

Tekst z wystawy Beksinskiego w muzeum archidiecezji warszawskiej, w Krakowie, w Łodzi i w Muzeum Narodowym w Gdańsku (1995)

Wojciech Skrodzki

## Miedzy „nic” a nicoscia

Życie nie jest snem, jak sugerował to kiedyś Calderon. Jest umieraniem, jest śmiercią samą. Ale gdy głębiej wnikamy w tę wielką tajemnicę, nie ten aspekt bynajmniej jawi się nam jako budzący w człowieku największy niepokój. Jest nim dopiero dojrzenie „tych” widziadł, jakie w śnie śmierci mogą nam się pojawić; jak po raz pierwszy wypowiedział to szekspirowski Hamlet. Kiedy Goya namalował „Rozstrzelanie powstańców madryckich” stworzył nową sytuację w sztuce, i to bynajmniej nie przez prekursorstwa rzekomego dzieła politycznego, jak to często a błędnie usiłowano imputować. Dotychczas w sztuce umierał Chrystus, święci, bohaterowie... Ci powstańcy Goyi to może bohaterowie, ale tak naprawdę to nic bohaterskiego w nich nie ma - zwykli ludzie, postawieni w obliczu przerażenia śmiercią, zwykli, jak każdy z nas rozpaczliwie machający podniesionymi ku górze rękami. A jednocześnie ich rozpacz i ból są czymś w tym obrazie zupełnie nieważnym. Andre Malraux napisał kiedyś, że mogą oni istnieć w świecie sztuki tylko o tyle, o ile do naszej wrażliwości estetycznej przemówią żółcienie ich koszul, wydobyte światłem egzekucyjnym latarni. W tym tkwi drugie przybliżenie do fenomenu twórczości Beksinskiego. Te widziadła, w śnie śmierci dostrzegane, mogły wcielać się w tyleż groźny, co sarkastyczny humor Hieronima Boscha, romantyczną naiwność Johanna Heinricha Fussli czy przemysłną konstrukcję wizji Williama Blake'a, ale dopiero „Wyspa umarłych” Arnolda Böcklina jest dziełem,

które tworzy żywą interakcję z tym, co jawi się w malarstwie Beksinskiego. Jest w tym malarstwie i lęk, lęk przed śmiercią, na tyle stężały, że przestał już być krzykiem. I tu jawi się, już jako siła inspirująca, proza Rilkego. Ale u Rilkego jest jeszcze krzyk - ten krzyk którym Małtę wypełnia przerażającą pustkę otaczającą go przestrzeni. We wczesnym reliefie Beksinskiego zatytułowanym „Małtę”, mamy przestrzeń zastygłą, spopielalą. W połowie lat 50-tych powstają serie głów, modelowanych na kształt czaszki, z odwołaniem się do nowoczesnego poczucia formy. To ostatnie silniej wyczuwalne jest w ówczesnych rysunkach, niż w rzeźbionych „czaszkach”. Siła doznania nicości charakteryzuje reliefy i rzeźby w metalu, tworzone przez Beksinskiego około roku 1960.

Fenomen - absolutny, w skali światowej, fenomen malarstwa Beksinskiego polega na unikalnej wręcz oryginalności i zarazem pełnym niekwestionowanym autentyzmie tego, co robi. Dziś w myśleniu o sztuce nie docenia się - a najczęściej z zasady odrzuca - kryterium kwalifikujące, jakim jest nasza własna intuicja. Tymczasem jedynie ona zdolna jest dotrzeć do istoty przesłania, jakie artysta, a zwłaszcza tak niezwykle, jak Beksinski, realizuje w swych dziełach. Wielki kryzys, przede wszystkim kryzys duchowy, kultury współczesnej, ma swe źródła również w stanie dzisiejszej filozofii, zdominowanej przez różne tendencje o charakterze materialistycznym i strukturalistycznym. Wyparły

one całkiem ze sfery refleksji o sztuce tak owocne i otwierające jak najszersze horyzonty kryterium „wzucia”, wczuwania się, rezonansu psychicznego, towarzyszące bujnemu rozwojowi sztuki przełomu XIX i XX w., a wynikające z ówczesnej filozofii irracjonalistycznej, szczegółowo analizowane przez fenomenologów. Bł. Teresa Benedykta od Krzyża (Edith Stein) w swojej pracy doktorskiej wskazywała na niebezpieczeństwo, jakim jest przenoszenie metodologii myślenia właściwej naukom przyrodniczym do zakresu zjawisk, należących do szeroko rozumianej dziedziny ducha, twórczości i kultury, gdyż tutaj rządzą zupełnie inne prawidła; dziedzina ta należy do całkowicie odmiennego porządku wielowarstwowej i niezwykle złożonej rzeczywistości. Twórczość Beksińskiego lokuje się właśnie w tym ostatnim obszarze i próba przybliżenia się do niej wymaga zastosowania z gruntu odmiennych kryteriów, niż sugeruje to dzisiejsza humanistyka – ta, która nadawała ton myśleniu ostatnich dziesięcioleci. Konieczne jest przede wszystkim odrzucenie czegoś, co się w sposób najzupełniej nieuprawniony nazywa obiektywizmem kryteriów (z reguły określa się tak jedynie pewną średnią statystyczną akceptacji lub refutacji, wydedukowaną z funkcjonowania rynku sztuki i całego współczesnego układu artystycznego, lub częściej – arbitralnie lansowany system pojęć). W miejsce tak pojmowanego „obiektywizmu” kryteriów należy zwrócić się ku poznaniu intuicyjnemu, dostępnemu przede wszystkim doświadczeniu jednostek, obdarzonych odpowiednimi predyspozycjami. Niezbędne jest też odrzucenie kryterium pospolicie rozumianej „nowatorskości” czy prościej – nowości, przyjętej jako zasada funkcjonowania sztuki współczesnej, choć – paradoksalnie – twórczość Beksińskiego jest jak najbardziej nowa w swym bezprecedensowym, skrajnie osobistym i oryginalnym charakterze. Równie ważnym warunkiem, koniecznym dla właściwego zrozumienia tej twórczości, jest odrzucenie mechanistyczno-materialistycznej wizji świata, faktycznie wyznawanej przez ogół dzisiejszych ludzi, niezależnie od tego, jak sami określają swoją postawę światopoglądową. Zrozumieniu fenomenu twórczości Beksińskiego najbardziej przeszkadza myślenie kategoriami „modeli” sytuacji artystycznych i przekonanie o linearnym kierunku rozwoju problematyki artystycznej. Eliminuje to bowiem postawy, dążące do odkrywania przez sztukę fenomenów duchowych, które wzbogacają naszą świadomość zarówno w sensie jej poszerzania, jak i ukazywania głębi metafizycznej problematyki człowieka, dla której przede wszystkim sztuka powinna być narzędziem jej ujawniania i sugerowania

najbardziej choćby zaskakujących perspektyw. Duchowość Zdzisława Beksińskiego jest bardzo szczególnej natury. Wychowany w środowisku religii katolickiej, twórczość swą pojmuje jako najzupełniej swobodną, całkowicie na rachunek własnej wrażliwości i niezwykle spotęgowanej wyobraźni prowadzoną penetrację przestrzeni duchowych; penetrację niezależną od któregośkolwiek z systemów skodyfikowanej duchowości.

W twórczości Zdzisława Beksińskiego istniały różne okresy, a sam jej etap malarski – najważniejszy – dzieli się na cykle, obejmuje też rysunki, charakterem swym bardzo zbliżone do malarstwa. W konsekwencji niektóre stwierdzenia na temat tej twórczości mogą odnosić się do jej całokształtu, jej charakteru ogólnego, wiele jednak jej zakresów szczegółowych, okresów czy cykli zarówno wymaga odrębnego potraktowania, jak i nasuwa specyficzne zakresy problematyki. Istotnie, w twórczości Zdzisława Beksińskiego było kilka, w zasadniczy sposób różniących się między sobą okresów, a wśród nich dodatkowo jeszcze i „podokresy”. Pozostaje jednak faktem pewna zasadnicza jedność duchowej, wewnętrznej problematyki tej sztuki, nawet jeśli formy wyrazu ulegały daleko posuniętym zmianom, koncentrując się na pewnych aspektach tego, co możnaby nazwać zasadniczym najistotniejszym przesłaniem tej twórczości. Te przesunięcia akcentów dokonywały się w pewnych nieprzekraczalnych granicach, właściwych „polu” tej sztuki, a ich sekwencyjne następstwa i logiczność linii rozwojowej są zapisem wewnętrznego rozwoju artysty i jego dojrzewania, chciałoby się powiedzieć – coraz bardziej konsekwentnego dojrzewania ku śmierci.

Na okoliczność niniejszej wystawy należy wskazać dwie, o istotnym znaczeniu, cezury. Pierwszą z nich stanowi przejście, jakie się dokonało około 1970 roku, ku uprawianiu przede wszystkim malarstwa – dyscypliny, która wcześniej w działalności artysty nie odgrywała żadnej poważniejszej roli, jakkolwiek np. około roku 1957-58 powstaje wiele interesujących kompozycji malarskich, łączących typowy dla tego artysty znak „Vanitas” z rozwiązaniami kolorystyczno-znakowymi w duchu poszukiwań ówczesnego malarstwa bliskiego abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi. Od początku lat 70-tych zaczął się właściwy „Beksiński”. Wszystko, co było wcześniej, stanowiło liczący się dorobek w zakresie fotografii, rzeźby i reliefu, rysunku – doceniany przez środowiska „nowoczesnych”, jakkolwiek z perspektywy późniejszego okresu

twórczości artysty można wykryć niezmiennie konsekwentną linię drogi poszukiwań, prowadzących niekiedy wprost ku problemom, rozwiązywanym środkami malarskimi w okresie po roku 1970; okresie, w którym owe środowiska „nowoczesne” w zasadzie wycofały swe poparcie dla artysty.

Drugą cezurę, znacznie mniej ważną dla całokształtu twórczości artysty, za to w ogromnym stopniu rzutującą na charakter obecnej wystawy, stanowi przejście - około roku 1985 - do całkowitego niemal ograniczenia swych zainteresowań do studium głowy ludzkiej, która stała się znakiem bardzo pojemnym, mieszczącym w sobie różne sensy egzystencjonalne i metafizyczne, jakie artysta w rozmaity sposób dotychczas podejmował. Niezmiennie interesujący jest ów proces redukcji tematycznej i wyobraźniowej, stanowiący zresztą bardzo bliskie nawiązanie do jednej ze stref wczesnych zainteresowań artysty, dokonujących się już w obrębie dominacji malarstwa, a więc po roku 1970, którego uwieńczeniem jest niezwykle ascetyzm obrazów z lat ostatnich. O ile na początku tego okresu obserwować można było ogromną niekiedy profuzję tematyczną i zaskakujące bogactwo wyobraźni w kojarzeniu różnych elementów przedmiotowych w obrębie jednej kompozycji - stwarzającej niekiedy wrażenie zamierzonego multiplikowania i wzajemnego przenikania się przestrzeni w tym malarstwie, a także pojawiające się niekiedy kontynuowanie wątków erotycznych z rysunków, powstających we wcześniejszym okresie - w miarę mijania lat jesteśmy świadkami oczyszczania, ujednolicania i sprowadzania do jednej, zasadniczej formy, tego co w obrazie zostaje wyobrażone. Równoległy do tego proces dokonuje się w zakresie stosowanych przez artystę środków malarskich, wprowadzanych także do wzbogacanych kolorem kompozycji rysunkowych. Przede wszystkim uderza niezwykła ich subtelność, rozegranie przy pomocy - w gruncie rzeczy - najdelikatniejszych skojarzeń i drgnień naszej wrażliwości. Ostra plamka maleńkich ludzi nad brzegiem jeziora, u stóp gigantycznej, pękającej skały-muru, świetnie namalowanej - podobnie zresztą, jak cała kompozycja, rozegrana w delikatności przenikających się tonów - to znakomity przykład dzieła z lat siedemdziesiątych, od którego można śledzić ów proces redukcji i wyostrażania środków, kulminujących w serii głów z okresu ostatnich lat.

Nie oznacza to jednak, iż w tym właśnie okresie artysta wyrzeka się bogactwa środków malarskiego działania - może nawet mamy do czynienia z faktycznym ich wzbogaceniem i komplikowaniem;

to co wyraziłem w poprzednim zdaniu, odnosi się do pewnego ogólnego, emocjonalnego wyrazu całości - właśnie bardzo zwartej i surowej. Gdy spróbujemy jednak wnikać głębiej w strukturę malarską tych dzieł, w ich drobiazgowość i precyzję definiowania każdego, najdrobniejszego szczegółu, odkrywamy zdumiewającą złożoność, skomplikowanie - i właśnie, paradoksalnie - owo drugie bogactwo, które wydaje się stać w sprzeczności z pewnym ogólnym efektem oglądu dzieła.

Wyznanie malarza sprowadza się do słów „patrzę i widzę”. Beksiński odcina się od wszelkich uogólnień i interpretacji, dozwalając, aby piszący czynił je wyłącznie na własną odpowiedzialność, bez odwoływania się - czy też, mówiąc brutalniej - podpierania się jakimkolwiek jego słowem. Źródłem słów opisu i interpretacji musi być wyłącznie samo dzieło.

Mamy więc przed sobą dzieła, w których artysta w sposób niezmiennie precyzyjny i beznamiętny, a za to wsparty gigantyczną wiedzą i doświadczeniem w zakresie stosowania środków malarskich, notuje proces umierania, obserwowanych w drobinach tkanki twarzy, w dukcie jej linii, w minimalnych, postępujących „przesunięciach” koloru. Oddaje - jemu tylko znanymi środkami wyrazu - całą złożoność stopniowo „zapadającej” się struktury biologicznej, jej trwanie, jakże inne niż trwanie samego życia.

Życie jako umieranie jest odwiecznym przedmiotem zainteresowania filozofii, literatury, mistyki... Beksiński odżegnuje się od tego, mówi, że pokazuje tylko to co widzi, bez przedustawnych założeń, bez konstruowania wokół tego co widzi czegokolwiek. Bez wiary, jeśli można by to tak skomentować samemu, na własną odpowiedzialność, bo jakkolwiek komentarz byłby już naruszeniem fenomenologicznej zasady czystej obserwacji poddającej się zweryfikowaniu. Trudno jednak tego nie czynić, a przynajmniej nie podjąć takiej próby. Zresztą sama, głoszona przez Beksińskiego zasada „patrzę i widzę” nie pozbawia jej dwupłaszczyznowości — nie mówi przecież, że tylko „patrzy”; dodaje słowo „widzę”. Słowo to oznacza przecież złożony akt myśli, poddającej refleksji i weryfikacji wszystko, co dociera do nas w akcie patrzenia, postrzegania. Ale tę sferę artysta pokrywa milczeniem.

Umieranie, życie jako umieranie — ale w imię przedustawnie przyjętego założenia złączenia się z Bogiem — stanowi istotę nie tylko mistyki, ale przede wszystkim może twórczości poetyckiej św. Jana od Krzyża, który istotę „tego” życia określił słowami „nic, nic i nic”. Trzeba przyznać, że wiele

strof jego utworów poetyckich ukazuje zaskakującą zbieżność klimatu z duchem obrazów Beksinskiego. Przy założeniu oczywiście owego progu jaki stanowi sfera odpowiedzi na postawione pytanie.

Czasami pojawiła się też i inna zbieżność. Poezje św. Jana od Krzyża bywają spojrzeniem na życie z „tamtej” strony granicy śmierci. Ale w latach siedemdziesiątych i na przełomie lat osiemdziesiątych jakżeż wiele obrazów Beksinskiego było w istocie swej pejzażami pośmiertnej wędrówki dusz! Tyle, że towarzyszyło im uczucie przerażającej samotności. Życie jako umieranie i życie umarłe jako tożsamość. A oto strofa natchnionej romancy - głos Świątego:

„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"

(za wydaniem krakowskim, 1986, przeł. o. Bernard SmyrakOCD)

I jeszcze wyznanie-strofa z „Żyję nie żyjąc w sobie”:

„W głębie życia się wdzieram,  
Umieram, bo nie umieram!”

Malarstwo jest sztuką ukazywania. Jeśli jest dobre i pełne głębi, pomaga nam budować świat - na fundamentach tego, co zostaje nam pokazane. Jest to akt duchowy każdego z nas, akt bardzo indywidualny.

Tam, gdzie malarz zmuszony jest powiedzieć jedynie „patrzę i widzę”, filozof czy mistyk może powiedzieć „widzę i myślę” lub „widzę i czuję” - szukam sensu rzeczy, tych rzeczy, które dane mi jest widzieć, nawet wtedy, gdy świat został zredukowany do podlegających obserwacji fenomenów. Zaskakującą, a wielce znamioną cechą twórczości Zdzisława Beksinskiego jest właśnie to, że jego odbiór świata ma charakter bezpośredni - jak gdyby było to przekazywanie widzowi strumienia drgnień, akordów i harmonii czysto muzycznych, istniejących poza wszelką werbalizacją, nawet jedynie myślową. Stąd też bierze się tak charakterystyczny lęk artysty przed słowami, które zawsze, w Jego odczuciu, muszą drastycznie zubożyć sens tworzonego przezeń

wyobrażenia. Dlatego też Beksinski nigdy sam nie tytułuje swych prac, ani też nie łączy w cykle o jakimś określonym haśle.

Na zakończenie można postawić sobie pytanie, co zostaje naprawdę - realnie i materialnie - z owego patrzenia i widzenia artysty? Odpowiedź jest dla mnie oczywista; piękno przez Niego tworzone. To piękno jest najwyższej próby - bo zostało poddane weryfikacji tego wszystkiego, co w potocznym odbiorze zdaje się pojęciu piękna zaprzeczać. A jednak ono jest, jak zawsze - niezwykle subtelne, oczywiste i obecne w każdym pociągnięciu pędzla, w każdej kresce, kładzionej przez artystę. Jeśli jest to piękno trudne, tym większa należy się chwała jego twórcy.

Powyższy tekst opublikowano wcześniej w katalogu wystawy Zdzisława Beksinskiego w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej w 1995 roku.

Wydawca składa serdeczne podziękowanie Autorowi za zgodę na powtórny publikację tego tekstu.