

**„Wieczność w oku” ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia
Maciej Parowski, „Nowa Fantastyka” 1997 r.**

18 stycznia, 2021



Zdjęcie

z 1999 r.

– *W wywiadach unika pan odpowiedzi na pytania o inspiracje i znaczenie swojego malarstwa: może nie pytano jak trzeba. Może dziecięce doświadczenie wojny tak ukształtowało pana wrażliwość, że musiał pan robić obrazy straszne, podszyte rozpadem, klęską, przeczuciem fizycznej i duchowej apokalipsy...? Wkroczenie hitlerowców w 1939*

roku do Sanoka, pięć lat później ofensywa tryumfujących Sowietów – zrazu pan o tym opowiadać nie mógł, więc później już nie chciał. Dobrze dedukuję?

– Niedobrze. Patrzy pan z perspektywy człowieka dorosłego, który w dodatku wojny nie zna. Jako dziesięciolatek wyobrażałem sobie wojnę jako coś bardzo efektownego, więc kiedy się zaczęła, spodziewałem się zdarzeń niesłychanie spektakularnych.

– Nasza kawaleria daje hitlerowcom popalić?

– Też nie. Na myśli miałem raczej bombowce i gazy trujące. Był wtedy bzik na tym punkcie i jako dziecko bardzo się na to cieszyłem oczekując atrakcji na miarę ówczesnego kina i komiksu amerykańskiego w rodzaju Flasha Gorodona. Wprawdzie babka ostrzegała, że wojna to rzecz straszna; wiązała z nią dwa najokropniejsze słowa – margaryna i sacharyna. Okazało się, że wszystko to nie niosło ze sobą spektakularnego ładunku. Ot, wyrznięto kilkanaście granatów w nasz ogród i trochę naruszyło dom. Zamiast mówić o porażeniu wojną, należy więc wyznać, że się zawiodłem i przeżyłem rodzaj niedosytu.

– A wkroczenie Rosjan w 1944?

– Najpierw przyszła partyzantka, później regularne siły. To też rozegrało się mało spektakularnie. Była strzelanina w nocy, po niej piękny poranek, słońce świeci. Cisza. Nie ma szwabów ani ruskich. Wychodzimy z piwnicy przed bramę, gdzieś na horyzoncie przebiegło paru jakby Niemców, ale to nic pewnego. Wreszcie z góry, z miasta schodzi człowiek w szynelu (mimo że jest lato), ma wieczność w oku i idzie przed siebie. Próbuje nawiązać kontakt – towarzyszc, towarzyszc! – nic nie zauważa. Przechodzi kilkanaście metrów, opiera się o płot i zaczyna rzygać. Jest chyba załamany, ma w dupie wojnę i wszystko inne, nic na nim nie robi wrażenia. Przyznam się, że zaimponował mi. Oto moje pierwsze zetknięcie z frontem.

– I z komunizmem?

– Eee tam, komunizm. Używa Pan wielkich słów.

– Kiedy to się nawet rymuje. Upadek Zachodu, wkroczenie człowieka Wschodu. Ten pijany żołdat zapowiada kulturowe kataklizmy istniejące w pana malarstwie. Można je interpretować przez pryzmat Spenglera, Witkacego, Orwella.

– W żadnym wypadku katastrofistą nie byłem, Spenglera i Witkacego niech pan zostawi w spokoju. Orwell, owszem, wywarł na mnie szalone wrażenie, ale czytałem go później. Dostałem do Sanoka „Rok 1984”, wykradziony z biblioteki KC PZPR, jak na to wskazywały pieczątki. Przeczytałem przez noc, na drugi dzień musiałem odesłać. Już to stworzyło niesamowitą atmosferę. Zdziwiający dla mnie był fakt, że Anglik tak dobrze rozumie i potrafi metaforycznie pokazać rzeczywistość.

– Znani mi miłośnicy fantastyki w podobny sposób odbierają pana obrazy – jako zapisy doświadczeń, których inni nie widzą. I upierałbym się, że zniszczone miasta, rozwalone świątynie, odsłonięte szkielety ciał i rzeczy, że aura śmierci i rozpadu; okropne pejzaże, luny pożarów, pod którymi snują się kalecy i pokraczni mutanci... to jednak znaczy i daje się czytać.

– Obraz, proszę pana, jest do oglądania. Albo oddziałuje w sposób bezpośredni, jak muzyka, albo nie oddziałuje w ogóle. Czytać go nie ma sensu, to znaczy, jak uczy psychologia głębi, na podstawie każdego wytworu człowieka można wyrokować o jego psychice. Ale wtedy trzeba się zdecydować – zastanawiamy się nad obrazem czy nad psychiką twórcy. Jeśli interesuje nas to drugie, to wszystko jedno czy namaluję obraz, czy zrobię półkę pod telefon – moja psychika wyrazi się tak czy siak. Jeśli zaś mamy mówić o obrazach, zostawmy mutantów w spokoju. Starłem się po prostu stworzyć własną formę dla ciała ludzkiego, drzewa, dla architektury, pejzażu. To, co pan nazywa mutantem – w moim odczuciu stanowi

moją formę, tak jak mieli własne formy Picasso, Leger czy Makowski. Jeśli ktoś widzi w tym katastrofizm – jego sprawa. Mimo woli wychodzę na producenta testów apercepcyjnych.

– *Bo to się kojarzy: zniewolona Polska i opuszczone przez Boga cmentarzyska z pana obrazów.*

– Wie pan, śmierci i pożary następują niezależnie, czy jest wojna czy nie, czy mamy komunizm i zagładę, czy nas to omija. Natomiast architektoniczne śmietniki, dzika roślinność, pochłaniająca opuszczone miasta... mogą być konsekwencją faktu, że ja trochę szerzej widzę przyrodę. Na przykład Śląsk ze swymi przemysłowymi zniszczeniami to także jest przyroda, my sami jesteśmy przyrodą, więc wszystko, co z nią zrobimy, pozostaje przyrodą. Także zagłada, zniszczenie gleby, śmietniska, rozsypujące się budynki. Ja po prostu nie muszę chodzić do lasu, żeby zobaczyć naturę, prawo dżungli, walkę o byt w stanie czystym. W chaotycznej rozbudowie przedmieść doskonale to widzę.

– *A walkę demona z aniołem?*

– Trzeba by najpierw ich odróżnić, zastosować teologiczną dychotomię, na co nie mam ochoty. Owszem, na prywatny użytek posiadam kryteria moralne, nie są wymyślone przeze mnie, lecz odziedziczone po religii chrześcijańskiej, w której się wychowałem. Nie widzę jednak celu, by przerabiać je na obrazy. Prawdę mówiąc, nie wierzę w żaden system wartości. Wygodnie dostosowuję się do formy gotowej, człowiek ma taką naturę, że albo stwarza sobie formę, albo ją wybiera. Więc i ja dostosowuję się, jak na konformistę przystało, praktycznie bez wiary, a jedynie dla wygody, bo jednak wygodniej mi z tym funkcjonować.

– *Czytałem podobne pana wypowiedzi, ale uznałem, że to kamuflaż. Obrona obrazów przed cenzorskimi oskarżeniami o źle widzianą metafizykę i szerzenie atmosfery porażki.*

– Nie jestem człowiekiem całkowicie głupim i oczywiście interesowałem się metafizyką, ale było to chyba rozbieżne z tym, co maluję. Może kiedyś metafizyka wpływała na mnie w większym stopniu, ale nie na płaszczyźnie odniesień literackich, które można nazwać. Chodziło o nastroje, o atmosferę. A z cenzurą kłopotów nigdy nie miałem; to znaczy raz, obyczajowe, cenzor wystawy u schyłku lat sześćdziesiątych musiał się upewnić, czy nie pokazuję za dużo seksu; szybko się okazało, że nie ma z tym problemu. Seks w moich rysunkach zaliczono odgórnie do martyrologii, gdyż nasze ówczesne stereotypy seksualne były takie więcej pocziwe: tapczan, panienka i pół litra. Jako nie zainteresowany polityką konformista siedziałem w swoim kącie, bo wiedziałem, że tam się ode mnie odpieprzą. Dobrze mi się w mojej niszy funkcjonowało, mam nawet teorię, że wytrzymałbym i w Rosji Stalina i Niemczech Hitlera jako na przykład budowniczy i jednocześnie rysowałbym w ukryciu to, na co mam ochotę. W Kampuczy byłyby może trudności, bo oni przesiedlali wszystkich na wieś.

– *I poganiali ostrą motyką.*

– Za Stalina także różne rzeczy się działy. Tylko że jak się zwróci uwagę na tych wielkich, którzy pragnęli, żeby Józef Wissarionowicz do nich zadzwonił, jak się czyta ich biografie, chociażby Bułhakowa, to widać, że chcieli jednak być na afiszu. A mnie naprawdę nie zależało.

– *A propos inni – czy cudze obrazy, filmy, też odbiera pan „muzycznie”, czy jednak bezwiednie odczytuje z nich komunikaty? Myślę zwłaszcza o dziełach podobnych „krewniaków w fantazji” jak, bo ja wiem, Böcklin, Linke, Dali, pewnie Giger; jak reżyserzy: Ridley Scott czy Kubrick?*

– Patrzę na rytmy, na istotę tego, co się dzieje w sensie wizualnym; odbieram obrazy podobnie jak inni odbierają teleklipy. Egzegeza literacka w zasadzie mi przeszkadza. Nauczyłem się i filmy oglądać w ten sposób, to znaczy wybitne filmy, bo jak oglądałem seryjną sensację, to próbuję jednak połapać się w akcji. Ale jeśli chodzi o dzieła na przykład

Felliniego, to przestaję zwracać uwagę, o czym film jest, patrzę czy przemawia do mnie wizualnie. Na tej samej zasadzie mogę oglądać Greenewaya, Lyncha, Kubricka. W „2001: Odyseja kosmiczna” istnieje dla mnie wstęp i koniec: wysuwające się zza siebie planety, wstęp do „Also sprach Zarathustra” Ryszarda Straussa i sceny z małpami do momentu rzutu kością, potem długo długo nic i dopiero ostatnie kilka minut finału. Porusza mnie on do łez. Mam to na kasecie, stale puszczałem początek i koniec, wyrzucając środek – nic mnie on nie obchodzi.

– Dostrzega pan podobieństwo wyobraźni i metody między sobą i wspomnianymi twórcami? Anektujemy, nie pytając o zgodę do fantastyki ich i pana, choć oni sami mówią o różnicach. Siudmak chce malować piękno, Moebius sny, Skarżyński bliższy oniryzmowi Moebiusa kwestionuje pojęcie piękna. A pan?

– Definicje nie są moją mocną stroną. Oczywiście chodzi zawsze o to, żeby obraz był, nie powiem ładny, bo o mnie na przykład mówiono, że maluję paskudztwa, ale żeby uderzał jak muzyka, żeby zabrzmiał z widzem na podobnej częstotliwości. Pokrewieństwa istnieją. Słyszałem niedawno, że scenograf „Blade Runnera” kupił w Los Angeles mój obraz; inne moje prace ukazały się w Japonii we wspólnej książce z różnymi twórcami fantastycznymi, w tym z Gigerem. Trudno mi interpretować zbieżności między nami, wyobrażam sobie, że jestem malarzem abstrakcyjnym, jako abstrakcjonista zaczynałem i nadal traktuję obraz jako rzecz, którą trzeba zobaczyć. Nic nikomu nie przyjdzie z opisywania smaku czekolady, jeśli ktoś w życiu jej nie jadł, toteż obraz trzeba oglądać, czekoladę jeść, a muzyki słuchać. Przekaz o charakterze filozoficznym, moralnym ma tu trzeciorzędne znaczenie. Posiadam pewne wyobrażenia na temat własnej egzystencji, jakąś wizję metafizyki, natomiast w obrazie nie posługuję się ani filozofią, ani poetyką snu czy oniryzmu, tylko maluję to, co powinno być zobaczone. Jedno mnie łączy z surrealistami – podobnie jak oni nie usiłuję absolutnie narzucić sobie tematu. Jeśli maluję postać kobiecą, która w trakcie pracy zamieni mi się w konia, a potem w drzewo – idę za tym, akceptuję swobodny strumień świadomości. Nie maluję przecież ani kobiety, ani drzewa, ani konia, lecz maluję obraz... Cały czas zastanawiam się jeszcze, a mam spóźniony refleks, nad wymienionymi przez pana krewniakami; lubię kino Scotta, lubię malarstwo Dalego, ale w czym, do cholery, jestem do nich podobny? Bardzo szanowałem Linkego, nie za to co malował, bo nie znośm jego łopatologii, ale potrafił czasem fajnie mur namalować, pięknie cień położyć. U każdego znajdę coś, czego zazdroszczę i za co go lubię, na przykład z Grottgera wziąłem szwy i ściegi na ubraniach, ale to jeszcze nie znaczy, że jestem podobny. Z Böcklina tylko trzy obrazy lubię, „Wyspę umarłych” (były dwie wersje) i dwa pejzaże. Cała reszta, wszystkie te nimfy, trytony kotłujące się w morzu, jest dla mnie zupełnie nie do zjedzenia.

– I nic dla pana nie znaczy, że jest pan na przykład w jednej książce z Gigerem?

– Jednak znaczy. Nasze prace bywają u tych samych marchandów, kupują nas podobni odbiorcy. Mnie także niektóre rzeczy Giger do tego stopnia urzekły, że chciałem pracować z aerografem. Podobnie jak z Linkem: nie bardzo trawię to CO Giger pokazuje, lecz JAK to robi. Na początku lat osiemdziesiątych dwóch cwaniaczków z ASP z Warszawy budowało mi sprężarkę, bo nigdzie wtedy w Polsce nie można było jej dostać – dwa razy omal nie wysadziłem tego małego pokoju w powietrze. Zepsuł się jakiś wyłącznik czy zawór, przypadkowo zauważyłem, że metalowy zbiornik zaczyna się nadymać, chwilę później miałbym tutaj bombę atomową. A że na gwałt była potrzebna pewna porcja moich obrazów olejnych, więc zarzuciłem doświadczenia z aerografem i potem rozeszło się po kościach. Nie wypieram się podobieństw z wieloma artystami fantastycznymi, przecież sam ich lubię – ale podejrzewam, że za co innego niż pana czytelnicy. Zresztą dziś już nie robię fantastycznych pejzaży, które pana do mnie sprowadziły. Zajmuję się teraz studiami nad postacią ludzką w różnych sytuacjach.

– Dlaczego? Co się stało? Ostatnie prace są podobne do tego, czym się Pan zajmował trzydzieści lat temu.

– Znudziło mnie po prostu, nie zastanawiałem się nad tym zbyt długo. Sam sobie sterem, żeglarzem; mam ochotę robić co innego, to robię. To wolny kraj. I rzeczywiście zakreśliłem koło, tylko że teraz widzę może w moich nowych rzeczach większą świadomość formalną. To nie wszystkim odpowiada; niedawno organizatorzy jednej z wystaw powiedzieli, żebym pokazał także swoje stare prace. Wściekłem się – niech mnie akceptują, jaki jestem albo idą do diabła. Nie chcę się podpieierać starociami, że niby kiedyś robiłem dobre rzeczy, a teraz gównio. Publiczność woli „tamtego Beksińskiego”, ale ja już nie chcę, oszczędzałem przez całe życie, mam za co żyć, a przecież od początku lat siedemdziesiątych do końca osiemdziesiątych malowałem bardzo dużo. Byłem szybki i bardzo wydajny, bo tamte fantastyczne obrazy nie niosły pewnych problemów warsztatowych, podczas rozwiązywania których trzeba by dłużej pracować nad formą. Niedawno obejrzałem komplet fotografii, reprodukcji z kilkunastu lat mojej pracy i ręce mi opadły. Boże, ileż ja natrzepałem tego chłamu!

– Dlaczego chłamu, na litość boską!?

– No jakoś tak po pewnym czasie człowiek sam siebie nie lubi. Za dużo tego. Człowiek zapomina, że coś zrobił, mówi, że pewnych rzeczy „nigdy nie robiłem”, a tu okazuje się, robiłeś bracie nawet jeszcze gorsze. Na szczęście, i to mnie może tłumaczy, zawsze bawiłem się sam ze sobą, a nie malowałem obrazów na zamówienie. Pamiętam scenkę sprzed wielu laty, z okresu początków naszej telewizji. Dziennikarka pyta w TV Młodożeńca: jak powstaje obraz? On na to, że najpierw musi być zlecenie. Mnie by to załatwiło na amen. Znienawidziłbym siebie i robotę, którą normalnie lubię. Wszystko wydawałoby mi się złe. Ilekroć dzwoni ktoś do mnie z propozycją zrobienia serii obrazów specjalnie na wystawę czy ilustracji, przyczajam się przy teletelegrafarce i udaję, że mnie nie ma w domu.

– Istnieje rzeczywiście artystyczny fatalizm czy logika sztuki, każące artystom porzucać pokupne konwencje, jak było ze słynnym surrealistą Chirico, i szukać z dala od publiczności. W Polsce lat siedemdziesiątych przeżyliśmy inną prawidłowość – inwazję działań, happeningów, konceptualizmów, a ucieczkę od obrazu. Ominął to pan szerokim łukiem, w ogóle to pana nie ruszało?

– Konceptualizm mnie nie zwilżał. Natomiast happening, wie pan, nawet nie to, że mi się nie podobał, bo mnie ciągnęło, aby to zrobić i to jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych. Ale jednocześnie miałem haczyk psychiczny, od samego początku, że malowanie jest jedyną dostępną mi metodą zatrzymania czasu. Albo – walki ze śmiercią i przemijaniem. Dlatego wydawało mi się, że tworzenie czegoś z założenia ulotnego – po czym nic nie zostanie z wyjątkiem pamięci ludzkiej i paru nieudanych fotografii – nie powinno mnie interesować już z ideologicznego punktu widzenia. Koniecznie chciałem coś konkretnego po sobie zostawić.

– Wróćmy do swobodnego strumienia malarskiej świadomości. Czy czyta pan o przemianach współczesnej nauki? Interesuje się rewelacjami na temat teorii chaosu? Towarzyszy intelektualnym sporom dotyczącym natury świata – jestże rzeczą, równaniem bądź maszyną? Czy kibicuje Pan religijnym sporom fizyków?... W nauce zjawiają się nowe rozwiązania, a za nimi idą nowe tajemnice – wpływało to jakoś na Pana wzięcie świata i twórczości?

– Na pewno nie jestem religijny, a z rzeczywistością mam ten podstawowy kłopot, że podejrzewam, iż świata w ogóle nie ma. Albo jest jeszcze gorzej: nie mam żadnej swobody manewru, jestem jak facet z hełmem wirtualnym na głowie, w którym leci program. Sama próba wyobrażenia sobie czasu jako czegoś uchwytanego wydaje mi się daremną. Siedzimy w pokoju, na półce stoi magnetofon, z którego spisie pan wywiad, który będę mógł potem autoryzować na swoim Macintoshu... Wszystko wydaje się nam tak realne i oczywiste, ale

umyka nam gdzieś ten podstawowy fakt, że nas sprzed sekundy i całego świata już nie ma, zaś całego świata, który nadejdzie za sekundę – jeszcze nie ma. I nie widać tej energii, która powinna się wyzwać w każdym momencie, gdy to wszystko ginie i buduje się od nowa. To coś w rodzaju współczesnych paradoksów Zenona. Zenon chyba nie wiedział, że zer nie można dodawać, a moment idealny jest jedynie ideą. I my nie istniejemy, bo zawsze znajdujemy się w zerze absolutnym, zbudowani tylko ze wspomnienia i nadziei.

– ***Obrazy też istnieją w zerze? Wrzuca je pan w to zero, by zapewnić sobie nieśmiertelność?***

– Wiedziałem, że się zakałapuczę. Odpowiedzi pozostają w sprzeczności, ale obie są moje, nie wypieram się. To rodzaj ambiwalencji. Istnieją trzy bardzo znane grafiki Dürera: „Rycerz, Śmierć i Diabeł”, „Święty Hieronim” i „Melancholia”. Wyobrażam sobie siebie w tym świecie, siedzę jak Hieronim z lwem i jagnięciem, uprawiam konstruktywną twórczość, może nie radosną, bo to by źle zabrzmiało, ale z perspektywą i celem. A jednocześnie wszystko to podminowane jest absolutnym pesymizmem i niewiarą „Melancholii”.

– ***Podobno chciał Pan kiedyś robić filmy. Jakie miałyby być? Co w dzisiejszym kinie jest Panu najbliższe?***

– Łatwo odpowiedzieć, bo podobne kino istnieje. Nazywa się teleklip. Chodzi też o przerywniki, jakie dają w MTV. Oczywiście nie wszystko z tego robi na mnie wrażenie, bo to jest ocean możliwości i konwencji i jak zawsze dominuje chłam. Mam wyobraźnię muzyczną, w opozycji wobec dyskursywnej logiki; coś się z czymś kojarzy właściwie nie wiadomo dlaczego i właśnie to szalenie mi się podoba. Niezwykle ważny jest w tym montaż, nie w sensie klejenia poszczególnych scen dla uzyskania jasności akcji, ale dla budowania rytmów, zaskoczeń. W wielu klipach MTV odnajduję dziś swoje wyobrażenia o filmie sprzed lat.

– ***Zabawne, że pana estetyczne przeciwieństwo – Wojtek Siudmak – też mówił o kręceniu klipów.***

– Nie wiem czy takich samych jak te, które robią wrażenie na mnie. Klip klipowi nierówny. Mam inne jeszcze, niesłychanie pociągające marzenie – praca na komputerze i tworzenie rzeczywistości wirtualnej. To są wyłącznie marzenia, gdyż strona finansowa przedsięwzięcia przekracza możliwości takich szaraków jak ja. Kto umie pływać na dotacjach i sponsoringach, jak na przykład znany piosenkarz, Peter Gabryel, ten zdobywa olbrzymie środki, stada programistów, robiących mu nakładki na standardowe programy i wypuszcza klipy naprawdę rozbudowane technicznie. Widziałem na filmie jego studiu. Czy też bym tak chciał? Chyba nie. Bałbym się odpowiedzialności za losy sztabu ludzi i odpowiedzialności artystycznej przed sponsorem. Coś by nie wychodziło, miałbym ochotę przejść do czegoś innego, a jednocześnie czułbym się zobowiązany do efektywności. Jak podczas pracy na zamówienie. Umiem się tylko bawić lub ściślej: chcę się tylko bawić.

– ***Wyobrażam sobie, że załatwiamy panu parę książek z naszej działki, kilka znaczących dla gatunku filmów; pan to ogląda, mówi – tak, to są moje światy – i maluje parę jeszcze obrazów.***

– Już było. Pożyczano mi książki jakoby z mojej branży – Tolkiena, Ursulę Le Guin – nie, to nie mój świat. Przywileje wieku podeszłego to czytać i oglądać co się chce, nie zmuszać się, robić swoje. Jako relaksująca rozrywka wystarczy, że oglądam co wieczór z żoną głupawe filmy sensacyjne, syn mi w programach kablówki zaznacza co mam nagrać... Nie zawsze mamy wspólne gusty, jeśli idzie o prostą rozrywkę. Ja lubię stereotypowy film sensacyjny, jak na przykład „System”, zaś syn ma bzika na punkcie wampirów. Zgromadził chyba wszystkie możliwe kasety, niektóre żenująco śmieszne, ale to jest mania kolekcjonera, szuka unikatów po całym Londynie, ludzie mu specjalnie przywożą nawet kasety wycofane z obiegu.

– ***Przynajmniej syn zachowuje się jak trzeba. Bo fakt, że pan nie chodzi w czarnej pelerynie i nie wieszczy rzeczy strasznych, tylko się dystansuje, to nie jest w porządku.***

– Obaj jesteśmy do siebie z dystansem. Po prostu on bawi się tymi wampirami lepiej niż ja.
– *My filmami fantastycznymi też się bawimy. Ale z niektórych – „Gwiezdne wojny”, „Blade Runner”, „Odmienne stany świadomości”, „Harry Angel” – odczytujemy alegoryczne sygnały o niepokojach, tęsknotach, o duchowej przemianie ostatnich kilkunastu lat. Upadek Imperium Zła, narodziny nowej mentalności, lęk przed buntem maszyn i diabelską pokusą.*

– Widzi pan, zupełnie inaczej odbierałem choćby „Gwiezdne wojny”. Określenia Imperium Zła rzeczywiście Reagan użył, ale ja byłem na to uczulony przede wszystkim wizualnie. Pamiętam, że poszedłem na film z żoną i matką; matka zakochana w realistycznych prognozach przyszłości, rodem z niektórych opowiadań Lema, cały czas bulgotała ze złości: Księżniczka, Imperium, zwierzaki będące pilotami rakiet kosmicznych... Natomiast ja wychowany na przedwojennych komiksach, w podwodnym świecie i na planecie Mongo, poczułem się na filmie znakomicie, spościłem się z wrażenia, chciałem bić brawa, tak mi się podobało. To nie znaczy, że jestem głupszy niż jestem, ale nie wiem dlaczego w moim pokoleniu nauczono nas wstydić się wyobraźni dziecięcej, a Lucasowi udało się nacisnąć właściwy guzik. Bo jak zabójady robiły na przykład „Barbarellę”, wyszło to z przymrużeniem oka i z dystansem światowca, a tu było zupełnie na serio i z cholernym wykopem. Nigdy nie odbierałem tych politycznych podtekstów jak pan. Oczywiście kojarzyłem co jest z jakiego filmu, bo Lucas celowo posłużył się kliszami. Ale to nie przeszkadzało, że ten film wtedy, w konfrontacji ze śmiertelną nudą i jałowością kina moralnego niepokoju, wydał mi się czymś wspaniałym. Krytyka wybrzydzała, że to dla dzieci, ale ja jak widać nie przestałem być dzieckiem.

– *Bo ma pan strasznie pogodną wyobraźnię?*

– Może pogodną, może nie, ale nie jest ona manichejska. Przez całe życie miałem duże, wręcz zasadnicze trudności, ze sklasyfikowaniem dobra i zła. Na co dzień praktykuję zasadę – nie czyń drugiemu, co tobie niemiłe – i z tym żyję. Nigdy nie starałem się przedstawiać walki dobra ze złem na swoich obrazach.

– Bardzo dziękuję panu za rozmowę.

„Nowa Fantastyka” 1997 r., nr 10 (181), str. 17-24 i nr 11 (182), str. 17-25.