

Rakowski

KOLEKCJA ANNY I PIOTRA DMOCHOWSKICH
W MUZEUM ARCHIDIECEZJI WARSZAWSKIEJ

WARSZAWA, 2022 ROK
MUZEUM ARCHIDIECEZJI WARSZAWSKIEJ

Rakowski

KOLEKCJA ANNY I PIOTRA DMOCHOWSKICH
W MUZEUM ARCHIDIECEZJI WARSZAWSKIEJ

REDAKCJA
DR PIOTR KOPSZAK

S P I S T R E Ś C I

KS. DR MIROSŁAW NOWAK ◆ 7

**IN HOC SIGNO VINCES
- NIEŁATWE PIĘKNO KRZYŻA**

DR EWA KORPYSZ ◆ 11

**DLACZEGO BEKSIŃSKI
W MUZEUM KOŚCIELNYM?
CZTERY SPOTKANIA ZE SZTUKĄ
ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO**

MACIEJ MIEZIAN ◆ 19

**DEUS EX MACHINA - TWÓRCZOŚĆ
ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO**

JAROSŁAW NOWOSAD ◆ 27

**WARIACJE NA TEMAT
BEKSIŃSKIEGO**

ALBUM WYSTAWY ◆ 53

KS. DR MIROSŁAW NOWAK
IN HOC SIGNO VINCES
– NIEŁATWE PIĘKNO
KRZYŻA¹

Uprzedzając wątpliwości uważnych czytelników korespondencji Zdzisława Beksińskiego z Piotrem Dmochowskim, trzeba już na początku przytoczyć słowa Artysty: „nawet w koszmarnym śnie nie chciałbym wystawić w Muzeum Archidiecezji” (list z 24 sierpnia 2002 roku). Z całości jego wypowiedzi wynika, że chodzi tu generalnie o niechęć do organizowania wystaw, ale też zapewne o kontekst prezentacji jego twórczości w kościelnej placówce kultury. I nie idzie tu chyba tylko o to, że sam określał się jako ateista (bo przecież w jego twórczości oraz w języku nie brakuje odniesień religijnych), ale raczej o wystawę w miejscu, które w sposób niejako automatyczny może skłaniać widzów do ukierunkowanej interpretacji jego dzieł, czego sam Beksiński nie znośił.

Zaznaczyć jednak trzeba, że w 2004 roku kilka jego obrazów zostało pokazanych

w naszym muzeum w ramach prezentacji kolekcji Państwa Anny i Piotra Dmochowskich pod tytułem *Visions de ténèbres*. Dzisiaj, trzydzieści lat po tragicznej śmierci Artysty, odważamy się jednak, dzięki uprzejmości tych samych Państwa oraz współpracy z Galerią Roi Doré w Paryżu, ten jego koszmarny sen ziścić.

Nie boimy się tego, ponieważ większość dzieł Beksińskiego dotyka atmosfery bliskiej koszmaram sennym i – mówiąc wprost – jest dotykaniem tajemnicy śmierci. Zacytuję mojego poprzednika, ks. Andrzeja Przekazińskiego: „Beksiński krąży wokół najważniejszego dla ludzkości pytania o śmierć – ona jest zadaniem dla każdego człowieka – ona jest ostatnim darem życia”. Właśnie dojrzewanie ku śmierci naznaczyło całą twórczość tego wybitnego Artysty. Ten senny koszmarm miał w przedziwny sposób zmaterializować się na jawie w tragicznych okolicznościach umierania jego bliskich, jak i jego samego.

A skoro wystawa w naszym muzeum staje niejako w poprzek intencji Twórcy prezentowanych na niej dzieł, to pójdźmy jeszcze o krok dalej i pozwólmy sobie na odrobinę

¹ Wstęp do katalogu wystawy *Beksiński. In hoc signo vinces*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa, 20.05.-30.09. 2018, napisany przez ś.p. ks. dr Mirosława Nowaka – dyrektora Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w latach 2013-2021.

interpretacji. Spójrzmy na obraz, który dostarczył nam motta do tytułu wystawy.

IN HOC SIGNO VINCES – te słowa odnoszą się do znaku krzyża. Sam w sobie znak ten jest spotkaniem tego, co wzdłuż z tym, co w poprzek. I na tym polega jego istota – na stawaniu w poprzek tego, co wydaje się dla nas najlepsze i najłatwiejsze. Tej problematyki dotykała wystawa niedawno zorganizowana w Paryżu przez Galerię Roi Doré, a potem prezentowana także w naszym muzeum, pod tytułem *Sztuka krzyża. Krzyż w sztuce*. I taka wydaje się cała twórczość Beksińskiego – staje ona w poprzek łatwej percepcji sztuki, zaprasza do kontemplacji piękna trudnego, bo pokazanego przez pryzmat tego, co wydawałoby się temu pojęciu zaprzeczać.

To są właśnie paradoksy krzyża. Krzyż hańby, który dla wielu stał się znakiem zwycięstwa. Narzędzie okrutnej tortury, które dla chrześcijan staje się *Arbor vitae* (Drzewem życia), znakiem „śmierci, z której życie tryska”, jak śpiewamy w starożytnym hymnie o krzyżu. Nie wchodząc głębiej w interpretację symboliczną, a tym bardziej religijną – chcąc uszanować przekonania Artysty – nie sposób jednak patrząc na ten tytułowy obraz, na którym dwukrotnie powraca motyw krzyża, oprzeć się refleksji, czy też pytaniu o to, co znajduje się po drugiej stronie muru z napisem *IN HOC SIGNO VINCES* (W tym znaku zwyciężysz). Ten mur wyznacza ciasną, zamkniętą przestrzeń doczesności dla nowego życia położonego w kołysce, ale górny róg obrazu odsłania blask nieba i zaprasza do rzeczywistości „po drugiej stronie”. Bez względu na wyznawany światopogląd, odbiorca dzieła zaproszony jest do refleksji eschatologicznej, nad rzeczami ostatecznymi. Znowu więc dochodzimy do tajemnicy śmierci. A pytanie o śmierć jest też zawsze pytaniem o to, co ją przekracza, o śmierć śmierci, a więc nieśmiertelność.

Wojciech Skrodzki bardzo ciekawym spostrzeżeniem zakończył tekst pod tytułem *Między <nic> a nicością* do katalogu pierwszej wystawy Beksińskiego w naszym muzeum, w 1995 roku. Zauważył zbieżność klimatu obrazów Beksińskiego z duchem poezji św. Jana od Krzyża (*nomen omen*), która to poezja jest spojrzeniem na życie z „tamtej” strony granicy śmierci. Pyta on, czy wiele obrazów Beksińskiego nie jest w swojej istocie pejzażami pośmiertnej wędrówki dusz, ukazując tożsamość życia jako umierania i życia umarłego. I cytuje strofy z IX Romancy *Wszedłem w nieznane* św. Jana od Krzyża (przeł. O. Bernard Smyrak OCD):

*Wszedłem hen - kędyś w nieznane
Trwałem w zamarłym stanie
Wyższym nad wszelkie poznanie.*

*Nie wiem, w jakim szedł strony,
Lecz gdym się znalazł u celu,
Dostrzegłem światłem olśniony
Głębie tajemnic wielu.
Wyrazić tego nie zdołam,
Trwałem w zamarłym stanie,
Wyższym nad wszelkie poznanie.*

I jeszcze wyznanie z Romancy VIII, *Żyję nie żyjąc w sobie*:

*W głębie życia się wdzieram,
Umieram, bo nie umieram!*

Wraz z całym zespołem, wdzięczny jestem najpierw Państwu Annie i Piotrowi Dmochowskich za inspirację i konsekwentną pomoc w zorganizowaniu tej wystawy w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Galerii Roi Doré w Paryżu, z Józefem Rudkiem na czele, za wspólną realizację kolejnego już projektu, jak również wszystkim, którzy udostępnili dzieła Zdzisława Beksińskiego warszawskiej publiczności.

Wspólnie zapraszamy wszystkich odwiedzających wystawę pod tytułem *Beksiński - In hoc signo vinces* do symbolicznego „wdzierania się w głębię życia i umierania” – a pomocą i swoistym drogowskazem niech nam będzie niełatwe piękno dzieł Mistrza Beksińskiego.



Bez tytułu, 1974

Olej na płycie pilśniowej

73 x 87 cm, wł. A. i P. D.

DR EWA KORPYSZ

DLACZEGO BEKSIŃSKI W MUZEUM KOŚCIELNYM? CZTERY SPOTKANIA ZE SZTUKĄ ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO

„Beksiński w Muzeum Archidiecezjalnym? Jak to możliwe?” – pytają zdziwieni zwiedzający. To zaskoczenie ma źródło w przekonaniu, że w takim muzeum ogląda się tylko sztukę sakralną, albo wręcz tylko przedmioty kościelne i obrazy świętych, a „przecież Beksiński nie był świętym”. I nic religijnego nie stworzył.

W istocie – nie był. Przeciwnie, uważał się za ateistę, choć pochodził z rodziny katolickiej. Mimo że wystawiał swoje prace w Muzeum Archidiecezjalnym dystansował się od tego faktu w swoich wypowiedziach. Sztuka Beksińskiego nie jest religijna, ale dotyczy tematów egzystencjalnych, tematu śmierci, obecnego w życiu człowieka, podejmuje motyw celu do jakiego nieuchronnie zmierza każda istota żyjąca. Wątek końca ziemskiej wędrówki człowieka to temat, od którego nie ma odwrotu, nieunikniony. Temat eschatologiczny. I w tym kontekście malarstwo Beksińskiego zawiera odniesienia religijne. Jego fantastyczne, surrealistyczne pejzaże zdają się być obrazami tego, co jest po TAMTEJ stronie. To miejsca nieznanne, tajemnicze. Są opustoszałe lub zaludnione niezwykle postaciami i stworami. Artysta

niejednokrotnie sięga po znaki rozumiane jako symbole uniwersalne. Takie, jak często występujący w jego obrazach kształt krzyża – znak śmierci, hańby i dla chrześcijan znak zwycięstwa. Osadzony w przedziwnej przestrzeni, niemal mistyczny, odwołujący się do określonych skojarzeń i niosący uniwersalne treści. Ale przez Beksińskiego nie traktowany jako przesłanie, czy temat o ponadczasowej wymowie. Dla niego jest to element kompozycyjny, kształt, przedmiot czysto estetyczny. Artysta porusza wyobraźnię widza, ale to widz interpretuje, wybiera, dostosowuje do siebie, do swojej osobowości, do stanu ducha. To widz nadaje dziełu sens. Beksiński niczego nie narzuca, nie sugeruje tytułem. Jego obrazy są do kontemplowania, tak jak muzyka do słuchania¹.

Dla Beksińskiego liczy się kolor, forma, linia, za pomocą których konstruuje harmonijną całość. Jest to malarstwo doskonałe warsztatowo, znakomite kolorystycznie,

¹ Por. Karolina Żabicka, *Non omnis moriar, [w:] Beksiński. In hoc signo vinces*. Katalog wystawy. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa, 20. 05.-20. 09. 2018, s. 21, przyp. 4.

perfekcyjne, można chyba rzec – wysmakowane. Dobra sztuka. Te walory zwróciły uwagę już w latach 80. ówczesnego dyrektora MAW, ks. Andrzeja Przekazińskiego, który miał okazję poznać Beksińskiego i być w jego pracowni na warszawskim Służewiu nad Dolinką. Zwiedzał także kolekcję prac artysty w galerii prowadzonej przez jego przyjaciół i kolekcjonerów obrazów, państwa Anny i Piotra Dmochowskich w Paryżu przy 43, rue Quincampoix, dziś już nieistniejącej (działającej w latach 1989-1996). Wrażenia z tych wizyt były zawsze bardzo silne, niezapomniane. W 1987 roku muzeum otrzymało w darze od artysty jego obraz OE 1984 (Beksiński nie tytułował swych dzieł, jedynie oznaczał je dla porządku symbolami). Dzieło należy do większego cyklu, określonego roboczo jako *Oczekiwanie*. Obraz jest poruszający. Przedstawia pęsną cmentarz, na którym wznosi się ponury, bezokienny wieżowiec. Stare nagrobki nie mają krzyży. To stele, może macewy... Przypominają o czasie, który przeminął. Wieżowiec należy już do innego, nowego czasu. Te dwie epoki – dawno przebrzmiała i teraźniejsza łączą cmentarny bluszcz, drapieżnie wdzierający się na ściany budowli. Suchy, martwy, jak ci, którzy odeszli. Wokół panuje złowroga pustka napawająca lękiem – przed nieznanym, przed śmiercią. Dzieło jest utrzymane w niezwykle kolorystyce, stonowanej, podkreślającej nastrój osamotnienia.

Można powiedzieć, że od tego obrazu zaczęła się „historia z Beksińskim” w naszym muzeum. Obecna wystawa jest u nas już czwartym pokazem prac tego wyjątkowego artysty. W maju 1995 roku muzeum, jeszcze wówczas w siedzibie na Solcu, zaprezentowało obrazy Zdzisława Beksińskiego po raz pierwszy². Wystawa została zorganizowana w związku z obchodami 50. rocznicy

² Zdzisław Beksiński. Katalog wystawy. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 05.-06. 1995.



OE (*Oczekiwanie*)
1984, olej na płycie
pilśniowej
87 x 73 cm
wł. MAW

zakończenia II Wojny Światowej i doszła do skutku dzięki uprzejmości i zaangażowaniu państwa Anny i Piotra Dmochowskich. Wszystkie pokazywane dzieła pochodziły z ich paryskiej kolekcji. Komisarzem był ks. Andrzej Przekaziński, z którym przy urządzaniu ekspozycji współpracował Jan Kosiński. Wystawę otworzył prymas Józef Glemp. Trwała ona miesiąc. Była to retrospektywa, bardzo duży pokaz, na którym znalazło się 80 prac artysty powstałych w latach 1987-1994: obrazy olejne, akryle. W większości dzieła figuratywne, charakterystyczne dla tzw. „gotyckiego” okresu w twórczości artysty, który ok. 1985 roku zaczął zmieniać swoje malarskie zainteresowania i odchodził od „barokowych”, niepokojących, wizjonerskich pejzaży, zaludnionych zdeformowanymi figurami w stronę monochromatycznych kompozycji z płaskimi sylwetkami ludzkimi lub z głowami na niezdefiniowanym tle. Sale muzeum zapełniły się studiami monumentalnych postaci siedzących, stojących, wiszących na krzyżu. Ludzie z dziwnymi głowami albo same głowy, en face lub z profilu, często bez wyraźnych twarzy. Figury pojedyncze lub ustawione parami... Były też płótna wypełnione pęsnymi budowlami i tajemniczymi

formami architektonicznymi, bezokiennymi gmachami z widocznym szkieletem ruszta-
wań, jakby z unerwieniem czy kośćcem,
zastygłe w ciszy, wyobcowane, napawające
lękiem, martwe...

Do prezentacji nie został włączony wspo-
mniany obraz z wieżą na cmentarzu, podaro-
wany przez artystę kilka lat wcześniej. Dzieło
to, pokazywane w Muzeum na co dzień na
stałej ekspozycji, było w tym czasie prezento-
wane za granicą na wielkiej wystawie sztuki
polskiej *Widerstand und Aufbruch (Opór
i odnowa): von der Apokalypse zum Dekalog:
polnische Kunst 1980-1993*, zorganizowanej
przez Muzeum Archidiecezji Warszawskiej
i ośrodki diecezjalne w Rottenburgu
i Stuttgarcie (1995). „Nasz” Beksiński znalazł
się tam wśród najwybitniejszych twórców
polskiej sztuki lat 80.

Różne pokazy dzieł artysty – jego obra-
zów, rysunków, fotografii, prezentowanych
indywidualne i zbiorowo, odbywały się
już wcześniej w wielu galeriach i muzeach
w Polsce i za granicą. Od roku 1960 do 1995
było ich kilkadziesiąt (w Polsce w Krakowie,
Zakopanem, Sanoku, Warszawie, Rzeszowie,
Katowicach, Kłodzku, Bytomiu, Wrocławiu,
Gliwicach). Twórczość Beksińskiego była za-
tem już znana polskim odbiorcom. Na jego
retrospektywną wystawę w MAW w 1995
roku wybierali się świadomie i przyjęli ją en-
tuzjastycznie. Po Warszawie trafiła także do
Gdańska, Katowic, Łodzi i Krakowa i wszędzie
cieszyła się niesłabnącym zainteresowaniem.

Następne spotkanie z Beksińskim
w MAW miało miejsce 9 lat później.
Wprawdzie nie z nim samym, bo arty-
sta nie lubił i unikał wernisaży, ale z jego
sztuką. Odbyło się ono w 2004 roku w ra-
mach drugiego w naszym muzeum pokazu
dzieł z prywatnej kolekcji państwa Anny
i Piotra Dmochowskich³. Pomysł wystawy

³ *Visions de ténébrès. 50 obrazów z kolekcji
Anny i Piotra Dmochowskich*. Katalog wystawy.

narodził się w rozmowach Kolekcjonerów
z dyrektorami trzech placówek: panem
Czesławem Tarczyńskim, dyrektorem
Galerii Miejskiej w Częstochowie, panem
Tadeuszem Piaskowskim, dyrektorem
Muzeum Narodowego w Gdańsku i dyrek-
torem MAW, ks. Andrzejem Przekazińskim.
Wystawa była planowana w tych trzech
miastach. Do Częstochowy trafił już wcze-
śniej depozyt 50 obrazów, 100 rysunków
i 100 fotografii Beksińskiego z kolekcji pań-
stwa Dmochowskich.

Pokaz prezentowany w 2004 roku
w MAW obejmował 50 obrazów. Były to
dzieła, które na co dzień zdobią paryskie
mieszkanie Kolekcjonerów, prace wybit-
nych artystów współczesnych. Tytuł pokazu
– *Visions de ténébrès (Wizje z mroków)* mówił
o artystycznych zainteresowaniach państwa
Dmochowskich i o charakterze wystawy:
„Oboje z żoną od wielu lat kolekcjonujemy
bowiem prace artystów «ekspresywnych».
Prace wyrażające silne uczucia, najczęściej
cierpienia, obawy przed śmiercią, beznadziei
życia”⁴. Większość wystawionych dzieł sta-
nowiły starannie wypracowane obrazy figu-
ratywne, o fantastycznej scenerii, utrzymane
w konwencji surrealistycznej. Można było też
oglądać kompozycje abstrakcyjne, odbiega-
jące od głównego nurtu.

Prezentowane w ramach tej wystawy
obrazy Beksińskiego pochodziły z różnych
etapów jego drogi artystycznej. Pokazano
wcześniejszą twórczość artysty, kiedy po-
wstawały mroczne kompozycje figuralne,
łączące realizm z posępną atmosferą ma-
jaków sennych – tajemnicze, pełne grozy
sceny w fantastycznych przestrzeniach

Częstochowa, Warszawa, Gdańsk, 2004.

⁴ Piotr Dmochowski, *Kilka słów wstępu*, [w:]
*Visions de ténébrès. 50 obrazów z kolekcji Anny i Piotra
Dmochowskich*. Katalog wystawy. Częstochowa,
Warszawa, Gdańsk, 2004, s. 3.

wypełnione osobliwymi postaciami. Są to obrazy o dopracowanej, gładkiej powierzchni i głębokiej, nasyconej kolorystyce. Obok tego można było obejrzeć prace z końca lat 80. i początków lat 90. XX. wieku – zagadkowe ukrzyżowania i wizerunki samotnych postaci umieszczonych w nieokreślonej przestrzeni. Perfekcyjnie namalowane obrazy o wyjątkowej kolorystyce utrzymane w monochromatycznych tonach zgaszonych żółcieni, szarości, beży... Mieszkańcy Warszawy mieli szczególną okazję nasycić oczy dobrym malarstwem i nacieszyć się niezwykłą sztuką. A Muzeum w związku z tą wystawą zostało hojnie obdarowane przez Państwa Dmochowskich jednym z obrazów Zdzisława Beksińskiego, namalowanym w 1992 roku, w „gotyckim” okresie twórczości malarza. Obraz, który otrzymaliśmy, przedstawia zdeformowaną (kobietą?) postać ludzką o nieokreślonej twarzy, odzianą w długą szatę i przyciskającą do piersi nagie dziecko. Neutralne tło, puste i pozbawione głębi podnosi nastrój opuszczenia i samotności. Kompozycja jest oszczędna w kolorach – zgaszonych, z przewagą ugrów. To już



drugi obraz Beksińskiego w naszych zbiorach. Oba dzieła – to darowane przez samego Beksińskiego w 1987 roku i to od państwa Dmochowskich, są reprezentatywne dla twórczości artysty, charakterystyczne dla dwóch różnych etapów jego malarstwa.

W 2018 roku, z inicjatywy państwa Anny i Piotra Dmochowskich i nowego dyrektora muzeum, księdza Mirosława Nowaka, oraz dzięki współpracy paryskiej Galerie Roi Doré, została zorganizowana wielka przekrojowa wystawa prac Zdzisława Beksińskiego, zatytułowana *In hoc signo vincēs*. Miała ona swoją premierę na przełomie 2017/2018 roku w siedzibie Galerii w Paryżu. W Warszawie odbyła się już w nowej siedzibie muzeum, w pałacu dziekanów kapituły warszawskiej na Starym Mieście przy ul. Dziekania, gdzie muzeum zaistniało po przeprowadzce w 2015 roku. Wystawa zajęła cały parter budynku. Zaprezentowano na niej dzieła z paryskiej kolekcji państwa Dmochowskich oraz z części ich zbiorów wystawianych w Galerii w Częstochowie, ponadto dwa obrazy ze zbiorów MAW. W sumie pokazano 72 prace: 20 obrazów, 26 rysunków i 26 wyjątkowych fotografii⁵.

Fotografie Zdzisława Beksińskiego zostały w naszym muzeum zaprezentowane po raz pierwszy. Ta dziedzina sztuki była w twórczości Beksińskiego wyjątkowo ważna, bo to właśnie od niej zaczynał w latach 50. XX w. drogę artystyczną. W swych niezwykłych zdjęciach nawiązywał do tradycji awangardowych. Jest to fotografia eksperymentalna. Portretowane postacie i twarze Beksiński traktował przede wszystkim jako elementy kompozycyjne, czysto estetyczne. Kadrując widziany obraz w specyficzny sposób, starannie aranżując kompozycję z wykorzystaniem rozmaitych efektów, zwłaszcza multiplikacji,

5 Beksiński. *In hoc signo vincēs*. Katalog wystawy. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa. 20. 05.-20. 09. 2018.

Bez tytułu, 1992
Olej na płycie
pilśniowej
130 x 96 cm
wł. MAW
«—

Bez tytułu
lata 50.
fotografia
27 x 19,5 cm
wł. A. i P. D.



umiejętnie posługując się akcesoriami, Beksiński uzyskiwał w swych pracach fotograficznych szczególne efekty plastyczne. Za ich pomocą oddawał własne odczucia, wyrażał nastroje samotności, zagubienia, smutku, pustki.

Prowincja I
1957
fotografia
28,5 x 22 cm
wł. A. i P. D.



Drugą grupę prac wystawionych w 2018 roku stanowiły rysunki. Kreślone zagmatwaną

arabeską linią prowadzoną z graficzną precyzją ołówkiem, długopisem, mazakiem, niekiedy uzupełnione rozmytą plamą w skali szarości, dającą efekt zbliżony do fotografii. Twarze, figury ludzi i zwierząt omotanych, splecionych więzami, uwikłanych w dziwne sytuacje, często z podtekstem erotycznym. Niejednoznaczne. Pochodziły z okresu od 1959 do końca lat 90. – różne style, różne sposoby kładzenia kreski. Powstawały równolegle do obrazów i na wystawie stanowiły znakomite uzupełnienie malarstwa.

Te dwie dziedziny sztuki Beksińskiego były dla publiczności nieco mniej znane. Dla niektórych stanowiły nawet odkrycie. Ale największym zainteresowaniem widzów cieszyło się malarstwo z jego bogactwem kolorów, różnorodnością tematów, efektów, doznań... Zaprezentowane dzieła pochodziły z różnych etapów twórczości artysty, od wczesnych lat 70. po rok 2004. Kilka z nich warszawska publiczność widziała już w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w 2004 roku (w 2011 roku odbył się w Warszawie inny duży pokaz w Domu Artysty Plastyka przy ul. Mazowieckiej). Ale od tego czasu upłynęło kilkanaście lat. Wiele się zmieniło. Artysta odszedł nagle. Zostawił bez odpowiedzi wiele pytań i pozostawił swoją sztukę. Do odbioru niełatwego malarstwa Beksińskiego dojrzało nowe pokolenie – ludzi młodych, odczytujących tę twórczość na świeżo, chłonących ją. Ludzi otwartych, nieobarczonych uprzedzeniami.

Jeden z „paryskich” obrazów nadał tytuł i może jednocześnie kierunek całej wystawy: *In hoc signo vincas* – taka inskrypcja widnieje na kompozycji, przedstawiającej pochyloną nad kołyską tajemniczą postać, za której plecami, z tła wysokiego muru wyłania się budząca grozę ukrzyżowana bezgłowa istota rozdzielana przez kruki. I obok ten napis. *W tym znaku zwyciężysz...* Historyczne słowa odnoszące się do wizji Konstantyna Wielkiego w przeddzień decydującego

starcia z Maksencjuszem na Ponte Milvio w roku 312. To widzenie zaważyło na całych dalszych losach chrześcijaństwa. W obrazie Beksińskiego znak Krzyża, taki, jakim Go znamy, jest widoczny na ścianie kołyski. Nie zdeformowany, nie karykaturalny. Krzyż, do jakiego się zwracamy. Może to jest właśnie w sztuce Beksińskiego łącznik między mrokiem a nadzieją. Nadzieją, którą ten znak niesie. Oczekiwaniem. Może to odpowiedź na pytanie o sens życia. Może też to odpowiedź na wątpliwość, pojawiającą się nie tylko dziś, w 2021 roku, ale i wówczas, w 2018, oraz na wcześniejszych wystawach – co Beksiński robi w muzeum kościelnym? Odpowiedź na pytanie o sens jego sztuki? Czyż nie chodzi tu o kwestie uniwersalne, ponadczasowe?

Wystawa odniosła duży sukces. Podczas trwającego aż 4 miesiące pokazu (20.05.2018-30.09.2018) przez muzeum przewijały się tłumy. Kolejka czekających przed budynkiem na wejście sięgała do ul. Świętojańskiej. Takiego oblężenia muzeum dawno nie przeżywało.

I wreszcie 2021 rok i nowy pokaz, tym razem pomyślany jako dłuższa, kilkuletnia prezentacja. Przygotowywana długo, poprzedzona wieloma rozmowami. Inicjatorami byli państwo Dmochowscy, zaprzyjaźnieni z naszym muzeum. Ich ideą było stworzenie w Warszawie miejsca, gdzie można byłoby malarstwo Beksińskiego oglądać na co dzień, kontemplować bez pośpiechu, wracać do niego, nasycić się tą sztuką. Z wyborem dzieł do tej przyszłej galerii artysty nie byłoby problemu – wszak kolekcja państwa Dmochowskich gościła już w Polsce wielokrotnie. Tylko lokal... Jednak dzisiaj w coraz bardziej komercjalizującej się stolicy nie mogło być o tym mowy – nie znalazło się w Warszawie miejsce na salę wystawową dla stałej ekspozycji sztuki Beksińskiego! Artysty, który w stolicy mieszkał i tworzył przez większą część swojego życia! I wówczas na tę ciekawą inicjatywę odpowiedział dyrektor



Bez tytułu, 1990

Długopis na papierze

30 x 21 cm

wł. A. i P. D.

Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, ksiądz Mirosław Nowak.

Muzeum wygospodarowało część swojej powierzchni wystawienniczej na pierwszym piętrze, w salach, w których wcześniej rotacyjnie pokazywano wybrane dzieła malarstwa współczesnego. Wymagało to oczywiście wielu zabiegów technicznych i organizacyjnych, zmiany dotychczasowego urządzenia, przeniesienia wielu obiektów w inne miejsca, stworzenia odpowiednich warunków. Tym wszystkim działaniom towarzyszyła radość z możliwości pokazania dzieł, które muzeum miało przyjąć. I oczywiście niepewność o to, jaki będzie ich odbiór wśród społeczności przekraczającej progi muzeum kościelnego...

Obecny pokaz obejmuje 25 obrazów z kolekcji państwa Dmochowskich i 2 dzieła ze zbiorów MAW. Kilka z nich nasze muzeum pokazywało już w poprzednich latach. Część kolekcji była wcześniej wystawiana w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, większość przyjechała bezpośrednio z Paryża. Wielkie podziękowania należą się naszym nieocenionym przyjaciółom z paryskiej

Bez tytułu, 1990
Długopis na papierze
29 x 21 cm
wł. A. i P. D.



Galerie Roi Doré. Kierujący nią pan Józef Rudek osobiście doglądał transportu dzieł z Francji i wraz ze swoim zespołem służył radą i aktywną pomocą.

Na wystawie znalazły się obrazy reprezentatywne dla różnych faz i nastrojów w życiu artysty. Najstarsze, o charakterze surrealistycznym, powstały w 1970 roku, jeszcze zanim Beksiński zamieszkał w Warszawie (nastąpiło to w 1977 roku). Wśród prezentowanych dzieł z tego czasu wyróżnia się posępne, drapieżne ukrzyżowanie ze szczytami szkieletu na tle złotych, skłębionych obłoków. Z tych lat pochodzi też utrzymany w głębokich zieleniach i błękitach pejzaż morski z lewitującą sylwetką i inny krajobraz z samotnym drzewem. Większość zgromadzonych prac to dzieła późniejsze, lata 80. – przedziwne rozległe pejzaże z upiornymi stworami i sylwetkami z kości. Są to obrazy o niezwykle bogatej, głębokiej kolorystyce, bardzo malarskie, wykonane z niezwykłą precyzją. Koniec lat 80. i lata 90. przynoszą zmiany w sposobie malowania. Ten czas zbiega się z szeregiem tragicznych wydarzeń

w życiu artysty: śmierć mieszkającej z nim matki i teściowej, choroba i śmierć żony, samobójstwo syna, kłopoty finansowe... Klimat tych smutnych okoliczności odbija się w powstałych wówczas dziełach. Na wystawie widać to na kilkunastu obrazach. Paleta barwna się uspokaja, staje się monochromatyczna, przeważają tony oliwkowe, beże, zgaszone błękity przełamane szarościami. Artysta kładzie kolor płasko, szybko rozprowadzając go szeroką szpachlą. Powierzchnie obrazów wypełnia samotna monumentalna sylwetka, niekiedy jest to postać na krzyżu, często twarz en face lub z profilu. Ostatnie prezentowane prace są już niemal abstrakcyjne. Powstały w 2004 roku, w niedługim czasie przed tragiczną śmiercią artysty.

Beksiński krąży wokół tematów egzystencjalnych. Zadaje najważniejsze dla ludzkości pytanie o śmierć. I to pytanie o śmierć rodzi następne – o nieśmiertelność. Pod tym względem malarstwo Beksińskiego można uznać za sztukę ponadczasową. Jego malarstwo budzi skrajne emocje: jednym się podoba, drugimi wstrząsa, są tacy, którzy je odrzucają. Z pewnością ta twórczość nie pozostawia widza obojętnym. Beksiński nie dawał swoim obrazom tytułów. Uznawał, że każdy widz może je sobie tłumaczyć w dowolny sposób. W ten sposób wyrażał swój brak zainteresowania dla literackiej strony przedstawień. Odbiór jego dzieł to rzecz indywidualna.

Ksiądz Mirosław Nowak nie doczekał inauguracji zainicjowanej przez siebie galerii malarstwa Zdzisława Beksińskiego w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Zmarł przegrywając walkę z Covidem 11 kwietnia 2021 roku. Otwarcia nowej ekspozycji w niedługim czasie potem dokonał już nowy dyrektor, dr Piotr Kopszak.

MACIEJ MIEZIAN

DEUS EX MACHINA – TWÓRCZOŚĆ ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO

Wystawa twórczości Zdzisława Beksińskiego w takim miejscu, jak Muzeum Archidiecezji Warszawskiej – i to w dodatku wystawa nie pierwsza – może budzić zdziwienie. Wydaje się, że trudno o malarza mniej religijnego niż Zdzisław Beksiński (oczywiście, jeśli brać pod uwagę stereotypowe, choć ugruntowane przez tradycję, wyobrażenia religijne). Nawet przedstawienia piekielnych czeluści, których nie brakuje na przykład w twórczości Hieronima Boscha, mają u niego nieco inny charakter. W tradycyjnych przedstawieniach piekła artyści starają się oddać emocje – rozpacz i przerażenie bijące z wykrzywionych twarzy, otwartych w krzyku ust, łez płynących po policzkach. Ów biblijny „płacz i zgrzytanie zębów” pokazywany jest ekspresywnie i sugestywnie. Niczego takiego nie znajdzie się u Beksińskiego.

Piekło tego artysty ma zupełnie inny wymiar – to przerażające obojętny, lodowaty świat bez Boga. W pracach Beksińskiego panuje bezlitosny chłód. Nawet królestwo roślin jest tam z reguły zredukowane do mchów i porostów, ewentualnie wyschniętych liści. Ludzkie ciała, od których przedstawiania artysta bynajmniej nie stroni, to

najczęściej obciążnięte skórą szkielety, czasem bez nosów czy oczu, bardziej przypominające mumie niż żywe istoty. Oczywiście też – bez wyrazu twarzy, bo często nie mają twarzy. Żadnych emocji. A w każdym razie żadnych emocji ukazanych wprost. Rozpacz znieruchomiła, introwertyczna do granic możliwości, szukająca ratunku w dystansowaniu się od świata, który boli. Zupełnie jakby artysta nawiązywał do znanego wiersza Tadeusza Borowskiego:

*...i może trzeba przyszyłom
dać się jak kamień z góry potoczyć
i widzieć świat, jak widzi posąg,
co ma kamienne, martwe oczy?*

„Kamienne oczy” – jeśli zdarza się artyście je namalować, są to oczy naprawdę przerażające. Puste i obojętne, a czasem pozabawione tęczówek, bo cały ich obszar zajmują rozszerzone źrenice. Objaw ten występuje przy zatruciu wilczą jagodą – popularną u nas rośliną zawierającą atropinę. Zdzisław Beksiński znał ją z własnego doświadczenia, ponieważ – o czym pisał między innymi w liście do Piotra Dmochowskiego z dnia 12.

stycznia 1985 roku – wchodziła w skład leków, które zażywał przy atakach wątrobowych.

Zatem przyroda, czy szerzej – natura, występuje na obrazach Beksińskiego, ale w sposób bardzo umowny. Jest to zastanawiające, bo artysta zaczynał przecież swoją twórczość od pejzaży i martwych natur. Przeszedł taki okres w życiu, kiedy świat w swej dosłownej, namacalnej urodzie i harmonii wart był jego uwagi. Syn Zdzisława Beksińskiego, Tomasz – charyzmatyczny dziennikarz radiowy, który w 1999 roku popełnił samobójstwo – zapytany w jednym z telewizyjnych wywiadów, czy ma w domu obrazy ojca, wspominał tylko te jego wczesne, realistyczne pejzaże. Z jakiegoś powodu były one dla niego ważniejsze niż późniejsze „demoniczne” dzieła ojca.

W twórczości Zdzisława Beksińskiego często pojawia się motyw krzyża. Czasami spotykamy na nim wizerunek Zbawiciela. Artysta w swoich obrazach umieszcza krucyfiksy na ścianach zrujnowanych kościołów lub na cmentarzach. Zdarza się, że na krzyżu zamiast pełnego ciała wisi jakiś niekompletny wyschnięty szczątek, do którego zlatują się kruki.

Może to wyglądać na bluźnierstwo, ale trzeba pamiętać, że artysta pochodził z terenów, gdzie opustoszałe świątynie i uszkodzone figury Chrystusa na krucyfikсах, często bez głów lub innych części ciała, były smutną pamiątką po deportowanych w ramach akcji „Wisła” Ukraińcach. Podobnie było też z występującymi na obrazach Zdzisława Beksińskiego żydowskimi macewami. Zarośnięte zielskiem i pokruszone przez czas stanowiły jedyny ślad po licznie tu kiedyś mieszkającej społeczności żydowskiej.

Na to nałożyły się jeszcze tkwiące w świadomości zbiorowej Polaków toposy literackie wyniesione ze szkolnych lektur. Romantyczny mesjanizm kazał nam utożsamiać z Chrystusem nie tylko cały Naród, ale nawet poszczególnego artystę „cierpiącego



za miliony”. W znany wiersz Adama Mickiewicza *Do Matki Polki* mowa o „męczeństwie bez zmartwychpowstania”, a w opowiadaniu Stefana Żeromskiego – o tym, że „rozdziobią nas kruki, wrony...”

Jest w polskiej tradycji jakaś fatalność, która kazała dowódcy powstania styczniowego, Romualdowi Trauguttowi, zapisać: „Ja nie wiem, czy jest sens. Wiem tylko, że jest mus”. Zaś poeta Kazimierz Wierzyński podczas kampanii wrześniowej w 1939 roku tak przewidywał, co się stanie: „musimy bić się, musimy bić się do ostatniego dnia / Musimy wygrać wojnę tej zimy albo za wiele lat”.

Zdzisław Beksiński tkwi bardzo głęboko w naszej tradycji i pomimo awangardowej, czasem szokującej formy, bez trudu można odnaleźć „polski” i „katolicki” klucz do jego twórczości. Choć artysta nie był religijny i czasami skłaniał się ku pewnym formom filozofii Dalekiego Wschodu, nigdy nie potrafił się uwolnić od naszych własnych wyobrażeń, obsesji i wrażliwości.

Gdzie zatem należy szukać Boga w obrazach Zdzisława Beksińskiego? Otóż ludzie w dawnych – jeszcze przedkomputerowych – czasach mieli określenie: „Deus ex machina”, czyli „Bóg z maszyny”. Wywodziło

Bez tytułu, 1984

Olej na płycie

piłśniowej

73 x 87 cm

wł. A. i P. D.



Bez tytułu, 1988
Długopis na papierze
30 x 21 cm
wł. A. i P. D.

się ono z antycznego teatru i oznaczało nagle, niespodziewane pojawienie się na scenie bóstwa, czemu towarzyszył odgłos grzoty wywoływany przez ukrytą za sceną maszynę. Interwencja ta zasadniczo zmieniała bieg akcji, najczęściej w niedający się logicznie wytłumaczyć w inny sposób. I właśnie tym jest twórczość Beksińskiego. Nagłym ujawnieniem jakiejś innej rzeczywistości, powodującym to, co Witkacy nazywał „metafizycznym dreszczem”.

W przypadku Beksińskiego to odwołanie się do „maszyny” może mieć jeszcze jedno znaczenie. Artysta był bowiem z zawodu inżynierem. Myślał – jak na technika przystało – w sposób ścisły i uporządkowany, a jego obrazy nie były efektem niekontrolowanego

natchnienia, lecz konstruktem zbliżonym do projektu maszyny lub obwodu scalonego.

Norman Leto, który przyjaźnił się ze Zdzisławem Beksińskim, tak opisywał dziennikarce, Ewelinie Karpińskiej-Morek, mieszkanie artysty i jego samego:

„Norman: Ubierał się zwyczajnie – w przeciwieństwie do wielu artystów, którzy uprawiają surrealizm i starają się samym sobą to wyeksponować, to on wręcz przeciwnie.

– Jak wyglądało jego mieszkanie?

Norman: Jak mieszkanie jakiegoś inżyniera. Płyta pilśniowa, wszystko białe, skrajnie funkcjonalne – poza tymi obrazami, które gdzieś tam wieszał, ale nie wiem, czy lubił. Chyba lubił. Kable ułożone równo, poobklejane taśmą, komputery, płyty idealnie poukładane.”¹

W takim przypadku nie dziwi, że artysta rejestrował szczegółowo (najpierw przy pomocy aparatu fotograficznego, a potem kamery) wszelkie zmiany, jakie wprowadzał w swoich dziełach. Można wręcz powiedzieć, że tworzył swoistą dokumentację wykonawczą każdego z nich. Być może było to uwarunkowane genetycznie, bo w jego rodzinie zawód inżyniera przekazywany był z pokolenia na pokolenie. Wykonywali go: pradziadek Mateusz Beksiński, dziadek Władysław i ojciec Stanisław.

Beksiński mieszkał w Sanoku – małym, ale znaczącym mieście na południu Polski – na terenie zwanym Podkarpaciem, które uchodzi za piękny, choć nieco zaniedbany region. W dwudziestolecie międzywojennym usiłowano tę sytuację zmienić, lokując tutaj przedsiębiorstwa Centralnego Okręgu Przemysłowego. Między innymi powstała wtedy fabryka produkująca autobusy. Jej początkiem był zakład kowalsko-kotlarski założony w 1822 roku przez pradziadka Zdzisława

¹ Źródło: <https://wydarzenia.interia.pl/autor/ewelina-karpinska-morek/news-beksin-ski-i-letto-nieznana-korespondencja,nId,2516714>

Beksińskiego, Mateusza. Początkowo firma pracowała na potrzeby lokalne, a następnie produkowała kotły i maszyny dla rozwijającego się w okolicy przemysłu naftowego. Pod koniec XIX wieku stała się fabryką wagonów kolejowych, a od 1950 – także autobusów. Z czasem autobusy stały się jej głównym, markowym produktem, a jej nazwę zmieniono na: Sanocka Fabryka Autobusów „Autosan”.

W tej właśnie fabryce przez pięć lat zatrudniony był Zdzisław Beksiński. Tworzył dość wyrafinowane projekty autobusów, które, z powodu znacznych kosztów, nigdy nie zostały zakwalifikowane do masowej produkcji. On też był autorem logo fabryki – stylizowanego lecącego bociana.

Nie był w Sanoku postacią anonimową. Wręcz przeciwnie – był dziedzicem wielkiego nazwiska, co stanowiło tyleż przedmiot dumy, co brzemień dźwigane z trudem. Największą fabrykę w mieście założył jego pradziadek, najokazalsze gmachy, łącznie z ratuszem, zaprojektował dziadek, ojcu Sanok zawdzięczał swoje parki i przestrzenie publiczne. Być może mizantropia Zdzisława Beksińskiego, jego niechęć do rzucania się w oczy, nieudzielanie wywiadów i niepojawianie się na wernisażach własnych wystaw miały swoje źródła w jakichś traumatycznych przeżyciach z tego okresu oraz presji, jaką wywierała na nim świadomość pochodzenia. Niewątpliwie oczekiwano po nim wiele, a jeśli nawet nie oczekiwano, to on sam czuł się w obowiązku sprostać nazwisku.

Dopiero gdy w 1977 roku przeniósł się do Warszawy i stał się anonimowym mieszkańcem wielkiego osiedla, odczuł ulgę. Można to dostrzec w jego twórczości. O ile sanockie dzieła pełne są oddanych z niezwykłą dokładnością koszmarów, to warszawskie przedstawiają z reguły miękko malowany pojedynczy przedmiot lub postać. Zamiast wieloprzedmiotowej, szczegółowej narracji pojawia się jedna duża malarska plama, przypominająca

obrośnięty mchem kamień lub kolonię jednobarwnych plechowców. Widać oddech.

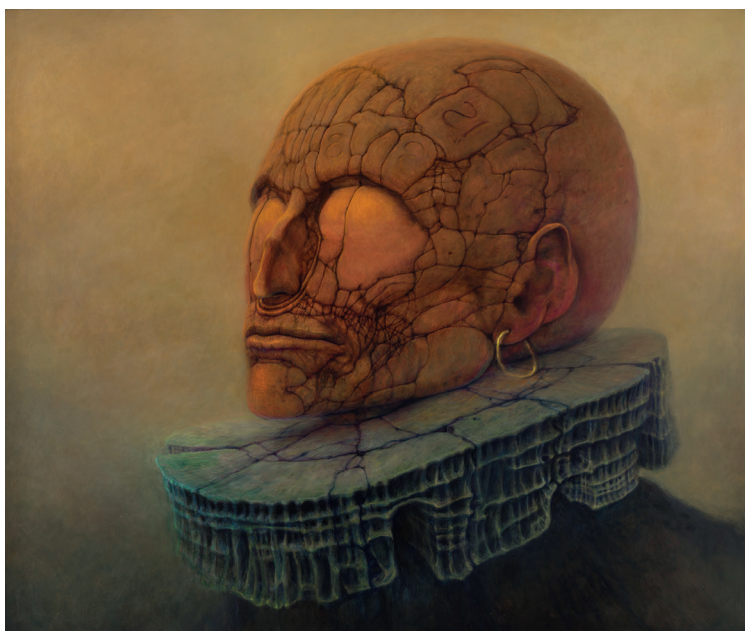
Sam artysta tłumaczył, że w dużych miastach tego typu obrazy po prostu lepiej się sprzedają, więc takie robi. Ale można też przyjąć, że w stolicy, inaczej niż w Sanoku, nie był pod nieustanną obserwacją ludzi, którzy go znali, śledzili jego poczynania i komentowali zasłyszane o nim plotki. Zyskał swobodę.

Nie jest przypadkiem, że najbardziej demoniczne dzieła tworzyli artyści uwięzieni w małych lokalnych społecznościach, Salvatore Dali w Figueres, Hieronim Bosch w s’Hertogenbosch, Teofil Ociepka i jego „Gmina Janowiecka” w Janowcu Śląskim czy Stefan Żechowski w podmiechowskim Książu Wielkim. Oddziaływanie prowincji widać też w malarstwie urodzonego na przedmieściach Częstochowy Jerzego Dudy-Gracza. Notabene twórca ten ma dzisiaj galerię w tym samym gmachu, co Zdzisław Beksiński, czyli w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie. Ich prace trafiły tam po odrzuceniu ich przez bardziej prestiżowe galerie w Polsce. Podobny los spotkał również Tadeusza Kantora, którego twórczość okazała się niegodna, by pokazywać ją w centrum miasta i musiała znaleźć przytułek w mniej prestiżowej dzielnicy Krakowa, na Podgórzu.

Zastanawiający jest stosunek krytyków do Zdzisława Beksińskiego, a zwłaszcza to, że większą estymę okazywali jego dziełom z okresu awangardowych eksperymentów niż tym, które przyniosły mu sławę.

Przypomina się tu historia innego malarza, żyjącego w odległym miejscu i czasie, ale uderzająca pewną analogią. Chodzi o renesansowego artystę, Albrechta Dürera, i jego wizytę w s’Hertogenbosch – rodzinnym mieście Hieronima Boscha.

Dürer zwiedzał to miasto już po śmierci malarza i musiał widzieć jego prace, bo oglądał miejscową katedrę, w której się



Bez tytułu, 1984
Olej na płycie
pilśniowej
73 x 87 cm
wł. A. i P. D.

znajdowały. Jednak w dziennikach Dürera próżno szukać o nich wzmianki. O ile szczegółowo odnotował, co zjadł na obiad, o tyle dziełom wielkiego poprzednika nie poświęcił ani słowa, choć zwykle opisywał prace artystów, na które natknął się podczas wędrówki. Bosch do tego stopnia nie pasował do ówczesnych kanonów, że był dla Dürera – skądinąd wybitnego teoretyka sztuki – po prostu niedostrzegalny.

Podobny problem mają z klasyfikacją dzieł Zdzisława Beksińskiego współcześni krytycy. Byliby w kłopotcie, gdyby im zabrano pojęcie „surrealizm”, które notabene pierwotnie oznaczało coś innego. Dziś „surrealizm” stał się synonimem słowa „niezwykłość”, choć jego twórcy rozumieli go inaczej – jako „automatyzm” tworzenia. Według definicji A. Bretona – nazywanego papieżem surrealizmu – dzieło miało powstawać przy jak najmniejszej kontroli świadomości, automatycznie. Z tego powodu surrealiści wykluczyli ze swojego grona Salvadora Dali, gdyż, ich zdaniem, zbyt świadomie kontrolował swój proces twórczy. Zapewne ze Zdzisławem Beksińskim mieliby podobny kłopot.

Do opisu obrazów Beksińskiego lepiej nadawałby się aparat pojęciowy

związany z literaturą raczej niż z malarstwem. Adekwatny byłby tu termin „turpizm”, pochodzący od łacińskiego słowa „turpis”, czyli „brzydki”. Teoria literatury definiuje go jako „zabieg literacki polegający na wprowadzeniu do utworu elementów brzydoty w celu wywołania szoku estetycznego.”

Tendencja ta występowała w niektórych kierunkach poetyckich 2. połowy XX wieku, a jej cechą był antyestetyzm i swoisty kult brzydoty. W Polsce czołowym przedstawicielem tego nurtu był Stanisław Grochowiak, autor wiersza *Czyści*, dobrze oddającego istotę zjawiska:

*„Wolę brzydotę
Jest bliżej krwiobieg
Słów gdy przeświećlać
Je i udręczać
Ona ukleja najbogatsze formy
Ratuje kopciem
Ściany kostnicowe
W zziębłość posągów
Wkłada zapach mysy
Są bo na świecie ludzie tak wymyć
Że gdy przechodzą
Nawet pies nie warknie
Choć ani święci
Ani są też cisi.”*

Turpizm nigdy nie zdobył dominującej pozycji w polskiej kulturze, ale pojawiał się w teatralnej twórczości Józefa Szajny i Tadeusza Kantora, w popularnych u nas filmach rosyjskiego reżysera Andrieja Tarkowskiego czy w *Lokatorze* Romana Polańskiego, gdzie główny bohater, grany przez reżysera, popada w obłąd i popełnia samobójstwo.

Turpiści byli stale atakowani za rzekomy nihilizm. Sama zresztą nazwa, wymyślona przez awangardowego poetę Stanisława Przybosa, nie była zbyt przychylna nowemu kierunkowi. Stanisław Grochowiak w jednym z artykułów tak bronił turpizmu:



Bez tytułu, 1963
Ołówek na papierze
31 x 21,5 cm
wł. A. i P. D.
(lewe)

Bez tytułu, 1964
Długopis na papierze
31,5 x 21 cm
wł. A. i P. D.
(prawe)

„Turpiści – o ile rozumiem nas, turpistów, dobrze – nawet w najdalej posuniętym akcie buntu (czy przeciwko życiu, czy przeciw tradycji literackiej) wyrażają ostatecznie postawę afirmatywną. Żaden turpista nie przeraża tylko po to, by przerażać, żaden nie krzyczy, aby usłyszano, jaki ma silny głos. I znowu nie rekwizyty decydują, ale postawy.”

Zdzisław Beksiński ze swoim kultem brzydoty doskonale wpisuje się w ten nurt. Jemu zresztą też zarzucano nihilizm i deptanie świętości, choć przecież i on „nie przerażał tylko po to, by przerażać”. Żeby sobie to uświadomić, warto bliżej przyjrzeć się pracy, która wywołała tyle kontrowersji i dała nazwę poprzedniej wystawie artysty w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.

Chodzi o *In hoc signo vinces*. Na pierwszy rzut oka obraz może faktycznie wyglądać na bluźnierczy – w jego centrum nad dziecięcą kołyską pochyla się chuda postać w niebieskim „maryjnym” płaszczu. By jeszcze bardziej podkreślić religijne znaczenie sceny, na przodzie kołyski artysta umieścił krzyż z wiszącym na nim Zbawicielem, a z boku kołyski – stylizowaną literę „R”, która nasyła na myśl łacińskie słowo „Resurrectio” (zmartwychwstanie). W tle – zniszczony mur.

Po jego prawej stronie wisi krzyż, a na nim dziwna postać z patykowatymi nogami i zapadłym brzuchem, na którym widnieje kolejny krzyż. Do jej głowy zlatuje się stado czarnych ptaków, tworząc wir przypominający koronę cierniową. Czy to Chrystus, czy tylko Alter Ego Chrystusa – każdy człowiek zmagający się z niezawinionym cierpieniem? Na ścianie obok krucyfiksu są jeszcze dwa ważne elementy – wyryty napis: „In hoc signo vinces” („Pod tym znakiem zwyciężysz”), a poniżej łańcuchy, którymi skuto zniekształcone ludzkie postaci, przypominające włochate pająki.

Wbrew sugestii artysty, który o swoich obrazach mówił – „Nie interpretujcie ich, gdyż są do kontemplowania, tak jak muzyka jest do słuchania, a czekolada do jedzenia” – warto jednak spróbować odczytać dzieło. To, co wygląda na czysty surrealizm, wydaje się być wierną ilustracją wiersza Adama Mickiewicza *Do Matki Polki*.

Nikt nie zarzucał Adamowi Mickiewiczowi nihilizmu i bluźnierstwa, gdy porównywał los polskich matek do cierpień Matki Bolesciwej, a ich synów – do Chrystusa, któremu przeznaczony jest „bój bez chwały” i męczeństwo „bez zmartwychpowstania”. W wierszu pojawia się wielokrotnie motyw

krzyża, motyw łańcuchów, a nade wszystko poczucie rozpacz i poniżenia, którego doświadczał zniewolony naród:

*O matko Polko! (...)
Klęknij przed Matki Bolesnej obrazem
I na miecz patrzaj, co Jej serce krwawi:
Takim wróg piersi twe przeszłyje razem!*

*Bo choć w pokoju zakwitnie świat cały,
Choć się sprzymierzą rządy, ludy, zdania,
Syn twój wyzwany do boju bez chwały
I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania.*

*Każde mu wczesnie w jaskinią samotną
Iść na dumanie... zalegać rohoże,
Oddychać parą zgniłą i wilgotną
I z jadowitym gadem dzielić łóżę.*

*Tam się nauczył pod ziemię kryć z gniewem
I być jak otchłań w myśli niedościgły;
Mową truć z cicha, jak zgniłym wyziewem,
Postać mieć skromną jako wąż wystygły.*

*Nasz Odkupiciel, dzieckiem w Nazarecie,
Piastował krzyżyk, na którym świat zbawił.
O Matko Polko! ja bym twoje dziecię
Przyszłymi jego zabawkami bawił.*

*Wczesnie mu ręce okręcaj łańcuchem,
Do taczkowego każ zaprzęgać woza,
By przed katowskim nie zbladnął obuchem
Ani się spłonił na widok powroza;*

*Bo on nie pójdzie, jak dawni rycerze,
Utkwić zwycięski krzyż w Jeruzalemie,
Albo jak świata nowego żołnierz
Na wolność orać... krwią polewać ziemię
(...).*

Czy analogia do utworu Adama Mickiewicza jest trafna, czy nie, pozostaje kwestią gustu, jednak nietrudno zauważyć, że wiersz ten dobrze koresponduje z przesłaniem całej twórczości Zdzisława

Beksińskiego. Pokazuje wszystkie jego zmory, jego polskość, jego kulturową wrażliwość, to, od czego się odżegnywał, jak i to, co potwierdzał, podrzucając swoim rozmówcom fałszywe tropy.

Jak każdy z artystów, prawdopodobnie też nie do końca uświadamiał sobie znaczenie wszystkiego, co tworzył, choć starał się nad tym panować. Lęki, obsesje, a nawet wspomnienia należą do sfery emocji, nad którymi rozum nie zawsze ma władzę. Do tych nierozpoznanych pokładów jaźni odwoływał się właśnie surrealizm – i w tym sensie Beksiński pozostaje surrealista, choć jednocześnie jest malarzem klasycyzującym, mocno uwikłanym w tradycję, hojnie czerpiącym z literatury, religii i historii swojego narodu.

JAROSŁAW NOWOSAD

WARIACJE NA TEMAT BEKSIŃSKIEGO

Wydawałoby się, że o malarstwie Zdzisława Beksińskiego nie należy pisać wcale. On sam, wzorem większości surrealistów, odżegnywał się od wszelkich prób interpretacji własnej twórczości. Chyba najbardziej znana deklaracja padła w roku 1976, w wywiadzie dla czasopisma „Nowy Wyraz”: „(...) Odczytywanie z moich obrazów treści symbolicznych, w popularnym historyczno-estetycznym rozumieniu symbolizmu, jest strzelaniem na aut. (...) Tożsamość mieści się nie w znaczeniach przedmiotowych, lecz w nastroju lub może raczej wyrazie, który pragnąłbym przekazać”.

Ci, którym chciało się przeczytać wywiad w całości, wiedzą, że jego wymowa nie jest jednoznaczna. Padły w nim i takie słowa: „Jeżeli uwierzyć, że Bóg mówi przez usta każdego człowieka, a ja w to wierzę, to z ust innych ludzi, w tym także krytyków, można usłyszeć własne myśli, których się jeszcze nie pomyślało samemu”. A skoro tak, to pisać o Beksińskim nie tylko wolno, ale i należy¹.

¹ Ktoś powie, że powtarzam tezę z mojego esaju *O siedmiu obrazach Zdzisława Beksińskiego*, który zamieszczono w numerze 3 (12) kwartalnika „Afront” z 2020 roku. Ten ktoś będzie miał oczywiście słuszość.

Obrazy Zdzisława Beksińskiego nigdy nie były deklaracjami ideowymi ani tym bardziej politycznymi. Jednak wszyscy – jak zauważyła Wisława Szymborska – „jesteśmy dziećmi epoki”. Innymi słowy, z gleby epoki swojej wyrastamy i, chcąc nie chcąc, nosimy jej piętno, nawet gdy staramy się żyć obok epoki lub wbrew niej. Twórcy, jako jednostki z natury swej szczególnie wrażliwe, są tym samym szczególnie wyczuleni na klimat epoki – może nie tyle w sensie reagowania na powiewy jej wiatru, ile wyczuwania drgnień jej gleby. Skojarzenia z sejsmografem będą tu jak najbardziej zasadne.

Obraz, na który patrzę, na pierwszy rzut oka wydaje się zwyczajnym pejzażem morskim – mariną. Pofalowana powierzchnia wody wypełnia całą dolną połowę „kadru”. Nie stoimy na brzegu, choć powinien być niedaleko za nami, bowiem tuż przy nas woda zamienia się w pianę. Jej oczka tworzą kunsztowny wzór, przypominający koronkę. Na naszych oczach powstaje kompozycja godna mistrzyń koronczarstwa.

Jednak temu pięknu wyraźnie coś zagraża. W naszą stronę nadchodzą fale – na razie niewielkie, lecz w dali już tworzy się jedna

większa... Niebo zaciągnięte jest ciemnymi chmurami – nadciąga sztorm. A na horyzoncie coś się kłębi, coś wzbiera, coś wrze – wir lub tajfun.

Najbardziej twórczy okres w życiu artysty – lub może po prostu największa część tego okresu – przypada na czasy zimnej wojny, wyścigu zbrojeń. Stałe zagrożenie wyczuwało się w każdej chwili, w każdym zachowaniu, w codziennej rozmowie, a przede wszystkim w kulturze – filmie w TV, piosence w radiu, książce na liście bestsellerów... W czasie, kiedy oglądam rzeczony obraz na monitorze mojego PC-ta, w Polsce wzbiera trzecia fala epidemii koronawirusa.

„Nastrój” lub „wyraz” wizji Beksińskiego nigdy nie jest jednoznaczny. Oto na przykład ów kłęb na horyzoncie niekoniecznie musi być zwiastunem destrukcji. Zauważmy, że bije od niego jasność. Może to cyklon, a może tylko prześwit między chmurami, zapowiadający wypogodzenie? Co więcej, fale nie tylko burzą pianę, lecz i sprzyjają jej powstawaniu. Rola tajemniczego zjawiska jest dwoista: niszcząco-twórcza, niosąca chaos i spokój.

Gdybym miał nadać temu obrazowi tytuł, byłoby nim jedno słowo: niestabilność. Patrząc nań, nie czuję pod stopami stałego lądu, czy choćby „solidnego dna” z wiersza Różewicza. Przeciwnie, mam wrażenie, jakby fale rzucały mną na wszystkie strony. Przedstawiona sytuacja jest pod każdym względem niestabilna: nie ostoi się ani pogoda, ani wzór piany przy brzegu.

Niestabilność... To samo dostrzegła psycholog Françoise Dolto, interpretując „Narodziny Afrodyty” pędzla Botticellego². Bogini, narodzona z piany, stoi na wielkiej muszli morskiej – daleko poza jej środkiem ciężkości. Autorka widziała w tym jedynie wyraz „niepewności wieku młodzieńczego”,

2 Por. Françoise Dolto: *Obraz ciała młodzieńczego* [w:] *Nastolatki*, WAB, Warszawa 1995.



być może zapominając, że chwiejność jest losem człowieka bez względu na etap życia.

Dolto nie wspomniała o jeszcze jednym. Afrodyta, nie chcąc wyrzucić swej niezwyklej kołyski, czy może łodzi, będzie musiała czym prędzej z niej zejść. Niestabilność zwiastuje nieuchronną zmianę, której kierunek trudno jednak przewidzieć. Obraz, któremu przyjrzelśmy się jako pierwszemu, można odbierać jako wyraz dziejącej się przemiany, której nie potrafimy nawet nazwać.

Beksińskiemu zarzucano, że jego obrazy przypominają stylistykę ilustracji do książek science fiction. Jest to stwierdzenie płytkie, oparte na skojarzeniach bardzo powierzchownych – pracami mniej więcej co drugiego surrealisty można by z powodzeniem ilustrować utwory jeśli nie SF, to fantasy! Pomińmy już, że gdyby nawet miało w sobie cokolwiek z prawdy, jako zarzut byłoby nie-trafne. Nie ma „lepszych” i „gorszych” gatunków literackich, a tylko lepsze i gorsze książki (to samo tyczy się sztuk wizualnych). Można wymienić co najmniej kilka powieści SF, ukazujących „ducha” swojego czasu lepiej od niejednej „poważnej” powieści realistycznej.

Pójdźmy przez chwilę powyższym tropem

ES, 1985

Olej na płycie

piłśniowej

100 x 98 cm

wł. A. i P. D

i zacytujmy fantastykę najwyższej próby. Oto wyjątek z relacji podróżnika kosmicznego, który trafił na niezwykłą planetę:

„Tuż obok leżało coś, co wziąłem za parę bliźniąt; potem pomyślałem, że to kochankowie w uścisku, i chciałem oddalić się dyskretnie, ale to była po prostu ani jedna osoba, ani dwie, a tylko półtorej”³.

Żarty na bok... Choć właściwie dlaczego? Jakkolwiek stereotypowo twórczość Beksińskiego nie jest z nimi kojarzona, akcenty humorystyczne – szczególnie elementy groteski – mają w niej swoje miejsce. I to też jest ważnym elementem – nie „obrazu”, nie „opisu”, ale „nastroju lub wyrazu” epoki, w jakiej przyszło artyście żyć. „Tematem” obrazu, o którym chcę teraz pisać, jest „pomieszanie osób”, choć jego mechanizmem – w przeciwieństwie do Lemowskiej wizji – wydaje się być walka. Przypomnijmy: były to czasy zimnej wojny.



PN, 1987
Olej na płycie
pilśniowej
88 x 92 cm
wł. A. i P. D.

Obraz to z pozoru nietypowy dla swego autora. Utrzymany jest w jasnych barwach, a ton nadaje mu żywa zieleń trawy. Ponadto centrum kompozycji stanowi zdeformowana

³ Stanisław Lem: *Cyberiada*; Wydawnictwo Literackie, wyd. IV, Kraków 1978; s. 428.

postać. Wszystko to budzi odruchowe skojarzenia z chyba najśłynniejszym surrealistą – Salvadorem Dalim. Ale jeśli nastąpił tu jakiś mniej lub bardziej świadomy wpływ, nie miał w sobie nic z epigoństwa. W kompozycji widać wyraźne „piętno” stylu Beksińskiego – choćby te skłębione linie, będące jego „znakiem rozpoznawczym”... Oł, ukłón artysty w stronę innego artysty, przy pełnym szacunku i dla niego, i dla siebie.

Inspiracją do namalowania tego obrazu mogła być sytuacja na boisku, gdy kilku zawodników zмага się o piłkę w tak bliskim zwarcu, że wszyscy są na pograniczu faulu. Inny możliwy impuls, wcale tamtego nie wykluczający, to fotografia stroboskopowa. Clou polega na tym, że walczący zwarli się tak mocno, aż powstała z nich jedna, wieloręka i wielonoga postać. Przy czym trudno powiedzieć, czy któryś zawodnik (lub wojownik) w ogóle jeszcze żyje, bowiem częściowo przypominają kościotrupy, częściowo – kamienne posągi, które zaczynają już pękać od nadmiernego naprężenia. Z drugiej strony tej batalistycznej scenie daleko do statyczności. Podkreślają to chmury, które zdają się z wielką szybkością napływać na niebo, zwiastując kres słonecznej pogody. Kolejny przykład uchwycenia zmienności...

Na piłce, o którą walczą ze sobą postacie (lub o które walczy już sama z sobą jedna postać), widać kurczowo zaciśnięte palce. Przy tym druga, przeciwna para rąk ściska kurczowo inną piłkę. By było jeszcze zabawniej, być może... nie ma o co walczyć. W trawie koło nóg postaci leżą jeszcze dwie inne piłki, każdy więc mógłby zagrać swoją... Zarazem trudno oprzeć się wrażeniu, że to nie piłki, tylko głowy, które walczący pogubili w ferworze starcia.

Tragikomiczna wizja artysty nie „portretuje” epoki, w której powstała, nawet jej nie „symbolizuje”. Mimo to malarz niezwykle trafnie WYRAZIŁ tu swój czas. A także nasz czas.

Jeszcze jedna zabawa „w rozmywanie tożsamości”. Tym razem nie oparta na wzajemnych zmaganiach.

Grupa postaci – czy też jedna „zbiorowa postać” – wydaje się iść lub biec w jednym kierunku. Trudno przy tym ustalić, co odbiera poszczególnym osobom – jeśli takie tu są – ich odrębność. Może to być mgła lub też eteryczna tkanina, którą zdają się być owinięte. Na obie możliwości wskazuje równie wiele. Głowy najwyższych osób istotnie wyglądają na okutane czymś w rodzaju całunu. Przy tym jednak niektóre szczegóły, na przykład rękę i wyglądające zza niej dwie całkiem różne dłonie, widzimy aż nadto ostro. Jak by nie było, granice między postaciami są zatarte. Nie można dostrzec jednostek, natomiast widać grupę dążącą w jednym kierunku.

Wydaje się, że bieg czy marsz przedstawiony na obrazie nie należy do łatwych. Wrażenie to wygląda na zamierzone. Artysta użył tu co najmniej dwóch sprawdzonych środków wyrazu. Po pierwsze ruch odbywa się z prawa na lewo. Ten kierunek – przynajmniej w naszej kulturze – budzi skojarzenia z pokonywaniem oporu (podczas kiedy ruch z lewa na prawo zdaje się przebiegać gładko i sprawnie). Ponadto, choć łatwo dojrzeć „czoło” grupy, to jej „tył” rozmywa się, jak gdyby silny powiew rozciągał otaczającą ją „szatę”, czy też opar, poza „kadr”. Grupa wyraźnie prze pod wiatr. Dodatkowo podłoże spowija mgła (notabene niemożliwa przy takiej wichurze, ale oglądamy wszak obraz surrealisty!), w której toną stopy idących, a wokół unoszą się kłęby dymu lub chmur. Wrażenie jest takie, jakby szli w nieznane, na oślep.

Ale nie wszystko jest tu oczywiste. Co najmniej jedna ze „składowych” postaci wygląda na odwróconą tyłem do kierunku marszu. Na czele „pochodu” wyraźnie rysuje się kontur jej pleców, a dalej ramię wyciągnięte tak, jakby chciała kogoś objąć. Albo wyszła grupie naprzeciw, albo też jest przez



S4, 2004
Olej na płycie
pilśniowej
132 x 98 cm
wł. A. i P. D.

kogoś z grupy niesiona. Tak czy siak, nawet jeśli próbuje zagrozić innym drogę, stanowi zarazem integralną część grupy (w której, pamiętajmy, odrębność osoby jest problematyczna). Inną postać, wyglądającą na mniejszą (dziecko?), ktoś niesie przytuloną vis-à-vis.

Zupełnie z tyłu widać jeszcze jedną kończynę – prawdopodobnie nogę – skierowaną tak, jakby chciała kopnąć kogoś idącego za grupą (jeszcze jeden akcent humorystyczny?) lub odepchnąć się od niewidzialnej ściany. Rzecz w tym, że takie ustawienie nogi u osoby stojącej lub idącej jest anatomicznie niemożliwe. Musiałaby być kończyną leżącą postaci, ale takiej nie widać. To potwierdzałoby, że widzimy tyleż wzajemnie wspierającą się grupę, ile jedną „zbiorową istotę” niekoniecznie ludzką.

Jeszcze jeden detal wydaje się ważny. Nad głową (lub nie głową) najwyższej postaci (lub nie postaci) błyszczy maleńkie światełko, jak gdyby gwiazdka – choć niebo jest zasnuwane zagadkowymi oparami nie mniej od reszty otoczenia. Pytanie, co ten świetlny punkcik „znaczy”, byłoby niewłaściwie postawione. I nie chodzi tylko o programową asemantyczność obrazów Beksinskiego. Światło świeci

poza kierunkiem marszu, nie wskazuje drogi ani jej nie oświetla. Co nie znaczy, by było zbędnym elementem. W kompozycji pełni funkcję podwójnie równoważącą.

Beksiński był nie tylko malarzem, ale i fotografikiem. Ten obraz jest skomponowany jak dobre zdjęcie czarno-białe, które powinno zawierać pełną gamę odcieni szarości – od pełnej czerni do czystej bieli. Czerni „zapewniają” najciemniejsze fragmenty chmur, czy też mgieł, tworzących tło. Natomiast ów jasny punkcik wprowadza do obrazu biel. Przy okazji „zamyka” też lekko skośną oś, wedle której grupa nieznacznie pochyła się w swym dążeniu naprzód.

Swoją nastrojowość obraz zawdzięcza także kolorystyce. Dominacja czerni i specyficznej szarości stwarza iluzję, jakby został wyrzeźbiony w oksydowanym srebrze – i to wrażenie też było chyba zamierzone.



AI, 1978
Olej na płycie
pilśniowej
88 x 73 cm
wł. A. i P. D.

Założmy, że mamy artystę, który maluje kompozycje figuratywne, silnie nawiązujące do realizmu. Założmy, że jest w tym prawdziwym mistrzem, do tego obdarzonym wyobraźnią generującą sytuacje z pogranicza

snu i koszmaru. A teraz założmy, że chcemy do jego twórczości przekonać krytyka lub teoretyka sztuki, który ma nastawienie dogmatycznie artystowskie. Karkołomne zadanie! Wszystko, co przedstawimy jako zaletę tej sztuki, w jego oczach jawić się będzie dowodem przeciwko niej. Zaraz usłyszymy zarzut schlebienia masowej wyobraźni, czy też pokrewieństwa z grafiką komercyjną.

„Oś fabularna” obrazu, któremu przyglądam się teraz, biegnie po jego przekątnej. Taki zabieg najczęściej dynamizuje kompozycję. Czy tak jest i w tym wypadku? Nie tyle dynamizm, ile podskórne napięcie wydaje się być tu nastrojem, wyrazem, zasadą.

W centrum jest głowa (wraz z fragmentem ramion) bardzo pięknej kobiety, nakryta zwiewną, acz nieprzejrystą tkaniną – cienką warstwą doskonale izolującą od otoczenia. Odsłonięta pozostaje dolna część twarzy: koniec nosa, usta, podbródek (odwrotnie do obowiązującej dziś mody, ale obraz powstał pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku). Drobne, wąskie wargi z dyskretnym makijażem wskazują na subtelne wyrafinowanie.

W lewym dolnym rogu obrazu do naszej bohaterki czuli się zdeformowana postać męska, która jednak wyraźnie do niej nie dorasta. Pokraczny karzeł próbuje zachłannie przytulać i całować partnerkę, lecz zyskuje tylko tyle, że przenika przez nią jak przez zjawę. Jej oczy – zakryte, lecz wyraźnie zarysowane w układzie fałd chusty – wydają się wpatrywać w jej własną dłoń trzymaną na wprost twarzy. Rysunek ust damy wyraża smutną obojętność. Jak się wydaje, tym, co tkanina – swą nieprzeniknionością i ścisłym przyleganiem do ciała przywodząca na myśl całun – izoluje od otoczenia, jest umysł kobiety. Bowiemy jej tu nie ma. Jej umysł otwiera się na kosmos, którego skrawek widzimy w prawym górnym rogu, przeciwległym do natarczywego pokurcza. Taki układ sugeruje wyraźną opozycję. Jeszcze mocniej uwydatnia

ją obecność dwóch odmiennych dominant kolorystycznych. Mężczyzna-liliput, wraz z chustą chroniącą kobietę, utrzymani są w tonacji brudnego błękitu. Ten kolor wiadać również na twarzy kobiety i w otwartej dla niej przestrzeni kosmicznej, lecz tu dominuje nad nim ciepły brąz przechodzący w słonecznie żółty kolor gwiazd. Jedynie jej dłoń wydaje się być na pograniczu, tak, jakby oświecał ją blask bijący od twarzy.

Próżno tu szukać symbolizmu w tradycyjnym rozumieniu, to znaczy jako odwołania do istniejących kodów kulturowych... czy nawet prosto narzucających się skojarzeń, jak w czasach secesji. Jest w tym obrazie jakaś prawda psychologiczna, raczej wyczuwalna intuicyjnie, niż dająca się zdefiniować, opowiedzieć. Ona opowiada się sama – językiem czystej, pozawerbalnej wizji.

Zdzisław Beksiński grafiki użytkowej w swym malarstwie nie uprawiał, ani masowej wyobraźni schlebiać nie próbował. Jeśli już, to prowadził z nimi grę polegającą na kreatywnym przetwarzaniu typowej dla nich poetyki w coś, czym nigdy nie była i czym sama stać się nie mogła. To, że przy okazji zdołał zainteresować swoją sztuką osoby wcześniej niezainteresowane malarstwem (zwłaszcza współczesnym), nie było przejawem zdrady, lecz bardzo skutecznego wallenrodyzmu.

Nie da się natomiast zaprzeczyć – i nie ma w imię czego zaprzeczać – że Beksiński w dojrzałym okresie twórczym, po odejściu od abstrakcjonizmu, był „z krwi i kości” surrealistą, który do nadrealizmu odnalazł własną, bardzo oryginalną drogę. Natomiast fakt przeniknięcia motywów surrealnych do grafiki komercyjnej – do świata reklam, plakatów, okładek płyt i popularnych powieści – jest dowodem raczej siły surrealizmu niż jego słabości.

Patrząc na niektóre obrazy, odruchowo chcę zadać pytanie „Gdzie ja jestem?!”. A mowa tu o surrealistycznych pejzażach.



Pejzaż w ogóle stanowi (obok portretu) jeden z najtrudniejszych w malarstwie tematów, jednocześnie stwarzających największe możliwości artyście utalentowanemu i biegłemu w sztuce. Pejzaż nadrealistyczny wymaga od malarza największej wyobraźni, w zamian dając jej wielkie – nomen omen – pole do popisu. Trzeba być wszak prawdziwym wizjonerem, aby stworzyć cały nowy świat.

Na pierwszy rzut oka obraz przedstawia puste pole, którego „pierwszy plan” jest porośnięty jakimś czerwonym zielskiem. A może to tylko światło zachodzącego słońca tak je zabarwia? Chociaż nie wiadomo, skąd miałyby to światło dochodzić, bowiem niebo – w charakterystycznym dla Beksińskiego brązowożółtym kolorze – zakrywają ciemne chmury.

Pośrodku rośnie samotne drzewo, którego dwie dziwacznie wygięte podługne gałęzie tworzą kształt kandelabru lub... kadłuba statku! A nie byłby to jedyny marynistyczny motyw. Bliżej nas coś z ziemi wystaje – jakiś półkolisty kształt. Roślina? Być może, ale kiedy przypatrzymy się, jej kształt (w lekkim, acz widocznym pochyleniu) przywodzi na myśl rozkołysaną łódź na wzburzonym morzu – starodawną łajbę miotaną falami. I gdy to dostrzeżemy, zaczynamy widzieć coś jeszcze:

AE, 1979
Olej na płycie
pilśniowej
73 x 87 cm
wł. A. i P. D.

BD, 1983
Olej na płycie
pilśniowej
87 x 87 cm
wł. A. i P. D.
—»

bruzdy na polu mogłyby równie dobrze być grzywami pędzących w naszą stronę fal.

Uważny widz im dłużej patrzy, tym więcej dostrzeże. Oto nasza hipotetyczna łódź okazuje się odbiciem wiszącego ponad nią księżyca w kwadrze. Czyżby inspiracja (bo przecież nie ilustracja!) platońską koncepcją rzeczy jako odbicia idei? Albo te czerwone zarośla – mogłyby być wodorostami wyrzucenymi na brzeg. Jednak można dopatrzeć się w nich także porzrzucanych kości. Czyżby jeden z bardziej dyskretnych motywów tanatycznych, licznie – w różnym nasileniu – występujących na obrazach Beksinińskiego?

W świecie realnym prawdą jest albo to, albo coś innego, ale prawda jest jedna. Rzecz jest albo tym, albo czymś innym, lecz zawsze czymś konkretnym. W świecie przedstawionym przez artystę granice są płynne: rzecz może być i tym, i tamtym, i jeszcze czymś trzecim.

Pierwszy omawiany obraz skojarzyłem z niestabilnością. Ten jest ambiwalentny. Pole i drzewo zwyczajowo symbolizują stabilność, jak w wierszach Staffa; morze i łódź – rozchwianie, jak w Rimbaudowskim „Statku pijanym”. Beksiniński, jak już wiemy, odżegnywał się od zwyczajowej symboliki. Tutaj dwa światy nakładają się, tworząc coś trzeciego.

Jest jeszcze maleńki kształt na zbiegu gałęzi drzewa – nie drzewa. Zbyt mały, by go zidentyfikować. Czy to coś, czy może ktoś? Tajemnica...

Łódź – nie łódź, kołysząca się na morzu – nie morzu, była odbiciem księżyca na niebie. Hak sterczący z ziemi – na kolejnym obrazie – jest dokładną odwrotnością księżyca. Te dwie krzywizny doskonale sobie przeczą. A to tylko pierwsza, najbardziej wyraźna spośród trzech opozycji, na których oparta jest kompozycja obrazu.

Wydaje się, że hak był pułapką. W każdym razie nabił się na niego jakiś stwór. Być może niefortunnie spadł z wysoka, lub raczej został nań zrzucony; możliwe też, że hak



przebił go, wysuwając się nagle spod ziemi. Teraz z uśmierconej istoty został już tylko szkielet. Trudno przy tym ustalić, do jakiego stworzenia należał – to jakby skrzyżowanie człowieka z żółwiem. Dość, że kościec leży skulony – z bólu?

Rosnące wokół smukłe drzewa pełnią w kompozycji funkcję dwojaką. Przede wszystkim, poprzez proporcje, uświadamiają nam, jak gigantyczne są i same kości, i sterczący z nich hak – drzewa wydają się przy nich małe niczym przy wielkim gmachu i wysokim maszcie. Zarazem kilka pni przerosło na wyłot przez kościec, co z kolei znaczy, że musi on leżeć w tym miejscu już bardzo długo.

Ale to nie takie proste, bowiem ten szkielet... krwawi! Strumyki krwi rozlewają się na wszystkie strony wokół niego, częściowo przechodząc, można by pomyśleć, w korzenie drzew. Wygląda na to, że z krwi właśnie wyrosły i ciągle rosną. Śmierć zagadkowej istoty nastąpiła dawno i zarazem wydarzyła się przed chwilą. Oto druga opozycja.

Hak, który ją uśmiercił, sterczy – jak już zauważyliśmy na początku – wbrew księżycowi. Identycznie, tragedia, która wydarzyła się tu, nastąpiła – nie chcę powiedzieć „wbrew naturze” ale, wydaje się, wbrew jakimś nieznanym regułom świata przedstawionego, który ciągle nie może się z niej otrząsnąć

i wciąż próbuje sobie z nią poradzić (jednym ze sposobów może być wzrost drzew).

I na tym wszakże nie koniec. Zza wszechobecnej mgły wyglądają dalsze kształty.

Po prawej stronie wznosi się wieża, czy też maszt – jakaś wysoka konstrukcja zwieńczona świecą. Olbrzymia świeca? Latarnia? Stanowisko, na którym czuwa obserwator? Światło może być, rzecz jasna, bezosobowe, niemniej ktoś je zapalił. Ten jasny punkcik wydaje się mieć baczenie nad czymś, być może nad całym światem tego obrazu, równocześnie do jego świata należąc.

Natomiast z lewej strony świeci złotym blaskiem jeszcze jeden półkolisty kształt, wkomponowany w górną część ciemnego prostokąta. Skojarzenie, które się nasuwa, jest dość oczywiste. Świetlisty półkrąg wygląda jak aureola niewidocznej postaci, a prostokąt – to ni mniej, ni więcej, tylko ikona. Motyw sacrum? Symbol, jak już wiemy, nie pełni u Beksińskiego funkcji sensu stricto symbolicznej. W każdym razie ikona jest tutaj transcendentna choćby w tym ścisłym znaczeniu, że stanowi element spoza świata, który na obrazie oglądamy; element stylistycznie obcy. I ona wydaje się – wspólnie ze świecą – pełnić trudną do nazwania, a wprost niemożliwą do wytłumaczenia rolę. Powyżej unosi się jeszcze jedna postać – niewyraźna, ledwo widoczna, jednak wyglądająca na ludzką. Czy ona przynależy do świata przedstawionego – nie wiadomo. Tak czy owak, lewa i prawa strona stanowią trzecią opozycję – transcendencji do immanencji. W ścisłym ikonograficznym, omijającym metafizykę sensie, można by ją nazwać i opozycją sacrum do profanum.

Jest jeszcze maleńka twarzyczka – motyw od czasu do czasu powracający w obrazach Zdzisława Beksińskiego. Prześwitując przez podłogę, być może z zupełnie innego świata, spogląda z wyrazem smutnego zdziwienia. Czym jest – nie wiadomo (i nie o to tu chodzi), można być natomiast pewnym,

że jest. Z niczym nie wchodzi w opozycję; artysta wprowadził poprzez nią jedynie element tajemnicy.

Postać kobieca na obrazach Zdzisława Beksińskiego jest z reguły wyróżniona, rzecz można: uprzywilejowana. Nie znaczy to, że zawsze jednoznaczna. Przy czym duże znaczenie mają – jak zawsze u tego artysty – detale, dlatego warto bacznie się im przypatrywać.

Już na pierwszy rzut oka widać, że obraz, którym teraz chcę się zająć, przedstawia prawdziwą damę. Kobieta nosi wielki kapelusz, uzupełniony przez zwiewną chustę, całkowicie zasłaniającą twarz. W sukni z cienkiej tkaniny, mocno przylegającej do ciała i eksponującej ponętne kształty, pewnym krokiem idzie naprzód. Wygląda jak elegantka z międzywojnia, chociaż mogłaby być również wytworną przedstawicielką lat siedemdziesiątych. Jej prawa dłoń, zdobna w bransoletki, ścisną parę innych, wyłaniających się nie wiadomo skąd dłoni, w dali za nią mających jedną lub dwie kolejne... Lewa dłoń też wydaje się prowadzić kogoś, jakby

AS, 1985

Olej na płycie

piłśniowej

132 x 98 cm

wł. A. i P. D.



bohaterka obrazu szła ramię w ramię z całą wspólnotą. Pozornie gest ten wyraża poczucie siły.

Nie jest to jednak obraz tryumfalny. Skąpany w typowym dla tego malarza, marstwo żółtym świetle, utrzymany jest w kolorystyce zgaszonej, popielnej. Idąc, nasza dama brodzi w ciemnych chmurach, czy może dymie lub gazie. Udrapowane fałdy jej sukni rozplywają się w tych oparach, jednocząc się z nimi. Mgła jest suknią, suknia – mgłą.

Kiedy przyjrzymy się tej sukni jeszcze uważniej, dostrzeżemy, że nie ma ona wydzielonych rękawów – ramiona kobiety są splecione. Palce rąk dzierzonych w jej lewej dłoni układają się w rozetę z dawnego nagrobka w stylu „art deco” lub kwiat z żałobnego wieńca – takiego jak ten, który dostał się Agacie w „Wolnym strzelcu” Webera.

Ponownie spojrzawszy na kapelusz i chustę zasłaniające twarz damy, możemy odnieść wrażenie, jakby ona sama pragnęła zakryć sobie oczy, by nie widzieć, dokąd popołu z innymi zmierza. Nie zdaje się to na nic. Szeroki biały kołnierz, wraz z padającym nań cieniem ronda, czy może fragmentem szyi, tworzy ogromną źrenicę oka, doskonale widzącego to, co przed nią. Wbrew sobie kobieta doskonale wie, co ją czeka, a nie wydaje się to być niczym dobrym. I jest tu też – zawieszona na wysokości jej piersi – kolejna mała twarzyczka, która zarazem należy i nie należy do oglądanej przez nas sytuacji. Twarz to młoda, być może dziecinna. Dobrze widoczna tylko o tyle, o ile od martwego światła osłania ją cień chmur lub oparów. Przystrojona w identyczny jak główna bohaterka kołnierz, patrzy z wyrazem trwogi. Usta i oczy ma szeroko otwarte w okrzyku przerażenia.

Staram się szanować wolę artysty, który chciał, by jego obrazy odbierane były asementycznie. „Ja nic nie chcę powiedzieć, ani niczego przekazywać – oświadczył kiedyś. – Maluję to, co przychodzi mi do głowy. Mam takie sny, takie wizje i to przenoszę na płótno.

(...) Malarstwo służy do oglądania, tak jak książki są do czytania, a muzyka do słuchania, i tak należy je traktować”⁴. Niemniej, patrząc się niektórym z nich, mimowolnie zaczynam śledzić w historii kultury możliwe ścieżki inspiracji (albowiem żadna wyobraźnia nie jest całkowicie samorodna). Patrząc na ten, w pierwszej chwili pomyślałem o biblijnej Salome i głowie Jana Chrzciciela. Było to skojarzenie powierzchowne. Wnikając w głębię wizji artysty, zacząłem ulegać nieodpartemu wrażeniu, iż pierwszy impuls – niekoniecznie uświadomiony – mógł przyjść z niektórych opowiadań Tadeusza Borowskiego.

Mimo woli podobne myśli mam, przyglądając się całkiem innemu obrazowi⁵.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że jest to kompozycja stricte erotyczna. Na ciepłym, pomarańczowym tle widzimy nagie postacie kobiety i mężczyzny jeśli nie w akcie płciowym, to przynajmniej w czasie daleko idących pieszczot. Przy tym „mowa ciał” obojga



4 Cyt. za: J. Milczanowska: *Zdzisław Beksiński – artysta z Sanoka* – artykuł z portalu *TwojeBieszczady.net*.

5 Omawiałem go również w eseju *O siedmiu obrazach Zdzisława Beksińskiego*, op. cit., dochodząc do podobnych jak tu wniosków.

AA, 1984
Olej na płycie
pilśniowej
100 x 97 cm
wł. A. i P. D.

—»

wskazuje nie tylko na pożądanie, ale i na wielką wzajemną tkliwość. Jej ramiona obejmują jego szyję i bark, jego dłonie spoczywają na jej głowie i talii. Więcej: on obejmuje ją tak, jakby chciał dać jej maksimum bezpieczeństwa. Tą parą kieruje nie tylko żądza – im w głębszym sensie na sobie zależy. To nie jest zimny seks, lecz miłosne spełnienie.

Pierwsze, co uderza przy baczniejszym spojrzeniu – to fakt, że oboje pozbawieni są włosów. Po wtóre – duże partie ich ciał sprawiają wrażenie skrajnie wychudzonych, jeśli nie zmumifikowanych. Na dłoniach, stopach, kolanach, przedramionach i łokciach skóra ściśle przylega do kości, ukazując niemal każdy detal szkieletu. Na plecach mężczyzny widać wystający kręgosłup, prawie że można dojrzeć poszczególne kręgi. Jego udo, chociaż nie całkiem pozbawione mięśni, wygląda na wyraźnie zwiotczałe. Skórę głowy ma zmarszczoną, pozbawioną gładkości typowej czy to dla ogolonej głowy, czy dla „naturalnej” łysiny. Co więcej, oba ciała mają odcień plesniowo zielonkawy, naznaczony rozkładem, trupi. Wyglądają na nieżyjących, i to od dłuższego czasu.

A jednocześnie inne partie ciał – np. jej kibić i uda – są jak u żywych ludzi: pełne, miękkie, elastyczne. Zauważmy, jak skóra na jej talii ugina się pod jego dłonią...

„Żywy idę miastem będącym, a już tylko byłem” – takim paradoksem posłużył się Julian Przyboś w „Równaniu serca”. Paradoks tego obrazu jest jeszcze jaskrawszy. Przedstawione postacie są jednocześnie żywe i już martwe. Naznaczone rozkładem, a przecież miejscami zdrowe i sprawne. Do tego jeszcze zaangażowane w jeden z najpiękniejszych przejawów życia.

Aby paradoks był pełny: zbliżenie płciowe, w którym postacie uczestniczą, lub co najmniej ku niemu zmierzają, jest aktem szczególnym. Nie tylko samo w sobie stanowi wielką afirmację życia. Przede wszystkim, z biologicznego punktu widzenia, prymarną

funkcją seksu jest danie życia. Innymi słowy: sami będąc na pograniczu życia i – nie tyle nawet śmierci, co po prostu martwoty, potencjalnie dają początek życiu dziecka.

Eros i Thanatos – to jedne z najbardziej podstawowych motywów w kulturze. Nieraz tańczą ze sobą w jednym dziele, ale jako opozycje. Podobnie przeciwstawnymi archetypami są narodziny i śmierć. W tym obrazie zarówno Eros i Thanatos, jak początek i koniec życia, zostały połączone w jedność.

Obraz nie ma oczywiście ani „treści”, ani „przesłania”. Wizja na nim przedstawiona jest po prostu tym, czym jest – a jest rozdarcie pomiędzy przeciwieństwami. Jednocześnie piękno miłości z brzydota śmierci, równocześnie pokazuje ich nieprzystawalność. W podobnym rozdarciu między przeciwstawnymi uczuciami – np. wstrętu i fascynacji – pozostawia patrzącego. Tak, jakby przemożna siła zetknęła ze sobą jednoimiennie bieguny dwóch magnesów, które bez niej musiałyby się odepchnąć.

Wizja surrealistyczna nie zawsze równa się sytuacji racjonalnie niemożliwej. Czasami chodzi o sytuację – przynajmniej teoretycznie – jak najbardziej realną... tyle że w praktyce absurdalną do granic niemożliwości.

Szeroka, ośnieżona równina pod żółtoburo zachmurzonym niebem – więcej niż typowym dla Beksińskiego. W tę równinę ktoś powbił w mniej więcej równych odstępach paliki mniej więcej równej wysokości. Nie tworzą wszakże ogrodzenia, lecz zajmują całą równinę po horyzont, jakby znacząc przecięcia niewidzialnych linii na pokratkowanym polu. Mogłyby podpierać zaplanowaną, a z nieznanych powodów nie powstałą konstrukcję – ale znów: do czego służącą?

Tymczasem ewidentnie sterczą tak od dość dawna. Drewno zdążyło już wielokrotnie zawilgnąć, ponownie zeschnąć się i tak dalej, w rezultacie szernieć i popękać – na powierzchniach drążków widać głębokie

szczeliny. Co więcej, niejedna tyczka czy to już dołem przegniła, czy też woda podmyła ziemię wokół niej – dość, że stoją skośnie pochylone. Niektóre wraz z „sąsiadami” tworzą kontur litery „X”, czy może rosyjskiego „H”, inne znów – wzięte z cyrylicy „I” (ciekawe, że nigdy nie jest to – „lustrzane” wobec niego – łacińskie „N”). Tak, jakby proces powolnego niszczenia napisał nam przed oczami „ich”, „ich”, „ich”.

Mało tego: niektóre paliki są niższe od pozostałych. Celowo przycięto je krócej lub wbito głębiej, a może same się zapadły? Czy też ktoś powbijał je później, wprowadzając zamęt do pierwotnej struktury? Wizualnie



AC, 1981
Olej na płycie
pilśniowej
87 x 87 cm
wł. A. i P. D.

są one elementem tyleż zakłócającym kompozycję, ile ją urozmaicającym.

Sytuacja sama w sobie jest „bezsensowna”, a i jej przedstawienie zapewne nie nie „znaczy”. Tym, co fascynuje, co bez końca przyciąga wzrok – jest rytm. Muzyka była stałym źródłem inspiracji dla malarza i kompozycja tego obrazu ma rytm właśnie muzyczny. Nie jest to przy tym rytm mechanicznie regularny, jaki mógłby być, gdyby wyobrażoną kompozycję, czy też konstrukcję, przedstawiono tuż po jej powstaniu, kiedy słupki

stały równo jeden za drugim. Zakłócenie jej regularności sprawia, że metrum nabiera cech np. jazzu, gdzie muzyk, pozornie wciąż zakłóca rytm, jednak pozostając w ramach – acz luźno respektowanych – ogólnie pojętego „groove’u”.

Detalem, który w pewnej chwili zaczyna przyciągać uwagę, jest podłużny kształt na pierwszym planie. Wydawać by się mogło, że jest to cień palika stojącego tuż poza naszym polem widzenia – ale skąd wziąłby się cień, skoro pozostałe słupki nie rzucają cieni? Przypatrzwszy się dokładniej, zauważymy, że to nie cień, lecz sam leżący drążek, który zdążył już zapaść się w rozmytą ziemię. Jeszcze jeden, tym razem bardzo dobitny znak, że struktura powoli ulega rozpadowi.

Jest też w tym obrazie element dynamiczny, choć nie każdemu od razu rzucający się w oczy. Żółtawe chmury od strony horyzontu zmieniają barwę na ciemną, burzową. W sensie czysto plastycznym służy to uniknięciu dysonansu kolorystycznego z niebieskawą dominantą, w jakiej utrzymane jest „pole słupków”. Jednak w „nastrój lub może raczej wyraz” kompozycji zabieg ten wprowadza element niepokoju, jeśli nawet nie zagrożenia. Czy nadchodząca burza jest w stanie zmieścić całą konstrukcję z powierzchni ziemi – nie wiadomo, ale na pewno wprowadza potencjalny element chaosu. Gdyby wrócić do analogii muzycznych, burza byłaby zbliżającą się codą – być może taką jak u The Doors: rozbijającą i rytm, i harmonię.

Gdyby podobną kompozycję z ziemi i palików zaaranżować w realnej przestrzeni, byłaby tylko jeszcze jednym śmiesznym (choć, trzeba przyznać, nie pozbawionym rozmachu) przykładem „sztuki” konceptualnej. Jednak przedstawienie jej na obrazie w sterylnej zimowej kolorystyce, przeciwstawionej burzowemu niebu, tworzy bardzo poważną wizję, której doprawdy trudno się oprzeć. Wizję, która – nawet nie oglądana już – pozostaje w głowie.



Ktoś, kto twierdził, że malarstwo Beksińskiego nadaje się tylko do ilustrowania literatury science fiction, mógł mieć przed oczami pewien obraz. Była to, nadmienimy, kompozycja w czasach swego powstania dość nowatorska. Choć nie wiem, czy taka była intencja malarza, dzieło wydaje się nawiązywać do młodego wówczas nurtu „cyberpunk”.

Obraz jest niemal monochromatyczny, utrzymany w jednolitej stalowej tonacji. Odcień lekko rdzawy wchodzi tam, gdzie ma to uzasadnienie, więc przede wszystkim w dolnych partiach.

Jesteśmy na złomowisku lub w zabałaganiowym warsztacie. Postać – ewidentnie kobieta! – klęczy. Ta postawa oddania kojarzyć się może dwojako: z poniżeniem poprzez taką lub inną przemoc (oddanie wymuszone) albo z wywyższeniem poprzez miłość, w tym modlitwę (oddanie dobrowolne). Podłogę pokrywają rozrzucone metalowe elementy, lekko podrdzewiałe – jakby pozostałości po intensywnej pracy konstruktorskiej. Ciało klęczącej zostało bowiem poddane przeróbkom.

Patrząc na lewą, wysuniętą do przodu nogę, można mieć wątpliwości, czy jej łydka jest schowana za udem, czy też została

amputowana. Zabieg taki skazywałby bohaterkę obrazu na niemożność wstania z klęczek. Przede wszystkim atoli górną połowę jej ciała, w tym głowę, spowija rodzaj kokonu z blach i drutów, czy może folii i kabli. Odwijają się one z długiego pionowego wału, sięgającego od krocza ponad głowę, gdzie sterczy na kształt szpikulca wieńczącego hełm rycerza. Taki rynsztunek, podobny do zbroi, tradycyjnie wyraża poczucie siły. W tym wypadku – niekoniecznie...

Obraz, jak się rzekło, nawiązuje do konwencji „cyberpunk” – ale przewrotnie. Zwykłym tematem „cyberpunku” jest zwiększanie możliwości człowieka poprzez chirurgiczno-technologiczną modyfikację ciała. Tu nie jest to oczywiste. Nawet jeśli rzekoma amputacja podudzia to tylko złudzenie optyczne, łatwo zauważyć, że oplatające kobietę przewody lub sznury krępują jej przedramiona. Co jeszcze istotniejsze, pozbawiona twarzy, a więc indywidualności, ale ukazana z obnażonymi biodrami, postać została sprowadzona do rangi futurystycznego obiektu seksualnego. Acz i to jest problematyczne, bowiem jej strefę genitalną zasłania końcówka wspomnianego wału, wraz z poprzeczką mocującą kable.

Z postaci, czy też z za niej, wystaje również wiele „dodatkowych” rąk, jednak cudacznie zdeformowanych i powykręcanych w rozpaczliwych gestach. Jeżeli należą do postaci, nie bardzo wie ona, co z nimi zrobić.

A jednocześnie wokół kobiety i za nią unoszą się w powietrzu liczne elementy: blachy, płytki, drążki. Tworzą one rodzaj powiewnego płaszcza, nawet skrzydeł. To z kolei upodabniałoby ofiarę niewiadomych eksperymentów do anioła w nowoczesnym, technicznym wydaniu. W rezultacie cała kompozycja – podobnie jak większość obrazów Beksińskiego – ma wymowę niejednoznaczłą, wyraża rozdarcie.

Można by tu dopatrywać się próby dania wyrazu niepokojom dręczącym naszą

YE, 1986

Olej na płycie

piłśniowej

120 x 98 cm

wł. A. i P. D.

«—

epokę; pytania o to, czy rozwój techniczny wywyższy człowieka, czy go uprzedmiotowi. W przypadku tego artysty byłoby to niecelowe. Tutaj liczy się przede wszystkim kompozycja wizualna.

Jeśli nawet malarz posłużył się „popularnymi” środkami wyrazu typowymi dla cyberpunku, użył ich nieszablonowo, do stworzenia kompozycji surrealistycznej. Zastosowanie elementów technicznych w kompozycji obrazu – inaczej niż w komercyjnej grafice z książek lub czasopism fantastycznonaukowych – nie ma znamion racjonalnej celowości. Każda „techniczna modyfikacja” przedstawionej postaci służy jedynie jej poniżeniu bądź wywyższeniu. Niektóre pojawiają się w kontekście całkiem irracjonalnym: te „lewitujące” części metalowe... Całość, jak zawsze, jest asemantyczna. Jej „sens” – to oddanie nastroju dwoistości, napięcia między skrajnościami.

Kolejny obraz postaci bez wątpienia kobiecej o kształtach nad wyraz ponętnych.

Bez tytułu, 1983
Olej na płycie
pilśniowej
132 x 98 cm
wł. A. i P. D.



Jednak Beksiński nie byłby Beksińskim, gdyby postać wyłącznie pociągała, nie odpychając. Kiedy spojrzymy, pierwszym skojarzeniem jest kobieta odarta ze skóry. W okolicach jej bioder mamy wrażenie oglądania odkrytych narządów wewnętrznych. Dodajmy: nie całkiem zgodnych z wiedzą medyczną w zakresie przyswojonym w szkole – o ile przyjmujemy, że oglądamy istotę ludzką. Ale przyjrzyjmy się uważniej! Na udach postaci (a także na jej przedramieniu) widać kształty liści (kapuścianych?). I choć ten obszar najbardziej przyciąga wzrok, spójrzmy wyżej – na piersiach, które notabene wydają się zupełnie płaskie, widać poziome fałdy, pośrodku zbiegające się w rodzaj śladowego żabotu. Może postać nosi po prostu obcisły strój w motywy roślinne, miejscami przywodzące na myśl kształt jelita bądź nerki?

Wrażenie ambiwalencji potęguje zupełnie niehumanitarna głowa w formie prawie regularnego owalu. Bez rysów, oczu, uszu, a nawet szyi – wygląda jak maska lub jak baniak nasadzony na tułów manekina. Ma jedynie usta wykrzywione w wyraz nieskrywanej dezaprobaty. I trudno się dziwić, skoro ręce i tej postaci zostały całkowicie skrępowane (choć nie od razu to widzimy – więzy wtapiają się kolorystycznie w jej szatę bądź anatomię). Dłonie są odgięte, naprężone w geście sprzeciwu. Zresztą w całej górnej połowie korpusu widać napięcie, walkę o wyswobodzenie się. A jednak – o paradoksie! – na nogi, które są zupełnie swobodne, nie przenosi się to w żaden sposób. Uda postać ma rozluźnione, lekko tylko przesunięte, i całkiem spokojnie ku nam idzie. Górna i dolna połowa zdają się żyć każdym własnym życiem, niezależnie od siebie.

Uważniejszy widz wypatrzy jeszcze parę detali.

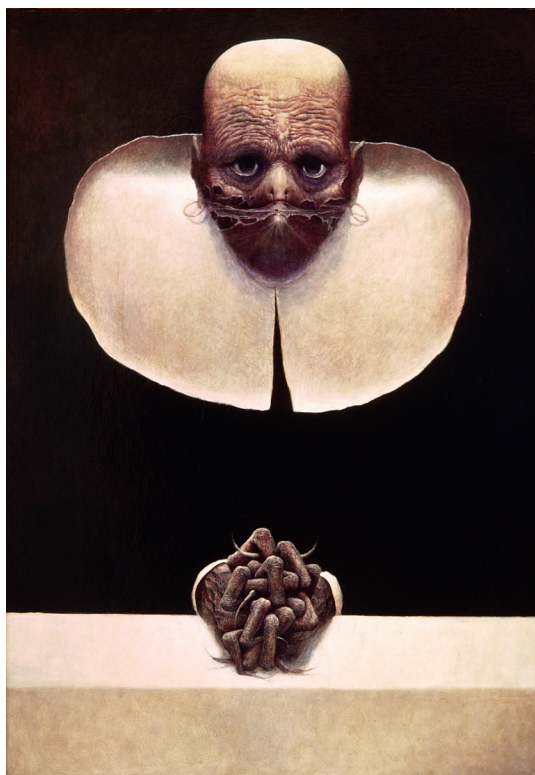
Chociaż uda i biodra kobiety są pełne, ramiona sprawiają wrażenie bardzo chudych, wręcz kościstych. I choć fałdy ubrania częściowo to maskują, widać, jak płótno układa

się u samej góry. Potwierdza to jedynie kontrast między dwiema połowami postaci znajdującymi się w skrajnie odmiennej kondycji.

Na piersiach postaci znajdziemy też kilka wisiorów. Dwa z nich są całkiem zwyczajne – owalne (paralela z kształtem głowy?) kamienie półszlachetne misternie oprawione w metal; wiele kobiet nosiło podobne ozdoby w czasach, kiedy obraz powstał. Trzeci, wiszący pośrodku, jest medalikiem ze stylizowaną literą – „J” albo raczej odwróconym „B” (podpis autora?). Pozostałe, w prostokątnych ramkach, są jeszcze mniej czytelne. Jeden, kwadratowy, wygląda na zegarek (pokazujący, zdaje się, drugą). Inne mogą przedstawiać obrazy, symbole... We wszystkich trzech można też dopatrywać się twarzy. Rekompensujących brak własnej? A może świadczących o uczuciach, uczłowieczających zdepersonalizowaną postać?

Taka właśnie – wewnętrznie rozdarta, czy może tylko rozdwojona – wędruje w niejasnej mgle lub chmurze.

Z początku obraz wydaje się zabawny. Tym bardziej, że formalnie jest karykaturą. Bezwłosy staruszek z pomarszczonym czołem, siedzący przy blacie lub też stojący w oknie, mógłby uchodzić za kwintesencję i zarazem parodię dawnego urzędnika. Jego czarny strój, zapewne tradycyjny surdut, wtapia się w ciemne tło tak, że pozostaje niewidoczny. Tym bardziej wyeksponowane są białe elementy: przesadnie wielki kołnierz i maleńkie przy nim mankiety. Mężczyzna wygląda tak, jakby miał wyłącznie głowę i dłonie. Zaplecione palce w pierwszej chwili zdają się wyrażać znudzenie. Co do głowy, odznacza się ona charakterystycznie „kwadratowym” rysunkiem, wpisując tym samym swego właściciela w negatywny archetyp „square’a” – przeciętniaka mającego nudne życie i równie nudny charakter. Nie wyczerpuje to listy elementów karykaturalnych. Postrzępione wąsiki, wraz ze szpiczastym dołem twarzy



AC, 1970
Olej na płycie
pilśniowej
85 x 61 cm
wł. A. i P. D.

i nozdrzami przeniesionymi na wierzch nosa, upodabniają naszego antybohatera do gryzonia. Nieznacznie zaostrome uszy tylko zwiększają to podobieństwo. Do tego zapętlone końce wąsów mogą kojarzyć się ze szklami binokli. Oglądamy biurowego nudziarza, który sam nudzi się najbardziej. Takie jest pierwsze, powierzchowne wrażenie.

Wszakże gdy przypatrzymy się jego oczom – nienaturalnie wielkim, bardzo ciemnym, fioletowo podkrążonym, jak gdyby podbitym – dostrzeżemy w nich głęboki, dojmujący smutek. Człowiek patrzy na nas z niewypowiedzianą skargą.

Z kolei spójrzmy teraz uważniej na jego czoło. Bruzda przy bruzdzie; układają się w pofałdowaną powierzchnię, przywodzącą na myśl fałdy mózgu – ten pan bardzo intensywnie o czymś myśli, co stawiałoby jego rzekomą przeciętność pod znakiem zapytania. Ale niechby nawet potraktować te gęsto upakowane linie dosłownie – jako powierzchnię czoła... Zmarszczki na nim nie bywają z reguły aż tak gęste, chyba że czoło ściągnięte jest jakimś wielkim napięciem. Pójdźmy tym tropem i obejrzymy jeszcze raz dłonie tego pana,

oparte o blat lub o framugę okna – sprawiają wrażenie kurczowo na sobie zaciśniętych. Palce ich zaplecione są tak kunsztownie, że pomyślałbyś: zaraz rozsypią się na kawałeczki (motyw od czasu do czasu powracający w obrazach Beksińskiego). Takie napięcie, aż nadto widoczne na czole i rękach, bywa świadectwem wielkiego cierpienia. Można by pomyśleć, że staruszek zaraz ukryje twarz w boleśnie splecionych dłoniach, jak postać na innym obrazie⁶ tego samego malarza...

Rozdźwięk między pozornym komizmem postaci a jej wewnętrznym tragizmem ma posmak paradoksu, ale zwróćmy uwagę na coś jeszcze! W mowie twarzy i ciała jest ból, jest i skarga, lecz nie ma gniewu, tylko pokora. A choć oczy spoglądają prosto i otwarte są szeroko, cienie nad nimi sprawiają wrażenie opuszczonych powiek, pozornie kierując spojrzenie skromnie ku dołowi. Staruszek doskonale zdaje sobie sprawę z własnej śmieszności i być może to ta świadomość jest dlań powodem największego cierpienia. Jeśli jest nudny i niepoważny, on pierwszy zdaje sobie z tego sprawę, co – ku największemu paradoksowi – czyni go właśnie głęboko poważnym.

Wbrew pozorom sytuacja przedstawiona nie jest statyczna. Zobaczmy skórę twarzy tuż nad wąsami – zauważymy, że łuszczy się ona i płatami schodzi. Nasz „square” zdaje się na podobieństwo węża zrzucać skórę. Tam, skąd już raczej zesła – poniżej nosa, ale chyba jeszcze nad ustami – lśni nieduże, jednak wyraźne, światelko.

Obraz przedstawia postać w trakcie trudnej do określenia przemiany. I oczywiście nie o żadne określenie tu idzie. Ważne

jest wewnętrzne napięcie: między śmiesznością a samoświadomością, między komizmem a płynącym zeń tragizmem, między wiadomym punktem wyjścia przemiany a jej zagadkowym kierunkiem. Postać wydaje się świadoma, że cierpi, i dlatego cierpi. Czy wie też, że ulega przemianie? Oczywiście, nawet jeśli spuszczone, zdają się nie widzieć światelka, które jest w niej nowe. I tu też powstaje napięcie – między tym, co świadome, a tym, co faktyczne.

Także i kolejny obraz w pierwszej chwili wydaje się karykaturą – tym razem osoby przesadnie zadowolonej z siebie. Aż nadto wyeksponowany uśmiech, wraz z oczami ostentacyjnie zasłoniętymi chaotyczną plecionką poskręcanych linii, tworzy wyraz zadufanej tępoty. Można by pomyśleć: oto ktoś, kto wie swoje i nie interesuje go nic poza tym.

Jest to wykreowane przez zręcznego artystę złudzenie. Samo jego odkrycie przynieść może patrzącemu pewną satysfakcję. Co zatem widzimy naprawdę?



Otóż zauważmy, że twarz sportretowano z górnej perspektywy. Wywołana nią deformacja stworzyła wrażenie uśmiechu: linia na wypukłej powierzchni zawsze pozornie „wygina się” w stronę przeciwną do patrzącego. Faktycznie wyraz ust jest poważny, a jeśli gości na nich uśmiech, to minimalny. Twarz ma wyraz głębokiego zamyslenia. Więcej: to twarz myśliciela. Jeśli nawet oczy zasłania skłębiony szlaczek, jest

U2, 2004
Olej na płycie
pilśniowej
73 x 92 cm
wł. A. i P. D.
—»

⁶ Obraz ten, pochodzący z roku 1974, pokrótce omówiłem we wstępie do eseju *O siedmiu obrazach Zdzisława Beksińskiego*, op. cit. Grafika oparta na tym malowidle zdobi okładkę płyty z muzyką ze spektaklu *Kołęda nocka* Wojciecha Trzcńskiego i Ernesta Brylla, Pronit 1982.

zbyt złożony, by obrazować umysłowe ograniczenie. Zauważmy też, że choć twarz „nie widzi”, to ogarnia sobą znacznie więcej niż samą siebie – i to zupełnie dosłownie. Odchodzą od niej zwiewne płaty – trudno orzec, czy skóry, w każdym razie czegoś, co do twarzy należy i zarazem nie należy. To coś, wraz ze „wzorkiem” na oczach postaci (lub też zastępującym oczy), na podobieństwo rozłożonych skrzydeł wypełnia całą przestrzeń obrazu.

Napięcie między pierwszym wrażeniem głupawej pewności siebie a faktycznym zamyśleniem i – wszechogarnianiem... Wydaje się, że po pierwsze właśnie to stanowi „wyraz” malowidła. Pozorom ograniczenia przeciwstawiono jego przeciwieństwo. Ale to jeszcze nie wszystko. I nie chodzi bynajmniej o prostą opozycję między jasną twarzą a ciemnym tłem, na którym wydaje się świetlista. To byłoby zbyt proste.

Monochromatyzm kompozycji budzi w myślącym widzu poważne wątpliwości. Przede wszystkim nie jest pewne, czy oglądamy żywą twarz. Niektóre z otaczających ją – zarazem integralnych z nią – powiewnych pasm sprawiają wrażenie postrzępionych kawałków przejrzystej tkaniny, np. tiulu, a nawet poszarpanej folii. Materia rozszerzająca zamyślane oblicze na całą przestrzeń jest po prostu tandetna. To zaś każe podejrzewać, że oglądamy nie twarz, lecz maskę ulepioną np. z gipsu lub masy papierowej i fantazyjnie przystrojoną. Tym samym jej intelektualizm należałoby wziąć w cudzysłów. Byłaby sztuczna jak rajskie ptaki u Brunona Schulza, tym samym pozorne okazywałoby się jej zamyślenie.

Z drugiej strony w namalowanej „fakturze” nie tylko samej twarzy-maski (co jeszcze mogłoby potwierdzać nasze wcześniejsze przypuszczenie), ale i jednego z poroziąganych wokół niej półrealnych płatów-skrzydeł, odnajdziemy wyraźne pęknięcie, niby w kamieniu. Być może oglądamy nie jarmarczną maskę, tylko płaskorzeźbę. Uwiecznienie

twarzy w kamieniu oznaczałoby uwznioślenie osoby, potwierdzenie jej nieprzeciętności.

Obraz jest kolejnym przykładem na to, jak Zdzisław Beksiński rozgrywał opozycje. Po krótkiej satysfakcji, jaką mieliśmy z przejrzenia jego gry, zostawia nas bezradnymi. Nie wiemy, co przedstawił, ani jak mamy się do tego odnieść.

I jeszcze jedno – choć może to już moja nadinterpretacja...? W obróconym do nas policzku można dopatrzeć się znanej już nam twarzyczki, teraz widocznej z profilu. Ma półotwarte usta. Spogląda być może z zadziwieniem, a być może z czułością. Tym razem wydaje się odrobinę zabawna.

Niewykluczone (choć to jedynie domysł), że impulsem do stworzenia obrazu, którym się teraz zajmę, była znana sentencja. Cytował ją Merton, cytował i Hemingway. „Żaden człowiek nie jest samoistną wyspą” – pisał John Donne. Beksiński zaś namalował człowieka, który próbuje być wyspą. Czy może wyspę, która próbuje być człowiekiem...

Człowiek-wyspa wynurza się z wodnej – prawdopodobnie morskiej – toni. Czas teraz niejszy w sformułowaniu „wynurza się” bywa używany metaforycznie, ale tym razem trzeba go rozumieć dosłownie. Postać – raczej męska, choć pozbawiona rysów twarzy – właśnie

AG, 1973
Olej na płycie
pilśniowej
61 x 73 cm
wł. A. i P. D.



w tej chwili wynurza się, lub właśnie się wynurzyła, z wody, która jeszcze ścieka z jej ramienia. Kompozycja jest ciemna i trudno powiedzieć cokolwiek na pewno. Osoba-wyspa albo zawisa w powietrzu i lewituje nad lustrem wody, albo unosi się, wyrzucona w górę przez wzburzone fale... A jednak dookoła niej wody zdają się być spokojne.

Czy to postać człowieka (niechby i olbrzyma), czy tylko wyspa w kształcie człowieka? Z pewnością nie jest on nagi. Może i nie ma koszuli, a może nosi koszulkę na ramiączkach (jego ramiona są odkryte), ale z pewnością ma na sobie spodnie. Ich nogawki wyraźnie zwisają przy kostkach stóp wyglądających na bose.

Co w takim razie czyni naszego bohatera wyspą? Otóż na jego tułowiu leżą rozsypane obłe głazy, tworząc rodzaj usypiska lub skalistego płaskowyżu. Mało tego: jak wokół każdej szanującej się wyspy na morzu, krąży wokół niego stadko morskiego ptactwa, prawdopodobnie mew... Człowiek-wyspa traktuje zresztą swój „krajobraz” z pewną dozą czułości, obejmując go troskliwie – tak, by żaden kamień nie stoczył się w morską toń. Jest zarazem wyspą i człowiekiem.

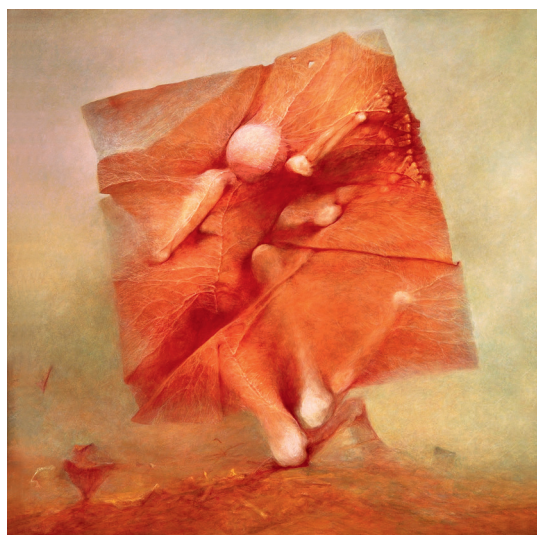
Było powiedziane, że postać wygląda tak, jakby właśnie wynurzała się nad powierzchnię wody. Lecz nic tu nie jest – i nie może być! – do końca oczywiste. Wiemy już, że Beksiński lubił paradoksy czasowe. Przypomnijmy sobie obraz z leżącym szkieletem. Na naszej „ludzkiej wyspie” rosną takie same nagie, smukłe drzewa. Tak jak tam, i tutaj pokazują upływ czasu. Wyspa nie mogła powstać przed chwilą, bo nie zdążyłyby wyrosnąć!

Mamy tu jeszcze jeden przykład zobrazowania wielowarstwowego paradoksu. Człowiek, a zarazem wyspa; czuły, chociaż obojętnie bezosobowy; właśnie powstaje, a jednak musi istnieć od lat. Paradoksalność całej kompozycji mogłaby budzić wesołość, wszakże i tu autor uniknął jednoznaczności.

Mroczna kolorystyka i zasnute ciężkimi chmurami niebo wprowadzają ponury nastrój tam, gdzie stereotyp „kazałby” panować czystej grotesce.

Innym znów razem artysta postąpił odwrotnie. Kompozycję, która mogłaby być przygnębiająca, „rozbroił”, wprowadzając radosną, jasnopomarańczową dominantę.

Pierwsze wrażenie: stoimy naprzeciwko postaci, którą oddziela od nas kwadrat zmiętego płótna. Trudno przy tym ustalić, na czym owo płótno się utrzymuje, gdyż jest



zawieszone w powietrzu. Ale być może postać nie ukrywa się za tą zasłoną z własnej woli. Raczej próbuje przedostać się przez arkusz tkaniny na „naszą” stronę, wyraźnie bowiem napiera mocno na wiszącą barierę. Pod jej naciskiem płótno miejscami się napręża. Dzięki tej deformacji widzimy przynajmniej fragmenty postaci. Na ich podstawie możemy próbować domyślać się całości. I tu napotykamy komplikacje!

Na pierwszy rzut oka niewidoczna osoba jest zgięta w pozycji częściowo embrionalnej, a częściowo przywodzącej na myśl biegacza gotowego do startu. Skulona, desperacko atakuje luźną z pozoru przeszkodę. Jej prawe ramię wraz z głową wyraźnie rysuje się pod materiałem, niżej dostrzegamy kolano... Wszelako już druga ręka ustawiła się

TY, 1987
Olej na płycie
pilśniowej
91 x 94 cm
wł. A. i P. D.
—»

w położeniu wykluczonym przez samą budowę ludzkiego ciała (jeśli to postać ludzka). Także i jedna z łydek (?) ułożyła się dość dziwnie, w dodatku nie widać stopy na jej końcu. Czy więc po drugiej stronie znajduje się żywy człowiek, czy tylko... rozsypany szkielet?

Kolejna wątpliwość! Możemy przyjąć, że do czaszki i ramienia naprężony materiał po prostu ściśle przylega na podobieństwo skóry. Jednak u samego dołu, gdzie płótno powinno się kończyć, zlewa się z nogami, gubiąc własną granicę. To, z czym tajemnicza postać zdaje się walczyć, jest równocześnie jej integralną częścią. I czy to istotnie płótno? Popatrzmy na nie uważnie!

Faktura zagadkowego materiału nie przypomina ani tkaniny, ani nawet papieru. Wygląda raczej na powierzchnię zeschniętego liścia, w którego strukturze wyraźnie widać włókna nerwów, a nawet dziury wywołane kruszeniem się. Tyle że tak wyschły liść powinien być pozbawiony elastyczności, na którą zdawały się wskazywać wybrzuszenia od nacisku. Czyżby dynamizm kompozycji był pozorny? Może oglądamy nie walkę, tylko jej zastygły ślad, niby odcisk w pompejańskiej ławie?

Jest jeszcze jedna możliwość. Być może „zasłona” to żywa skóra, w którą postać próbuje się „ubrać”. W tym wypadku wyzwoleniem byłoby nie pokonanie bariery, a integracja z nią. Embrionalna pozycja budzi przecież skojarzenie z narodzinami.

Jak zawsze u Beksińskiego, nie wiemy i nie dowiemy się, co widzimy. Scena jest zarazem dynamiczna i statyczna, życie jawi się martwością, walczą ze sobą elementy antagonistyczne, a równocześnie tożsame. Z pozoru nieadekwatna kolorystyka sprawia przy tym, że dramatyzm zdaje się wpadać w komizm. Oglądamy nie sens, lecz znieruchomiałe widowisko, które nie poddaje się interpretacji, ani jej nie potrzebuje.

Zauważmy jeszcze jedno. Podłoże, na którym rozgrywa się niewiadoma scena, jest

wyraźnie rozmyte, nieo określone. To nie-
zwykle u malarza rozmiłowanego w ostrych
konturach. Nie da się zrozumieć przedsta-
wionej sytuacji, ale łatwiej dostrzec i opisać
ją, niż ustalić, gdzie i na czym się ona roz-
grywa (bądź trwa). Nawet pod względem
czysto plastycznym obraz jest wykalkulo-
waną sprzecznością.

W dorobku twórczym Beksińskiego
można wyróżnić dwie grupy obrazów, które
należałoby omówić „zbiorczo”. Jakkolwiek
artysta nie połączył ich w nominalne „cy-
kle”, pod pewnymi względami łączy je więcej
niż różni.

Pierwszy taki „cykl” nazwę „formalnym”.
Kilka dzieł, pod innym względem znacznie się
różniących, łączy podobna „metoda” twór-
cza. Po pierwsze prace te, acz figuratywne,
mocniej niż inne odbiegają od formalnego
realizmu – ale to nie wszystko. Oglądając ich
reprodukcje, ma się wrażenie, że powstały
techniką kolażu; że ich autor nakleił na przy-
gotowane tło kawałki płótna lub papieru
pakowego, zwykle kunsztownie pomięte,
by dalej malować już na nich. To złudzenie!

ST, 1992

Olej na płycie

piłśniowej

92 x 88 cm

wł. A. i P. D.



Wszystkie te zagięcia, cięcia i naddarcia po-
wołał do istnienia pędzel malarza. Oglądamy
„kolaże udawane”, faktycznie świetny przy-
kład malarstwa „iluzjonistycznego”. Gdyby
doszukiwać się w nich jakiegoś wspólnego
„wyrazu”, byłaby to dobrodusznna kpina z ko-
łażu (tak jak liczne prace Warhola można
odczytać jako polemikę ze „sztuką” koncep-
tualną i jej łatwizną „ready-made”). Tu i tam
dowcip polega na uczynieniu tematem sztuki
tego, co wcześniej przedstawiano jako dzieło
sztuki per se. Ale w obrazach tych „dzieje się”
znacznie więcej.

Najprostszy z nich jest portretem.
Przedstawia papierową „wyklejankę” na
sfatygowanej sklejce, wyobrażającą twarz.
Nawet oczy wyglądają na prymitywnie wy-
cięte w podłożu. Jedynie po ustach widać, że
zostały „domalowane”. Choć są nienatural-
nie proste i rozciągnięte, jest w nich wyraźny
światłocień, nadający im przestrzenność.
To one sprawiają, że niby-kolażowa twarz
„ożywa”. I jest w niej coś ogromnie smut-
nego, właściwie cała jest wielkim smutkiem.
Ponury nastrój kompozycji kontrastuje
z pozornym infantylizmem pozornego

DV, 1989
Olej na płycie
pilśniowej
88 x 92 cm
wł. A. i P. D.



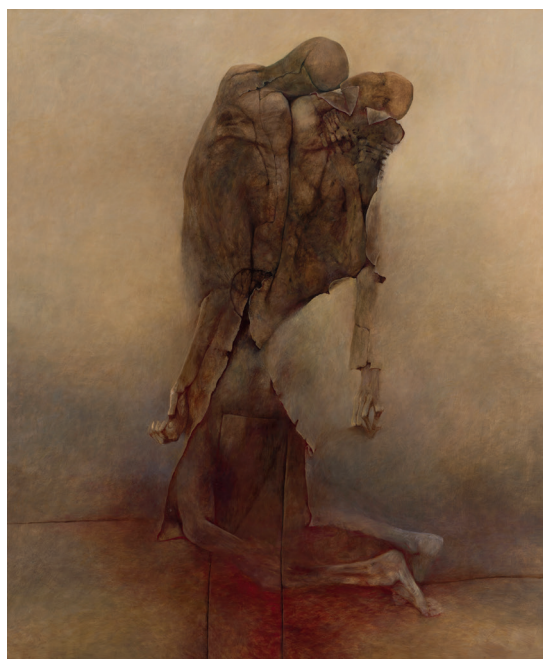
prymitywizmu środków wyrazu, dającym
efekt pozornie komiczny.

Oto bardziej złożona kompozycja: starszy
pan z psem siedzi na parkowej ławce, ustawio-
nej na kamienistym gruncie. Gest człowieka
obejmującego zwierzę wyraża zażyłość mię-
dy nimi. Mebel i podłoże ujęto realistycznie,
za to obie postacie wyraźnie przekształcono.
Deformacje w sztuce Beksińskiego pojawiały
się często, przeważnie jednak były, nazwijmy
je tak, „realistyczne”, tj. sprawiały wrażenie,
jakby postać istotnie im uległa, a malarz ją
przedstawił bez dalszych zmian. W omawia-
nej grupie obrazów zniekształcenia rzeczy-
wistych kształtów są jawnie artystycznym
przetworzeniem. Ubranie człowieka wy-
gląda, jakby zostało przyklejone, a potem
dalej malowano na nim deski, przez co zlewa
się ono z ławką. Pies z kolei wydaje się ledwo
na jej tle nakreślony. Postacie sprawiają przez
to wrażenie zjaw. Wyolbrzymiono kontrast
między jasno oświetloną ławką a jej cieniem,
w którym podłoże wygląda na istne rumo-
wisko. Ruch głowy psa, rozbity na „fazy”,
nawiązuje do fotografii stroboskopowej,
budując jeden jeszcze kontrast. Statyczności
zmęczonego człowieka przeciwstawiono ru-
chliwość psa, być może chcącego oderwać
się od pana. W sumie – „scenka rodzajowa”
w nastroju metafizycznym.

Weźmy jeszcze wyraźniej przetworzoną
postać ludzką. Ta wygląda jak w całości zro-
biona z wymiętego papieru. Swą pozorną
trywialnością odróżnia się od otaczającej ją
mgły czy dymu – opar wydaje się częściowo
namalowany „pod nią”, a częściowo „na niej”.
Przypomnijmy: to iluzja wyczarowana sztuką
malarza. „Nastrojem” kompozycji jest agre-
sja, złość. Postać ma „usta” rozdziawione jak
do krzyku. Oczu ani uszu nie widać, jakby
niczego nie chciała widzieć ani słyszeć. W jej
głowie zdaje się płonąć ogień. Lewą dłoń ma
zaciśniętą w pięść, prawą ręką włada niby
mieczem – zintegrowanie kończyny z bro-
nią jest już chwytem surrealistycznym. Dym

otaczający postać mógłby pochodzić z wojennych wybuchów, ale nie o sens symboliczny tu chodzi, raczej o wyraz czystej złości. Specyficzna deformacja wprowadza element groteski. Ten obraz to jeszcze jedna karykatura – ukazująca nie „charakter”, nawet nie „typ”, a jedynie stan psychiczny.

Skrajnie odmienny jest nastrój dwóch innych obrazów. Oba wyrażają jeśli nie erotyzm, to bezsprzecznie wzajemną czułość.



Postacie wydają się częściowo posklejane z płatów papieru, a częściowo na nich namalowane; zaciera się różnica pomiędzy nimi a otoczeniem. Co istotniejsze, nieoczywista jest granica między samymi postaciami. Widać to na obrazie przedstawiającym uścisk osób zdających się wspólnie klęczeć na jednej parze kolan. Jeszcze mocniej tożsamości zlewają się na obrazie z postaciami objętymi vis-à-vis: lewa noga jednej i prawa – drugiej wyglądają jak dwie nogi jednego ciała! Obie kompozycje są czystym wyrazem bliskości.

Pomiędzy tymi skrajnościami sytuowałby się obraz zdawkowego uścisku dłoni. Tutaj postacie – nierównego wzrostu lub stojące na nierównej wysokości, bądź w nierównej odległości – wyraźnie odróżniają się i od tła, i od siebie nawzajem. Ich korpusy, stylizowane na „wyklejanki”, są zmateriałizowane, konkretne. Ręce natomiast (postaci z prawej strony), lub przynajmniej dłonie (postaci z lewej), wyglądają na niestarannie domalowane, co odbiera ważnemu w naszej kulturze gestowi jakąkolwiek doniosłość. Co więcej, dłoń lewej postaci – tak jak głowa psa na jednym z wcześniej omówionych obrazów – została „stroboskopowo” zdublowana, a to sprowadza uścisk dłoni zaledwie do rangi jednej z możliwości. Nic nie jest istotne poza osobnością obu indywiduów. Uwagę zwraca



PH, 1990
Olej na płycie
pilśniowej
87 x 73 cm
wł. A. i P. D.
«—

Bez tytułu, 1991
Olej na płycie
pilśniowej
132 x 98 cm
wł. A. i P. D.
(lewe)

ZT, 1990
Olej na płycie
pilśniowej
92 x 88 cm
wł. A. i P. D.
(prawe)

także wyraźny krzyż na skrawku ubrania wyższej postaci, zwisającym niby koniec stuły.

Jeszcze mocniej znak ten zaznaczony jest na obrazie przedstawiającym odwróconą postać, której quasi-kolażowa sylwetka sprawia wrażenie kobiecej (zaznaczone piersi), zarazem przywodzi na myśl anioła (wygarbienie przypominające skrzydło). Krzyż występuje tam podwójnie. Jeden lekko skośnie nakreślono z tyłu szaty. Drugi, bardzo geometryczny i domalowany białą farbą, otacza jasne halo – ten krzyż świeci. Postać trzyma go na wysokości bioder w sposób dość dwuznaczny. Można by tu dopatrywać się zarówno profanacji, jak swoistej apologetyki („zapładniająca” moc wiary?), ale nie miałoby to sensu. Jeszcze raz powtórzmy: u Beksińskiego symbole nie „symbolizują”. Istotne jest coś innego: odwrotnie niż poprzednio, to element „domalowany” do obiektów niby-materiałnych pełni w kompozycji kluczową rolę. W ogólnie stonowanej i mglistej kolorystyce obrazu krzyże wprowadzają: jeden – całkowitą czerń, drugi – element światła.

Chyba jednak najciekawszy z całej grupy obrazów jest ten najmniej efektowny przy

pierwszym spojrzeniu, zupełnie monochromatyczny. Siedząca postać (raczej na pewno kobieca) miejscami sprawia wrażenie „wydzieranki”, miejscami – rysunku tuszem. Wydaje się całkowicie zrelaksowana. Dłoń



wyciągniętej ręki, pokazana w dwóch położeniach naraz, w jednym z nich przypomina szklankę, którą „ta druga” dłoń zaraz uniesie do ust. Jedyną realistycznie ujętą częścią ciała siedzącej jest jej tydka, która – także „zwiększona” – ilustruje kolejne fazy ruchu nogi startującego biegacza. W zewnętrznym spokoju skrywa się napięcie, gotowość do działania. Jak wszystkie najlepsze obrazy Beksińskiego, i ten łączy w sobie przeciwieństwa: kompozycja jest zarazem statyczna i dynamiczna.

Od ściśle pojętego abstrakcjonizmu artysta odszedł wcześniej, niemal u początku twórczej drogi. Tych kilka malowideł – z których przynajmniej dwa powstały we wcześniejszych latach dziewięćdziesiątych – wygląda jak próba powrotu do niektórych awangardowych środków wyrazu. Wszelako malarz nie tylko wykorzystał je do realizowania własnej wizji sztuki, ale i znacząco przetworzył. Ten nurt, nawet jeśli poboczny w twórczości Beksińskiego, nie był w niej „ciałem obcym”.

HV, 1990

Olej na płycie

piłśniowej

87 x 73 cm

wł. A. i P. D.

—»



Bez tytułu, 1994

Olej na płycie

piłśniowej

132 x 98 cm

wł. A. i P. D.

Istnieje też grupa obrazów opartych na luźno pojętej symbolice religijnej. Surrealiści sięgali po nią nieraz – szczególnie Salvador Dali, u którego owocowała sztuką bona fide sakralną. Chrystus ukrzyżowany w atomie, bądź w przestworzach, symbolizował wszechobecność Boga.

Beksiński przedstawiał ukrzyżowaną postać w stanie rozpadu, ale raczej nie dopatrujemy się w tym bluźnierstwa⁷. Artysta nie starał się wyrazić własnego stosunku do sacrum – jego sztuka była generalnie mało osobista. O „niesymboliczności symbolu” mówiliśmy tu do znudzenia i tylko „dla porządku” przypomnę, że u mistrza z Sanoka znaki pełnią funkcję raczej estetyczną niż semantyczną.

Najbliżej wizji Dalego sytuuje się namalowany żywymi, wręcz jaskrawymi, kolorami obraz krzyża wśród obłoków. Mijają go, czy też lewitują wokół niego, tajemnicze głązy (meteory?) i kule (planety?), a jedna z nich na naszych oczach się rozpada. Krucyfiks jest włączony w kosmiczny porządek (a może chaos?), ale związek tego obrazu z płótnami katalońskiego geniusza wydaje się raczej parodystyczny. Przedstawiony krzyż ma kształt litery „T” – to tzw. „crux commissa”, kojarzony z postacią św. Antoniego, ale nie tylko. W sztuce religijnej bywają na takich krzyżach „wieszani” dwaj skazańcy, pomiędzy którymi zawisł Jezus. Z ramion krzyża na rozciągniętych rękach (z palcami niby szpony) zwisa zmumifikowana klatka piersiowa – wszystko, co zostało z ciała niegdyś powieszonego. A na pionowej belce – znów krew, wbrew wszystkiemu ściekająca, jakby kaźń trwała! To pierwsza opozycja. Ponura kolorystyka krzyża i resztek ludzkich kontrastuje z jasnością otoczenia – oto opozycja

⁷ Pomińmy truizm, że Chrystus i Jego uczniowie nie byli jedynymi straconymi na krzyżach. Symbol wrasta w kulturę z określonymi konotacjami, o których używający go twórca nie może nie wiedzieć.



AB, 1970
Olej na płycie
pilśniowej
143 x 122 cm
wł. A. i P. D.

druga, nie ostatnia. Krzyżowi z pierwszego planu przeciwstawiono bowiem inny, lejący lub unoszący się na niebie za nim. To już typowy chrześcijański krzyż – „crux immissa”, w ikonografii chrześcijańskiej narzędzie śmierci Chrystusa. W prawym górnym rogu obrazu widnieje nieokreślony kanciasty kształt, optycznie równoważący kamienie z lewego dolnego rogu. Można sobie wyobrazić, że to fragment jeszcze jednego, gigantycznego krucyfiksu, i np. odnieść obraz do historii o „dobrym i złym łotrze”. Aliści wydaje się to równie mylne, jak każda próba interpretacji obrazów Beksińskiego. Istotna jest kompozycja wizualna, oparta na trzech opozycjach i uporządkowaniu elementów według skośnej osi. „Zakłóca” ją, tym samym dynamizując, znajoma już nam twarzyczka, na której maluje się tym razem smutek połączony z bojaźnią.

Dopełnieniem, a jednocześnie przeciwieństwem tego obrazu jest inny, namalowany wyłącznie w odcieniach szarości. Jest on dynamiczny, ponury w kolorystyce i właściwie mało „surrealistyczny”. Przedstawia pusty (bez skazańca) „crux commissa” pośród chmur, które kolorystyką przypominają mogą również dym. Krzyż – inaczej niż na

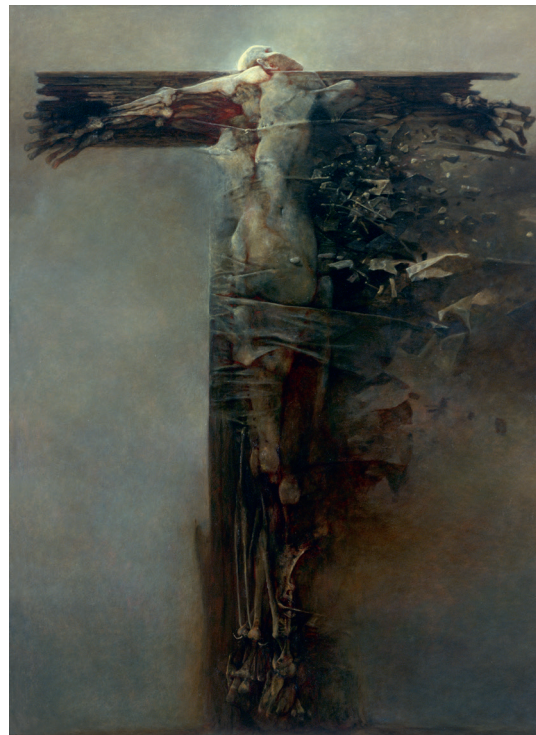
tamtym obrazie – nie wydaje się solidnym narzędziem egzekucji. Raczej sprawia wrażenie prowizoryczności i tandety: przypomina zużytą, powoli rozpadającą się dekorację z papieru, gipsu, dykty. Poczucie nietrwałości wzmagają lecące wokół zmięte arkusze papieru – widać, że dmie duży wiatr. Wydaje się, jakby cała konstrukcja miała zaraz runąć.

którego kawałki porywa wiatr. A sam krzyż (podkreślmy, że na obu obrazach jest to „crux commissa”, zwyczajowo nie kojarzony z Jezusem) składa się z popękanych i wyszczerbionych cienkich deseczek, które nie utrzymałyby ciężaru człowieka. Na drugim obrazie postać skazańca praktycznie zlewa się z krucyfiksem i razem z nim próchnieje.

PY, 1991
Olej na płycie
pilśniowej
92 x 88 cm
wł. A. i P. D.
(lewe)



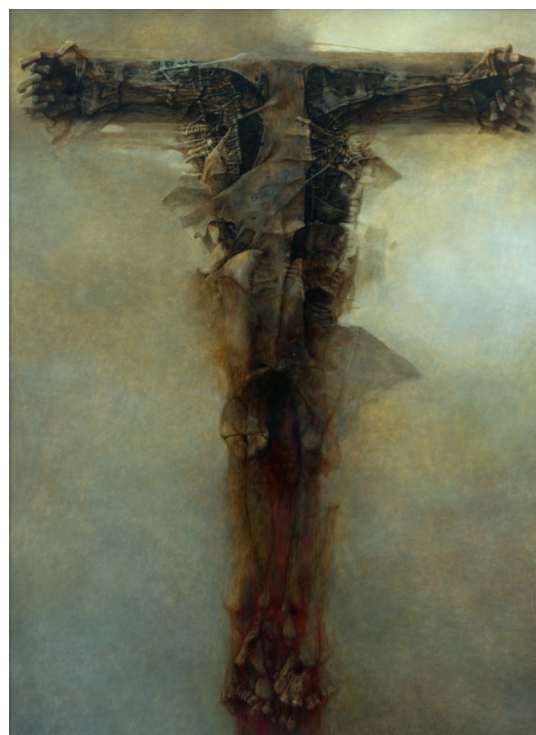
YS, 1987
Olej na płycie
pilśniowej
126 x 91 cm
wł. A. i P. D.
(prawe)



Co zabawne, artysta z typowym dla siebie ironicznym poczuciem humoru wpisał pozory tandety we fragment samego obrazu. Fragment podstawy krucyfiksu wygląda jak dziura w płótnie (choć w rzeczywistości Beksiński malował na płytach pilśniowych), podklejona od spodu. To jeszcze jeden przykład malarstwa iluzjonistycznego, w dodatku wyjątkowo spójny z całością kompozycji. Jej „nastrój”, czy też „wyraz” – umowności, w której ani męka, ani sacrum nie są obecne na serio – został tym sposobem wzięty w dodatkowy cudzysłów.

Dwa jeszcze inne obrazy nawiązują do tej samej koncepcji „rozlatującego się rekwizytu”. Pokazują rozpad zarówno samego krzyża, jak ukrzyżowanej postaci. Przy czym jedno zlewa się z drugim tak, że trudno do końca rozróżnić... I chociaż na jednym z malowideł widać kości i krew, to cała postać wygląda na zrobioną z kruszącego się gipsu,

BH, 1987
Olej na płycie
pilśniowej
126 x 91 cm
wł. A. i P. D.
—»



Oba krzyże stoją we mgle powodującej, że otoczenie jest niewidoczne. Są pozostawione same sobie. Tu nie ma rozpadu sacrum; nie ma w ogóle sacrum, tylko rozlatujące się pozory. Tożsamość ukrzyżowanego z krzyżem, zarazem umowność jednego i drugiego, łączą te dwa obrazy w rodzaj dyptyku.

W opozycji do nich sytuowałby się obraz postaci w pozycji nawiązującej do ukrzyżowania, lecz ze zgiętymi ramionami – tak jakby na nowo uczyła się nimi posługiwać, lub zwyczajnie przeciągała się. Samego krucyfiksu po prostu nie ma, jedynie smuga świetlna może być aluzją do poziomej belki. Uwagę zwraca artystyczne „rozmycie” granic postaci oraz – w jej centralnej części – jeszcze jedna iluzja „rozdartego płótna”. Szczególnie ten drugi zabieg odbiera przedstawionej sytuacji ostatnie pozory „realizmu”. To nie obraz Zmartwychwstania ani tym bardziej parodia takowego. To tylko wizja nawiązująca do tego motywu, ale i łącząca go ze zwyczajnym przebudzeniem. Pytanie, „co naprawdę widzimy”, nie miałoby sensu – nic nie jest „naprawdę”, wszystko jest kreacją.

Pozwoliłem sobie włączyć do tej grupy

jeszcze jeden obraz, przywołujący zwyczajowy wizerunek upadłego anioła. Zza węgła zaniebanego muru wyłania się błoniaste skrzydło. Każde z jego „żeber” zakończone jest ludzką dłonią, co z kolei odsyła nas do ikonografii dalekowschodniej (wizerunek Śiwy, Wisnu itp.). Reszta postaci częściowo skrywa się za załomem muru. Widać tylko, że jest łysa i że nosi całkiem zwykłe, czarne spodnie. Głowę nasz bohater trzyma w takiej pozycji, jakby – choć to już tylko domysł – namiętnie kogoś całował. Przyjrzyjmy się mu dokładniej, a zauważymy, że jego policzek zlewa się z błoną skrzydła, ta zaś płynnie przechodzi w tynk. Wdaje się, że to ściana jest jego „kochanką” i jednocześnie jest z nim tożsama, zarazem – paradoks! – stanowiąc dla niego barierę. „Wyrazem” tej kompozycji mogłaby być pokusa narcyzmu, dającego pozorną samowystarczalność uczuciową, która jednocześnie odgradza nas od innych. Tę ambiwalencję podkreślają dwie twarze – już nie twarzyczki, lecz bardzo dorosłe oblicza. Jedno, widoczne z profilu, oblizuje się z lubością. O drugim, pokazanym en face, można by powiedzieć, że spogląda z dezaprobatą, gdyby nie to, że nie



FR, lata 90.(?)
Olej na płycie
pilśniowej
133 x 98 cm
wł. A. i P. D.
(lewe)

BA, 1981
Olej na płycie
pilśniowej
87 x 73 cm
wł. A. i P. D.
(prawe)

ma czym spoglądać – jest bezokie (jakby nie chciało patrzeć), ale ma wyraźnie skrzywione usta. Oczywiście nie szukajmy tu „znaczenia” – mówimy o czystych emocjach.

Tych kilka obrazów trudno zaliczyć do sztuki sakralnej. Są przetworzeniem motywów religijnych tak, jak można przetworzyć każdy inny motyw. Niemniej samo nawiązanie do tej tematyki tworzy specyficzny nastrój, wspólny dla całej grupy dzieł. Stąd omówienie ich jako umownej całości.

Mówiąc o możliwych źródłach inspiracji, stojących za takim lub innym obrazem, z reguły przedstawiam własne przypuszczenia. W jednym wypadku mogę pokusić się o sporą dozę pewności. Uprawnia mnie do tego estyma, z jaką nawet jeśli nie sam Zdzisław Beksiński, to jego syn Tomasz, znany dziennikarz muzyczny, darzył twórczość Edgara Allana Poea. Że pisarstwo to inspirowało też ojca, niech zaświadczy choćby napis „Nevermore” na innym, bardzo znanym obrazie. Wróćmy jednak do

malowidła, o którym chcę na koniec napisać, i zacytujmy odpowiednie fragmenty „Zagłady domu Usherów”:

„Burza jeszcze szalała w całej pełni (...). Brzask pochodził od pełni księżycowej, która (...) przeświecała teraz jaskrawo poprzez zaledwo ongi widoczną szczelinę biegnącą, jak nadmienilem, zygzakiem wzdłuż budynku od dachu aż do podstawy. (...) Szczelina owa rozszerzyła się szybko. (...) Potężne mury rozpadły się na dwoje. Zahuczało coś przeciągle, zagrzmiało głucho jak odgłos tysiąca wodospadów – i głęboki spleśniały staw (...) w milczeniu zawarł swe fale nad szczątkami Domu Usherów”⁸.

Obraz nie ilustruje prozy Poea literalnie. Mimo to skojarzenie jest natychmiastowe dla kogoś, kto ma w pamięci powyższy fragment.

Jest to jeszcze jedna kompozycja w zasadzie jednobarwna – w kolorystyce zachmurzonego nieba. To, co przedstawia, od frontu przypomina kształtem zabytkowy budynek, zamek nawet. Boczna „fasada” nie jest równie wyraźna, a i jej kształt wydaje się mniej regularny. Skomplikowane formy, wydobywane z półmroku pogmatwanymi światłocieniami – to mogą być szczegóły architektoniczne lub też... faktura skały. W kontraście do nich front jest gładki, lustrzany.

Skała to symbol solidności, stałości, siły. Lustro kojarzy się z doskonałością, czystością, także obiektywizmem, ale i z kruchością. Tak czy siak, przedstawiony obiekt wygląda statycznie. A przecież całość kompozycji jest niezwykle zdynamizowana.

Nad budowlą, czy może formacją skalną, gromadzą się chmury. Niespokojne linie, jakimi je namalowano, sprawiają, że nieomal widzimy szybki ruch. Pośrodku nieba wydaje się formować groźny wir. A „lustrzaną” fasadę, niby ogromniejąca rysa, przecina piorun. Nie sięga co prawda od szczytu do

EŚ, 2004
Olej na płycie
pilśniowej
132 x 98 cm
wł. A. i P. D.



8 Przekład: Bolesław Leśmian.

podstawy, jak u Poego, jednak patrząc, ma się wrażenie, jakby grom wstrząsał całą bryłą zamku, czy też skały. Wszystko dosłownie drży w posadach.

Nawet jeśli ściana tylko odbija błyskawicę, nieodparte wrażenie jest takie, że burza szaleje nie na zewnątrz domu-skały, a w nim samym. Oto jeszcze jeden w twórczości malarza paradoks! Zarówno skała, jak dom (tym bardziej zamek!), tradycyjnie kojarzą się z bezpieczeństwem, stabilnością – vide: biblijna przypowieść o domu zbudowanym na skale. Tutaj na niebie, acz niespokojnym, nie widać żadnych piorunów. Chmury zwiastują zagrożenie, ale ono samo przychodzi z wewnątrz.

Błyskawica przecinająca fasadę tajemniczej budowli rozsadza nie tylko ją (tak jak rysa w murze „rozsadziła” dom Usherów), nawet nie jedynie kompozycję plastyczną. Ona rozrywa stereotypowe pojęcia. Jeżeli w twórczości Beksińskiego tematem, czy raczej „wyrazem” jest paradoks, ten obraz jawi się przykładem bardzo jaskrawym. A dodajmy jeszcze jedno spostrzeżenie. Choć dom jest skałą, trudno orzec, na czym stoi! Z perspektywy, z jakiej ukazał go artysta, widać tylko, że wokół niego unoszą się nieregularne kształty – już to chmur, już to fal. Czy tylko wystaje on z morza, czy fale miotają nim jak łodzią, czy buja w chmurach, a może stoi na takiej (niebezpiecznej!) wysokości, że chmury są u jego stóp? Tego nie wiemy – co w dziele sztuki znaczy, że nie mamy wiedzieć. Dość, że po tej konstatacji stabilność domu-skały okazuje się jeszcze bardziej problematyczna.

Obraz jest prawdopodobnie jedną z ostatnich prac artysty: powstał w 2004 roku. „Zagłada domu Beksińskich” była już niemal dokonana. Nie żyła ani żona malarza, ani syn – entuzjasta Poego. Choć to bardzo ostrożna hipoteza, niewykluczone, że oglądamy wizualne epitafium.

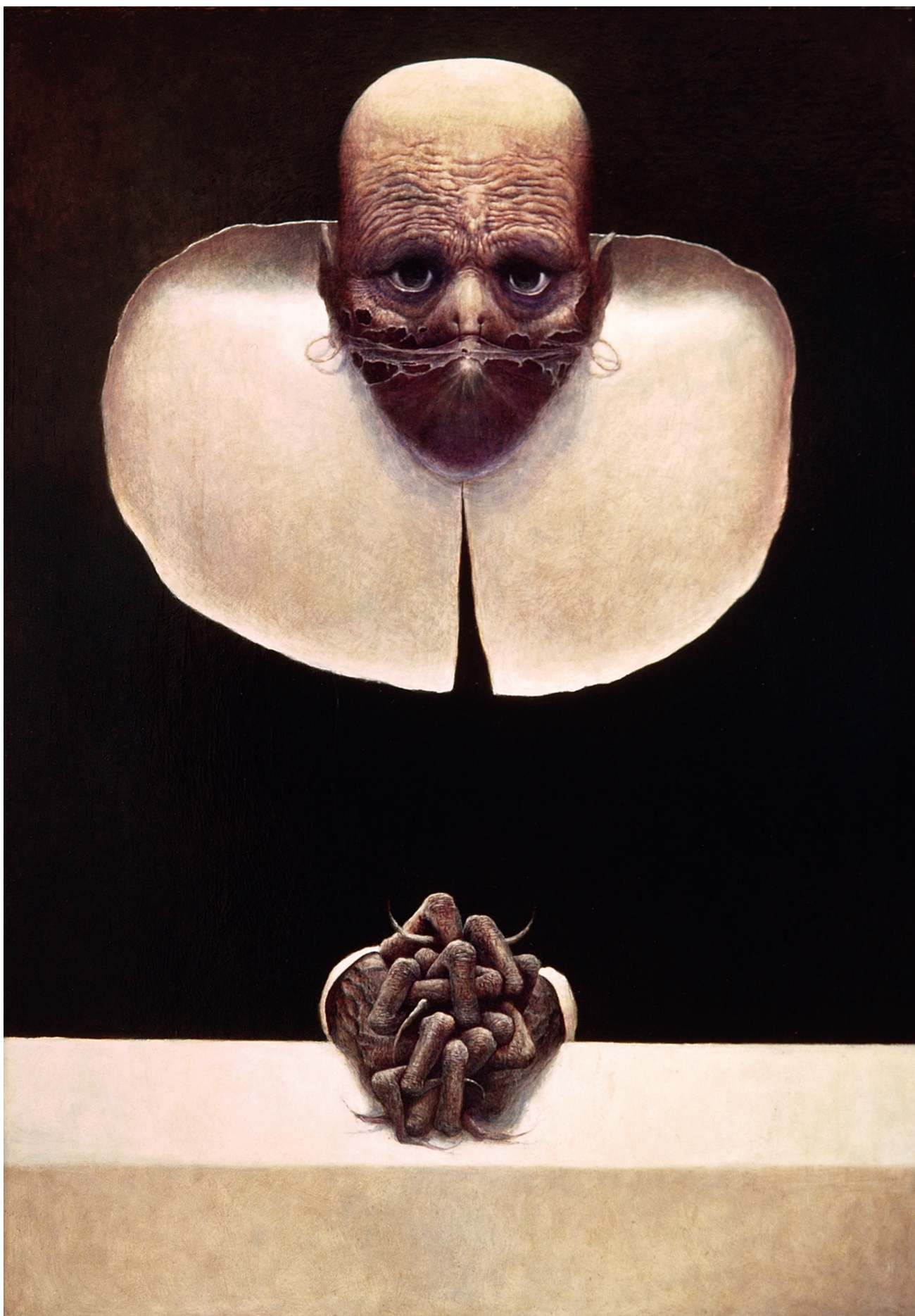
Powyższe refleksje nie są i nie mogą być fachową analizą spuścizny twórczej Zdzisława Beksińskiego. Nie wyszły spod pióra znawcy

(ani tym bardziej teoretyka) sztuki. To ledwie zapiski entuzjasty (co piszę z wahaniem – „entuzjastą” muzyki i filmu zwykł nazywać siebie Beksiński-junior, któremu daleko było do dyletanta). Przy pewnej dozie dobrej woli można je nazwać literackimi wariacjami na temat twórczości niezwykłego artysty. Twórczości, o której trzeba pisać. Nie dlatego, by potrzebowała opisu. Zaledwie dlatego, że jest go warta.

Rakowski

KOLEKCJA ANNY I PIOTRA DMOCHOWSKICH
W MUZEUM ARCHIDIECEZJI WARSZAWSKIEJ

ALBUM
WYSTAWY



AC, 1970
Olej na płycie pilśniowej, 85 x 61 cm, wł. A. i P. D.





AG, 1973
Olej na płycie pilśniowej, 61 x 73 cm, wł. A. i P. D.





AE, 1979

Olej na płycie pilśniowej, 73 x 87 cm, wł. A. i P. D.





AC, 1981
Olej na płycie pilśniowej, 87 x 87 cm, wł. A. i P. D.





BD, 1983

Olej na płycie pilśniowej, 87 x 87 cm, wł. A. i P. D.





Bez tytułu, 1984
Olej na płycie pilśniowej, 87 x 73 cm, wł. MAW





AS, 1985
Olej na płycie pilśniowej, 132 x 98 cm, wł. MAW

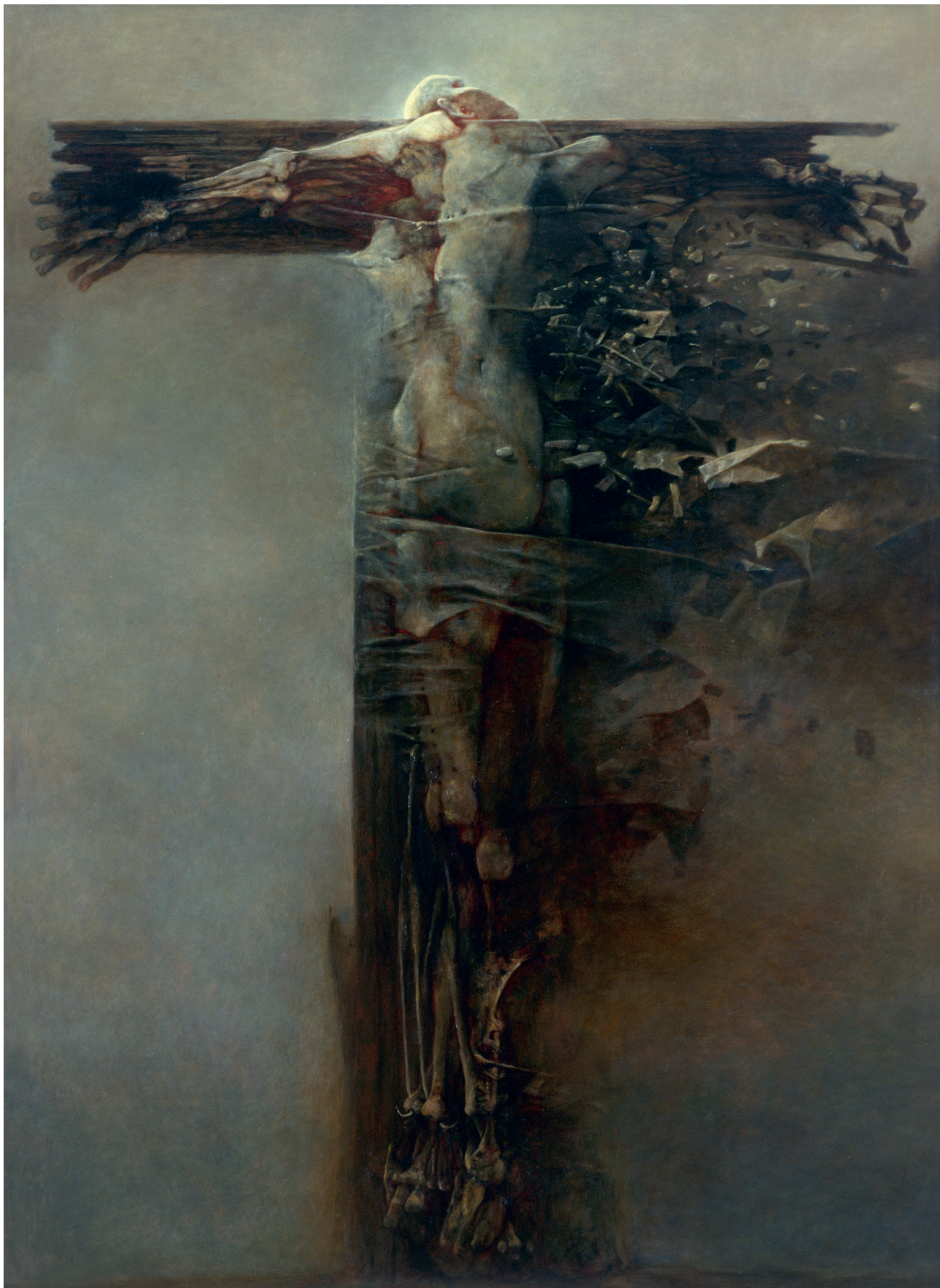




PN, 1987

Olej na płycie pilśniowej, 88 x 92 cm, wł. A. i P. D.





YS, 1987

Olej na płycie pilśniowej, 126 x 91 cm, wł. A. i P. D.





Bez tytułu, 1992
Olej na płycie pilśniowej, 130 x 96 cm, wł. MAW





Bez tytułu, 1994
Olej na płycie pilśniowej, 132 x 98 cm, wł. A. i P. D.





S4, 2004

Olej na płycie pilśniowej, 132 x 98 cm, wł. A. i P. D.





U2, 2004
Olej na płycie pilśniowej, 73 x 92 cm, wł. A. i P. D.





Z7, 2004 (?)
Olej na płycie pilśniowej, 120 x 98 cm, wł. A. i P. D.

Rakowski

KOLEKCJA ANNY I PIOTRA DMOCHOWSKICH
W MUZEUM ARCHIDIECEZJI WARSZAWSKIEJ

Organizatorzy

Państwo Anna i Piotr Dmochowscy
Muzeum Archidiecezji Warszawskiej

Współpraca

Józef Rudek
Galeria Roi Doré w Paryżu

Redakcja

dr Piotr Kopszak

Projekt graficzny

Daniel Górnicki *Brand*

Teksty

ks. dr Mirosław Nowak, dr Ewa Korpysz, Maciej Mieźian, Jarosław Nowosad

Korekta

Krystyna Plewa, Agnieszka Zub (s. 27-51)

Reprodukcje dzieł

Piotr Dmochowski – fotografie na stronach: 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 79

Daniel Górnicki *Brand* (Muzeum Archidiecezji Warszawskiej) – fotografie na stronach: 9, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 29, 37, 39, 44, 45, 46 (PH), 47, 61, 65, 68, 69, 73, 74, 75, 80, 81

Obraz na okładce

Zdzisław Beksiniński, bez tytułu, 1992, olej na płycie pilśniowej, 130 x 96 cm, wł. MAW

Prawa autorskie do prac Zdzisława Beksinińskiego

© Muzeum Historyczne w Sanoku

Wykaz skrótów

wł. MAW = własność Muzeum Archidiecezji Warszawskiej

wł. A. i P. D. = własność Anny i Piotra Dmochowskich

Druk

Nova Grafia

© Muzeum Archidiecezji Warszawskiej

ul. Dziekania 1, 00-279 Warszawa

www.maw.art.pl

Warszawa, 2022 rok

ISBN: 978-83-960010-1-6

