak żadnego kompromisu w stosunku do widza, kupca czy krytyka. Swoją sławą był zdumiony i nic chciał do końca w nią wierzyć. Uprawiał sztukę, która była adresowana wyłącznie do niego samego, ewentualnie jakiegoś wyimaginowanego widza, który odczuwa i rozumuje identycznie jak on sam. Nigdy też nie pracował na zamówienie. Trzymał się z daleka od wszelkich form urzędowego wyróżniania twórców, stypendiów, nagród, jak również publicznych wystąpień i manifestacji. Mimo popularności był samotnikiem.

Twórczość Zdzisława Beksińskiego, pomijając niezbyt dużą ilość obrazów i reliefów abstrakcyjnych, a potem także pejzaży, oscylowała nieustannie wokół postaci ludzkiej. Przemiany, jakie tutaj zachodziły, nie były radykalne. Oczywiście dziecięce czy młodzieńcze prace miały charakter realistyczny i były etapem, w którym musiał się nauczyć podstawowych zasad malarskich. Portret ojca czy autoportrety, które po tym okresie pozostały, dokumentują proces uczenia się. Borykanie się z problemem postaci dostrzegamy już w sposób niezwykle przejmujący w fotografii artystycznej. W tych poszukiwaniach (pomijając najwcześniejsze fotografie) niemalże w ogóle nie był zainteresowany urodą ciała, nawet jeśli fotografował akt. Szukał przede wszystkim formy, a także układu kompozycyjnego. Może pragnął dotrzeć do jakiejś granicy, poza którą twórczość jeszcze nie wyszła. Obwiązywanie ciała modelki sznurkami, deformacja twarzy poprzez nałożoną maseczkę czy wreszcie wydarcie twarzy ze sfotografowanej portretowo głowy, pozostawienie w tym miejscu czarnej dziury, mają charakter tyleż nowatorski, co drastyczny. Jednakże stosowane środki zmierzające ku deformacji nie pozwoliły mu odejść od realizmu

ukazywanych modeli. Szukał jednak ciągle czegoś więcej. Fotografia mu nie wystarczała. Ostatnim związanym z nią etapem były plansze – zestawy, na które naklejał najczęściej już nie swoje zdjęcia. W tym wypadku przekraczał granice tej dyscypliny sztuki. Już nie chodziło mu o nowatorsko zaaranżowane zdjęcie. Ocierał się raczej o konceptualizm, szukając w zestawach trudno uchwytnych znaczeń. Wszystkie te działania były zapewne rekompensatą za niemożność realizowania obrazu ruchomego w postaci filmów. Nigdy, mimo takich potrzeb, nie zdecydował się na kupno kamery i podjęcie działań samodzielnych w tej technice. Dopiero w epoce kamer wideo kupował i zmieniał sprzęt, co prawda amatorski, ale za to dobrej klasy. Rejestrował nim przez pewien czas niemalże wszystko, co go otaczało, natomiast nie wykorzystywał sprzętu jako narzędzia do kreacji artystycznej. Jeśliby jednak podjął działalność filmową, to niewątpliwie byłaby ona zdecydowanie różna od tego, co robił Andy Warhol. Trudno sobie wyobrazić Beksińskiego robiącego film analogiczny do *Warholowskiego Sleep* (z 1963 r.) ukazującego przez 8 godzin śpiącego mężczyznę. Dla Beksińskiego efekty specjalne i wizyjna poetyka byłyby znakiem rozpoznawczym, gdyby kiedykolwiek zaczął realizować młodzieńcze marzenia. W naszych rozmowach z ostatnich lat przewijał się wątek nie tyle pragnienia powrotu do realizowania filmu, co raczej wykorzystania do kreacji przestrzennej możliwości komputera. Stwierdzał jednak, że sprzęt i programy profesjonalne (takie choćby jak użyte przez Spielberga w *Parku Jurajskim*) są dla niego nieosiągalne i mimo gwałtownego rozwoju informatyki nie ma już szansy, by projektować trójwymiarową wirtualną rzeczywistość.

Zmagania z formą, które dostrzegamy już w okresie uprawiania przez niego fotografii, najlepiej można prześledzić na olbrzymiej liczbie rysunków z lat 50. XX w. Podobnie jak prawie wszyscy artyści tamtego okresu zdawał sobie sprawę, że nowy kanon postaci został

zdominowany formą plastyczną wypracowaną przez Picassa. I z tym problemem Beksiński musiał się zmierzyć. Wszystko to, co od *Panien z Awinionu* zdołał Picasso zrobić z przetworzeniem na język formy plastycznej realistycznej formy ciała, było tak sugestywne, że wielu twórców nie mogło się z tego wyzwolić. Nawet Jackson Pollock zatracił ten szczególny sposób widzenia formy dopiero w obrazach abstrakcyjnych. W swoisty sposób, zupełnie już niezależny od dokonań hiszpańskiego mistrza, przetworzył ją w swoich pracach Paul Klee, artysta, który najbardziej fascynował Beksińskiego w tamtym czasie. Ci dwaj wielcy mistrzowie XX w., Picasso i Klee, stworzyli język czysto plastyczny, płaski lub operujący nową, pokubistyczną przestrzenią. Mimo przeprowadzanych analogicznie doświadczeń sanocki mistrz, na przełomie lat 50. i 60., zaczął się stopniowo zwracać ku tradycyjnemu kształtowaniu bryły za pomocą światłocienia o bogatej skali szarości. Eksperyment formalny został wyparty przez poszukiwania swojej tożsamości, związanej z wyrazem i nastrojem dzieła sztuki. I tutaj dawne malarstwo, od manieryzmu aż po XIX-wieczny akademizm, było punktem odniesienia pozwalającym artyście nie rozpraszać swoich wysiłków na czysto formalne eksperymenty. Już nie Picasso, którego pod koniec życia bardzo krytykował, czy Paul Klee, którym po prostu przestał się interesować, lecz wielcy, starzy mistrzowie, jak Rembrandt czy Vermeer, stali się z czasem wzorcem doskonalenia warsztatu. Tylko w pełni przestrzenne, ukazane światłocieniowe, a więc poprzez walor, wyartykułowanie wolumenu postaci stało się istotne dla jego dojrzałej sztuki. Kiedy zdobył już właściwe instrumenty plastyczne, zaczął ich używać dla własnych celów.

Beksiński zdawał sobie od początku sprawę, że język malarski, jaki obrał, i świat, który chce kreować, mogą zostać zakwalifikowane jako kicz. Żeby mieć swobodę działań, przyjął więc zasłonę persyflażu, w którym dystans i ironia spotkają się z eleganckim i gładkim

wykonaniem. Przewrotność tej sztuki z rzadka była rozpoznawalna, a najczęściej przyjmowana na serio, wywołując odruch niechęci. Artysta z całą przyjemnością prowadził tę grę, a persyflażem posługiwał się niemalże do końca. Najlepiej możemy tę postawę przeanalizować na przykładzie obrazu oznaczonego jako *AB69* z 1969 r. ukazującego makabryczną postać ze szwami na brzuchu i piersiach w pozie modelki czy striptizerki z zalotnymi skrzydełkami przy żółtych majteczkach. Czego pragnie widz roznegliżowanej piękności; co otrzymuje – upiorną postać każącą mu myśleć nie o przyjemnościach cielesnych, ale raczej o tego ciała rozpadzie. Gdzie w tym wszystkim jest artysta? Czy gra na naszych uczuciach? Uprzejmie zaprasza nas do delektacji estetycznej smakowicie podanej, lecz zamiast piękna i przyjemności, jak w jednym z opowiadań Poe'go, mamy rozpad i zgniliznę, *danse macabre*. Niewątpliwie Beksiński szydzi, tylko z czego? Z naszych przyzwyczajzeń, ze schematów kulturalnego wychowania? Wszystko jedno jak zinterpretujemy ironię; musimy zdawać sobie sprawę, że w tej pozornej zabawie tak naprawdę tkwią lęki samego artysty. Sztuka Beksińskiego jest naznaczona bardzo głęboko problematyką śmierci, o której – zwłaszcza w okresie przełomu lat 60. i 70. – bał się mówić wprost, nie chcąc narazić się na śmieszność. Persyflaż był mu niezbędnie potrzebny, był maską, spoza której mógł swobodnie przyglądać się temu, co robi oraz reakcji widzów. Jego postawa rodziła oskarżenia o epatowanie okrucieństwem. Świat jego malarstwa nie był jednak nigdy prostą transpozycją życia. Stosował własną logikę. Prawidła tego wewnętrznego świata były inne niż to, co oferują media, pokazując bez osłony potworności wojny, wypadków, morderstw. W jego obrazach nie cierpią fizyczni ludzie, krew nie jest krwią, w strzępach tkanki nie ma nerwów, ludzie są tylko fantomami. Na pewno jego świat malarski oznacza cierpienie, ale jest to wyłącznie cierpienie duchowe. W jednym z wywiadów powiedział:

Z tym zadawaniem cierpienia łączy się często używany w stosunku do mnie zarzut okrucieństwa. Zarzut całkowicie niesłuszny, bo w sposób niesłychanie silny rażą mnie tego typu dzieła o ile mają charakter realistyczny. Potrafię wyjść z kina, jeśli mam do czynienia z drastycznym filmem okupacyjnym. Autorzy zarzutów nie rozróżniają między wyrażeniem w obrazie stanu psychicznego czy duchowego zagrożenia autora, a ściśle realistycznym opisem makabry, czego nigdy nie robiłem i nie robię. Inną pomyłką percepcji jest doszukiwanie się okrucieństwa w ewidentnym persyflażu, owe zarzuty, że skóra obłazi z postaci upozowanych jak na zdjęciach mody damskiej. Autorzy zarzutów woleliby widzieć zapewne oddzielnie malarską wersję fotografii typu fashion czy glamour do czego przyzwyczaił ich pop-art, a oddzielnie popalone napalmem trupy. Wtedy wszystko byłoby w granicach najbardziej prymitywnych stereotypów percepcji telewizyjnej[1].

Warto tutaj pokusić się o krótką refleksję zmierzającą ku twórczości Andy'ego Warhola. Na antypodach wyżej zaprezentowanego obrazu można postawić portrety Marilyn Monroe. Aktorka stała się synonimem urody kobiecej tamtych lat. Sukces medialny tworzy z idoli współczesne ikony. Warhol wykorzystał ten „materiał”, by zagrać nim plastycznie i udostępnić go masowo, a więc każdemu, kto tego pragnie. Jako artysta uczestniczył w zabawie mas, poniekąd poświęcał się, a zarazem wykorzystywał materiał, który poddawała mu sytuacja codziennych bohaterów. Beksiński wprost przeciwnie wykorzystywał pewien wzorzec formalny w sposób prześmiewczy, a rezultat, jaki osiągnął, był nieprzyjemny lub wręcz dramatyczny. Jeśliśmy na siłę zestawili jakieś obrazy obu twórców, to niewątpliwie portrety Marilyn Monroe trzeba by postawić w kontekście tak często malowanych i to we wszystkich okresach twórczości głów, należących do jednego z.

najważniejszych motywów Beksińskiego. *Błękitny profil* z 1967 r. pokazuje fantazjowanie nad bruzdami i zmarszczkami głowy mężczyzny. Obraz *AB78* z 1978 r. prezentuje metafizykę „okresu fantastycznego”, podobnie jak *AA80*, gdzie widzimy głowę przemienioną w płonący niby-wieżowiec. Z kolei prace *O1* z 1994 r. czy *Y6* z 1995 r. poprzez monumentalną, przestrzenną, bryłową formę prowadzą nas ku dawnej rzeźbie artysty, do której wraca w malarstwie w połowie lat 90. Wreszcie jeden z ostatnich olei – *C6* z 2004 r. – ukazujący profil kobiecej głowy z rudymi włosami dla tego dzieła punktem wyjściowym były fotografie operacji plastycznych twarzy. W żadnej z wymienionych powyżej prac nie znajdziemy śladów odniesienia do portretu. Artysta posługiwał się formą głowy do własnych fantazji. Jeżeli zaś mielibyśmy te obrazy odnosić do świata rzeczywistego, lub przynajmniej świata wykreowanego przez media, to tylko na zasadzie kontrastu lub ironii.

Zasady sztuki pop-artu wywodziły się z nastawienia konsumpcyjnego odbiorcy. Sztuka miała być łatwa, omijająca jakiegokolwiek problemy, dająca przyjemność bliską rozrywce. Stąd u jej podstaw leży forma komiksu i kreskówki, czytelna, jasna i przyswajana przez każdego od dzieciństwa; forma, którą posługiwał się także Warhol. Była też bezpośrednią reakcją na masowy produkt (masowo kupowany, a więc lubiany przez tysiące czy wręcz miliony konsumentów) typu zup Campbell's, Coca-Coli lub gwiazd filmu czy rozrywki. Pop-art na gruncie amerykańskim był alternatywą dla *action painting*. Co zrobiłby Beksiński na tym właśnie gruncie w początku lat 60., zawieszony pomiędzy te dwie postawy artystyczne? Doświadczenia z abstrakcją miał już za sobą i taką formę wypowiedzi zaczął uważać za współczesny akademizm. Pop-art był dla niego nie do zaakceptowania. Czy

wytrwałby jednak w drażeniu swojego wnętrza, szukając czegoś zupełnie innego (co zapewne w atmosferze tamtych lat nie mogłoby mu szybko przynieść sukcesu w Nowym Jorku)?

Twórczość Zdzisława Beksińskiego jest w najgłębszym tego słowa znaczeniu introwertyczna. Beksiński ze świata zewnętrznego czerpał tylko ogólne formy, bądź potrzebne mu konkretne szczegóły. Szukał we własnym wnętrzu tego, co wywoływało w nim lęki. Dawał upust swojej niezwyklej wyobraźni. Właściwie pozostał poza wszystkimi prądami sztuki XX w. W Stanach Zjednoczonych miał swoich wielbicieli, miał też swoich kolekcjonerów, a także wydawcę pięknych albumów. Nie zrobił jednak kariery w świecie. Nazwisko Andy'ego Warhola należy do czołówki sztuki 2. połowy XX w., nazwiska Beksińskiego w galeriach i muzeach świata nie znajdziemy. Mimo to spokojnie możemy powiedzieć, że nigdy swojej decyzji odrzucenia stypendium do Nowego Jorku nie żałował.

W drodze do Leska nawet przez moment nie poczuł ochoty zobaczenia Muzeum Andy'ego Warhola w Medzilaborcach, chociaż byliśmy tak blisko. Pop-art nie był jego marzeniem artystycznym, był mu obcy. Zestawianie sztuki obu artystów musi budzić oczywiste napięcia. Te dwie zupełnie różne osobowości, które dzielił dystans tysięcy kilometrów i zupełnie inne doświadczenia kulturowe, łączy dziś bliskość muzeów prezentujących ich dzieła i dziwna świadomość, że ich najbliższe rodziny mieszkały po sąsiedzku. Gdyby Beksiński został drugim Warholem, to dzisiejsze spotkanie obu artystów w Sanoku i Medzilaborcach nie miałoby żadnego sensu.

Wiesław Banach

Tekst pochodzi z książki Między Warholem a Beksińskim: antypody kultury Wiesława Banacha wydanej przez Muzeum Historyczne w Sanoku w 2007 roku.

fot. jpellgen (@1105_jp) (FLICKR) / Licencja