

UNIWERSYTET RZESZOWSKI

Instytut Sztuk Pięknych

TOMASZ MISTAK

**FORMOWANIE SIĘ OSOBOWOŚCI
ARTYSTYCZNEJ ZDZISŁAWA
BEKSIŃSKIEGO NA PODSTAWIE
WCZESNYCH PRAC.**

Praca magisterska

napisana pod kierunkiem

dr hab. M. Makiel – Hędrzak

Rzeszów 2005

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
I. SZTUKA POLSKA OKRESU POWOJENNEGO.....	5
II. ZDZISŁAW BEKSIŃSKI – WYBRANE WĄTKI Z ŻYCIA ARTYSTY.....	11
III. WCZESNY ETAP TWÓRCZOŚCI ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO:	
1. Fotografia.....	16
2. Relief, rzeźba.....	19
3. Malarstwo abstrakcyjne.....	22
IV. RYSUNEK W TWÓRCZOŚCI ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO.....	24
ZAKOŃCZENIE.....	30
REPRODUKCJE.....	32
BIBLIOGRAFIA.....	52
ANEKS: „Inna samotność” - Wywiad ze Zdzisławem Beksińskim.....	54

WSTĘP

W życiu niemalże każdego artysty jest taki okres twórczości, o którym wiemy niewiele. Zdzisław Beksiński znany jest przede wszystkim z malarstwa okresu zwanego „fantastycznym”, a przecież zanim został artystą malarzem przez kilkanaście pierwszych lat swojej twórczości spełniał się jako doskonały fotograf, rysownik i rzeźbiarz. W całości literatury spotkać można opracowania w szczególności dotyczące malarstwa tego twórcy, w niniejszej pracy postaram się naświetlić ten wczesny, mało znany, etap twórczości Beksińskiego oraz omówić rysunek, który towarzyszył artyście przez całe życie.

Niniejsza praca składa się z czterech rozdziałów oraz aneksu stanowiącego uzupełnienie opracowania. Pierwszy rozdział jest zestawieniem zjawisk zachodzących w sztuce polskiej okresu powojennego. Zawiera w sobie tylko główne nurty i przemiany, gdyż opis wszystkich zmian zachodzących w sztuce polskiej tego okresu wymaga odrębnej rozprawy.

Drugi rozdział ukazuje sylwetkę Zdzisława Beksińskiego jako artysty wraz z omówieniem biografii. Został wprowadzony do pracy z uwagi na korelacje pomiędzy życiem artysty a jego twórczością. Sztuka była nieodłącznym elementem jego życia codziennego, formą egzystencji.

Kolejny rozdział, trzeci, jest zestawieniem poszczególnych technik artystycznych, w jakich wyrażał się Beksiński na początku swojej drogi twórczej. Podzielony jest on na poszczególne podrozdziały charakteryzujące określone techniki.

Ostatni rozdział, poświęcony jest rysunkowi, który towarzyszył artyście przez cały okres twórczości. Pokazuje on przeobrażenia, jakie zachodziły w sposobie tworzenia poszczególnych prac na przestrzeni lat. Należy zaznaczyć, iż to właśnie rysunek praktycznie nigdy nie zniknął z działalności twórczej Zdzisława Beksińskiego.

Całość pracy uzupełnia aneks w postaci zapisu rozmowy z artystą. Wywiad ten stał się cennym materiałem, zważywszy na fakt, iż został przeprowadzony na tydzień przed tragiczną śmiercią mistrza. Były to ostatnie słowa Zdzisława Beksińskiego na temat jego własnej twórczości.

Pisząc pracę uwagę moją koncentrowałem na wszelakich źródłach dostarczających informacji na temat życia i twórczości artysty. Była to przede wszystkim literatura ogólnie dostępna. Zważywszy na dość syntetyczne ujęcie sylwetki mistrza w publikacjach książkowych w dużym stopniu koncentrowałem się na doniesieniach płynących z licznych wywiadów oraz wszelkich informacjach prasowych, nie pomijając katalogów wystawowych i opracowań internetowych.

ROZDZIAŁ I

SZTUKA POLSKA OKRESU POWOJENNEGO

Sztuka rozwijająca się w Polsce powojennej była zjawiskiem bogatym i różnorodnym. Rozbudzone po wojnie zapotrzebowanie na dobra kultury i wszczęta z dużym rozmachem budowa socjalizmu postawiły artystów w nowej sytuacji. W ich kierunku wysunięte zostały postulaty pod hasłem realizmu socjalistycznego, który znalazł żywy oddźwięk u większości twórców. Wielu z nich potrafiło stworzyć dzieła o istotnej wartości, jednak większość artystów zawężyła swoje horyzonty twórcze utożsamiając realizm socjalistyczny z realizmem panującym w sztuce europejskiej w drugiej połowie XIX wieku ¹. Według Tadeusza Dobrowolskiego sztuka realizmu socjalistycznego w swojej najgłębszej intencji miała wyrażać ideologię demokracji ludowej i sprostać zadaniom związanym z odbudową i przebudową Polski powojennej. Miała przemawiać do ludzi językiem zrozumiałym. Pod estetyką realizmu rozumiano: przewagę treści nad formą, ale też jedność treści i formy, prawdziwe, ale nie ilustracyjne odtwarzanie rzeczywistości, humanizm, optymizm, prostotę i sugestywność artystycznej wizji. Miała to być sztuka ideowa, patetyczna ².

Okres rygorystycznego przestrzegania zbyt wąskich założeń socrealizmu nie trwał w Polsce zbyt długo. Już na ogólnopolskich wystawach plastyki, w latach 1950-54, zarysowało się kilka różnych wersji programowych. Jedną z tych wersji nawiązywała konsekwentnie do realizmu krytycznego drugiej połowy

¹ J. Zanoziński, *Współczesne malarstwo polskie*, Arkady, Warszawa 1974, s. 9

² T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Warszawa 1976, s. 125

XIX wieku. Nurt ten reprezentowali artyści skupieni w Warszawie wokół Juliusza i Heleny Krajewskich. Druga wersja nawiązywała do malarstwa przedimpresjonistycznego, a zwłaszcza do twórczości Edwarda Maneta. Występowali z nią malarze związani z Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Sopocie, określane często jako „szkoła sopocka”, którym przewodził Juliusz Studnicki. Czołowym dziełem „szkoły sopockiej” była *Pierwszomajowa Manifestacja w 1905 roku* namalowana kolektywnie przez ośmiu artystów w 1951 roku. Trzecia wersja programowa zmierzała do pogodzenia tematyczności ze sposobami malowania stosowanymi przez kolorystów. Charakterystycznymi jej przykładami były prace Zbigniewa Pronaszki, Haliny Rudzkiej - Cybisowej, Jerzego Fedkowicza czy Eugeniusza Eibischa³.

Na ogólnopolskich wystawach plastyki pojawiały się także prace reprezentujące bardziej indywidualne programy twórcze. Między innymi *Manifest* Wojciecha Weissa, *Barykada* Marka Włodarskiego, batalistyczne obrazy Michała Byliny oraz prace Bogdana Urbanowicza, Wojciecha Fangora, Andrzeja Strumiłło czy Aleksandra Kobzdeja⁴.

W lecie 1955 roku w warszawskim „Arsenale” urządzono „Wystawę Młodej Plastyki”, „Przeciw Wojnie - Przeciw Faszyzmowi”. Nurtem dominującym na niej był ekspresjonizm podyktowany antywojennym i antyfaszystowskim tematem. Wystawa była przeciwstawieniem się realizmowi socjalistycznemu przybierającemu formę naturalistycznego ilustratorstwa, była protestem młodych artystów przeciw spłyceniu i ograniczeniu tematyki w malarstwie, przeciw wydziedziczeniu twórców z wolności poszukiwań artystycznych. Była buntem zarówno przeciw akademickim kanonom socrealizmu jak i w pewnej mierze estetyki postimpresjonizmu. Artyści domagali się prawa do wyrażania tragizmu przeżyć związanych z wojną⁵. Ekspozycja ta nie pozostawiła po sobie wielu dzieł, które przetrwałyby jako fakty artystyczne, ale wzbudziła liczne dyskusje, spory i nadzieje dotyczące sztuki polskiej. Jednak uczestnikom wystawy, składającym się głównie z młodego pokolenia, zabrakło

³ J. Zanoziński, op. cit., s. 10

⁴ Tamże.

⁵ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 98

zaangażowania na kontynuowanie podjętych problemów. Ponadto przeszkodą stała się szeroko napływająca do Polski fala sztuki abstrakcyjnej i nieprzedstawiającej, która skierowała zainteresowania twórcze w stronę poszukiwań nowych środków formalnych. Jednak wystawa w „Arsenale”, jak zauważył Jerzy Zanoziński, wyznaczyła chronologiczną granicę między fazą realizmu socjalistycznego, a dalszym rozwojem sztuki Polski powojennej ⁶.

Zapowiedzi nadejścia sztuki abstrakcyjnej pojawiły się jeszcze przed wystawą w „Arsenale”. Wiosną 1955 roku Bogusław Szwacz wystąpił z serią prac abstrakcyjnych, pokazując je w kawiarni Związku Literatów w Warszawie. Prace Szwacza, który wcześniej uprawiał malarstwo tematyczne o politycznych treściach, wzbudziły zainteresowanie i liczne dyskusje ⁷.

Równocześnie z „Wystawą Młodej Plastyki”, na rynku Starego Miasta w Warszawie, została otwarta wystawa „Grupy 55”, której reprezentantami byli: Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak i Kajetan Sosnowski. Grupa ta przedstawiła sprecyzowany program przeciwstawiający się tematyczności i ekspresjonizmowi dzieł wystawionych w „Arsenale”. Jak twierdzi Aleksander Wojciechowski artyści obrali drogę maksymalnej eliminacji środków wyrazu poszukując najsilniejszego działania prostoty ⁸.

Z inicjatywy „Grupy 55” powstała w Warszawie Galeria „Krzywe Koło”. Galeria ta podobnie jak krakowska Galeria „Krzysztofory” organizowała wystawy, które były przeglądem poszukiwań i realizacji istotnych dla sztuki drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Warto wspomnieć, że oprócz środowisk skupionych wokół tych dwóch galerii w różnych miastach Polski powstawało wiele ugrupowań twórczych propagujących nowe eksperymenty w sztuce. Ważniejszym z nich były: wrocławska „Grupa Katowicka”, poznańska „R-55”, katowicka „ST-53” i lubelski „Zamek” ⁹.

Fala sztuki nowoczesnej ugruntowała się w Polsce na dobrych kilka lat. Były to najrozmaitsze nurty abstrakcji wywodzące się zarówno z abstrakcji

⁶ T. Dobrowolski, op. cit., s. 126

⁷ J. Zanoziński, op. cit., s. 10

⁸ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Warszawa, 1983, s. 83

⁹ J. Zanoziński, op. cit., s. 11

geometrycznej, jak i zróżnicowane nurty abstrakcji ekspresyjnej, powstałe w oparciu o taszysz i malarstwo gestu, określane mianem informelu. Była to także abstrakcja spontaniczna lub strukturalna, formowana za pomocą zwałów farby, nawarstwionych szmat, gipsu, papy czy drutu¹⁰. Tendencje abstrakcyjno-ekspresyjne zetknęły się w Polsce z oddziaływaniami koloryzmu, który po roku 1955 wstąpił w nową fazę rozwoju. Dzięki temu prace abstrakcyjne często nawiązywały do natury nie tylko w sposobie kształtowania elementów w obrazach, ale także w dziedzinie problemów przestrzeni i światła. Wielu artystów twierdziło, że swoją twórczością wyprzedzają osiągnięcia naukowe w dziedzinie fizyki. Wyznawcy abstrakcji geometrycznej podkreślali związki swej twórczości z architekturą¹¹.

Fala sztuki nowoczesnej uległa osłabieniu wraz z nadejściem lat sześćdziesiątych. Stało się tak poprzez osłabienie inwencji twórczej, jak i poprzez nawrót w sztuce światowej do bezpośredniego inspirowania się naturą. Przełom lat 1962 – 1963 przyjęty został jako graniczny dla nowego etapu w dziejach polskiej sztuki awangardowej okresu powojennego¹². Wyrównywanie opóźnień pomiędzy sztuką polską i europejską miało się ku końcowi. Trud eksperymentowania artystów zaczął owocować pierwszymi przejawami samodzielności twórczej. Obserwowany już około roku 1960 proces stabilizacji życia artystycznego w Polsce, w następnych latach nabiera cech pełnej normalizacji na zasadach równoprawnego obywatelstwa wszystkich istniejących tendencji i postaw twórczych.

W roku 1962 Juliusz i Helena Krajewscy tworzą „Grupę Malarzy Realistów”, działającą na terenie całego kraju. Grupa, która zrzeszała około trzydziestu członków, miała w swoim składzie oprócz malarzy także rzeźbiarzy i grafików. Hasłem ugrupowania pozostał „realizm rozumiany jako obecność w sztuce rozbudowanej warstwy mimetycznej”¹³. Wśród członków grupy znaleźli się między innymi kolorysta Aleksander Winnicki, Janusz Karczmarski,

¹⁰ T. Dobrowolski. op. cit., s. 128

¹¹ J. Zanoziński. op. cit., s. 11

¹² B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-70*, PWN, Warszawa, 1974, s. 114

¹³ Tamże.

Kazimierz Śramkiewicz oraz pop – artysta Benon Liberski.

W ramach Festiwalu Sztuk Plastycznych w 1962 roku w Sopocie otwarta została wystawa pt. „Metafora”. Ekspozycja ta sięgała do tradycji młodopolskich i uwzględniała poszukiwania sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza pozycje z dorobku „Grupy Krakowskiej”. Wystawa przygotowana została w powiązaniu z wrastającym w owym czasie w Europie zainteresowaniem figuracją ekspresyjną. Wykazywała żywotność określonego tytułem nurtu, jednocześnie miała dość duże znaczenie jako argument i zachęta, szczególnie dla młodego pokolenia artystów, do podjęcia kontynuacji malarstwa o metaforyczno – ekspresyjnych środkach wyrazu¹⁴.

Obok zjawisk w rodzaju „Grupy Malarzy Realistów” czy wystawy „Metafora” warto wspomnieć także o samorzutnych manifestacjach sztuki awangardowej, np. pokaz rysunków w galerii „Krzysztofory” artystów takich jak Bogusz, Dominik, Gierowski, Łunkiewicz, Owidzki, Rosenstein i Stażewski, pokaz pt. „Polska Sztuka Nowoczesna 1957 - 61” w 1962 roku, czy pokaz pt. „Konfrontacje 1956 – 62”¹⁵.

Rozpoczęta w tuż po II Wojnie Światowej walka z koloryzmem trwa nadal. Rozgrywa się ona głównie w pracowniach akademickich, gdzie wciąż trwa dominacja postimpresjonistycznego programu malarskiej edukacji.

Jak już wspomniano sytuacja w sztuce polskiej lat 60 – tych jest dość skomplikowana. Wpływy z zachodniej Europy zaczynają oddziaływać na najmłodsze pokolenie twórców. Inwazja pop – art’u na świecie nie przyjęła się jednak na polskim gruncie. Awangarda polska była już w tym czasie dostatecznie suwerenna, by nie ulegać fascynacji cudzymi osiągnięciami.

Około roku 1964 pojawiła się w Polsce fala sztuki określana jako „Nowa Figuracja”. Artyści „Nowej Figuracji” posługując się od dawna znanymi środkami deformacji i ekspresyjną wymową koloru zdążali do antyestetyzmu wyrażającego się często samą zawartością tematyczną obrazów, czy też zamierzoną niedbałością warsztatową i kompozycyjną. Z tego nurtu wyrosła

¹⁴ Tamże.

¹⁵ B. Kowalska, op. cit., s. 115

„Grupa Wprost”, która zaprezentowała swój dorobek po raz pierwszy w 1966 roku. Młodzi twórcy deklarowali: „Chcemy wyrażać wprost, nie pomijając wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboliki, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni, to znaczy – ujawniania kształtu przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, aby ujawnić myśli i wyobrażenia w ich bezpośredniej, często pierwszej postaci”¹⁶.

Wśród artystów związanych z „Nową Figuracją” należy wymienić duet Marka Sapetto i Wiesława Szamborskiego, Teresę Pągowską, Janusza Przybylskiego i Jana Świstka.

W sztuce polskiej okresu powojennego zachodziły liczne zmiany. Artyści po latach wojny i martwego okresu dla sztuki ze zdwojoną siłą starali się dogonić osiągnięcia Europy Zachodniej. Był to czas intensywnych poszukiwań, prowadzonych przez eksperymentujących twórców, których prace były mniej lub bardziej wartościowe dla całokształtu sztuki polskiej tamtego okresu.

Na tle wydarzeń artystycznych i przemian w sztuce, jakie miały miejsce po II Wojnie Światowej Zdzisław Beksiński rysuje się jako twórca mieszkający z dala od centrów kultury takich jak Kraków czy Warszawa. Jednak to pozorne oddalenie nie przeszkadza artyście w tworzeniu prac znajdujących uznanie wśród ówczesnych krytyków sztuki. Zarówno prace fotograficzne jak i późniejsze malarskie abstrakcje charakteryzują się nowatorskim stylem nierzadko wyprzedzając osiągnięcia ówczesnych twórców, a artysta został niejednokrotnie doceniony i uznany przez krytyków sztuki, zarówno polskich jak i zagranicznych.

¹⁶ Tamże.

ROZDZIAŁ II

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI – WYBRANE WĄTKI Z ŻYCIA ARTYSTY.

Zdzisław Beksiński należy do ścisłej czołówki polskich artystów współczesnych. Jako twórca uprawiał różne dziedziny sztuk plastycznych, opanowując każdą z nich niemal do perfekcji. W jego twórczości znajdują się oprócz szeroko znanego malarstwa, liczne fotogramy, rysunki, rzeźby, reliefy i wydruki cyfrowe. Olbrzymi dorobek artysty rozsiały jest w licznych kolekcjach prywatnych i muzealnych na całym świecie.

Zdzisław Beksiński urodził się 24 lutego 1929 roku w Sanoku. Rodzina Beksińskich wywodzi się z Podsandomierskiej Koprzywnicy, skąd przodek przyszłego artysty, Mateusz Beksiński, przybył do Galicji i na ziemi Sanockiej uruchomił wraz ze swoim przyjacielem Lipińskim warsztat kotlarski. Warsztat rozbudowany został później w zakład przemysłowy - zakład Sanockiej Fabryki Autobusów¹⁷.

Gdy w 1939 roku wybuchła wojna Zdzisław ma 10 lat. Wspomina później swoje rozczarowanie frontem: „Jako 10-latek wyobrażałem sobie wojnę jako coś bardzo efektownego (...) spodziewałem się zdarzeń niesłychanie spektakularnych jak bombowce i gazy trujące. Okazało się, że to wszystko nie niosło ze sobą spektakularnego ładunku, ot, wyrznięło kilkanaście granatów w nasz ogród i trochę naruszyło dom. Zamiast mówić o porażeniu wojną należy więc wyznać, że się zawiodłem i przeżyłem rodzaj niedosytu”¹⁸.

W czasie wojny Beksiński kontynuuje edukację w Sanockim Liceum

¹⁷ Źródło: www.artemedia.com.pl/beksinski.php?year=1950

¹⁸ *Galeria. Zdzisław Beksiński*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Maciej Parowski. „Nowa fantastyka”, nr 11: 1997, s. 12

Handlowym, równocześnie przerabiając pierwsze klasy gimnazjalne w tajnym nauczaniu. Wtedy właśnie zaczyna się jego fascynacja muzyką klasyczną, słuchaną z ukrytego pod podłogą radia¹⁹.

W 1947 roku młody artysta zdaje maturę w klasie o profilu matematyczno - fizycznym gimnazjum męskiego w Sanoku. Zdaje także egzaminy wstępne na Akademię Sztuk Pięknych i Politechnikę Krakowską. Z woli ojca wybiera architekturę, z której uzyskuje dyplom w roku 1952. W czasie studiów Beksiński interesuje się reżyserią filmową, lecz narastający w Polsce realizm socjalistyczny skutecznie zniechęca go do zajmowania się filmem²⁰.

Po kilku latach pracy w zawodzie architekta Zdzisław Beksiński powraca do Sanoka. Tu uprawia fotografię, którą zajmował się amatorsko jeszcze podczas studiów w Krakowie. Okazuje się samodzielny i nowatorskim twórcą, wyprzedzając wiele odkryć awangardy europejskiej. Artysta uprawia „anty-reportaż”, robi zdjęcia studyjne, fotogramy abstrakcyjne, kolaże. Nie czuje się fotografem, co pozwala mu na swobodne stosowanie medium uwzględniając przede wszystkim jego możliwości ekspresji plastycznej. W 1955 roku zostaje członkiem Polskiego Związku Artystów Fotografików i wystawia swoje prace prowokując bardzo rozbieżne opinie krytyki. Równocześnie powstają jego pierwsze prace pastelowe, bardzo ekspresjonistyczne, pełne zdeformowanych, półabstrakcyjnych, ludzkich postaci, w których sylwetki wkomponowano mechaniczne elementy²¹.

W roku 1958 Beksiński uczestniczy w zbiorowych wystawach fotografii razem z Jerzym Lewczyńskim i Bronisławem Schlabsem. We wrześniu tegoż roku ma miejsce wystawa zatytułowana „Pokaz zamknięty” w klubie ZPF w Gliwicach²². Niekonwencjonalność pokazywanych przez trójkę artystów prac sprawia, że Alfred Ligocki nazywa je *Antyfotografią* i ta nazwa wypiera pierwotny tytuł ekspozycji.

W 1958 roku w numerze 11 „Fotografii” Beksiński publikuje tekst

¹⁹ Źródło: www.artemedia.com.pl

²⁰ *Obrazy przetworzone*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiała Ewa Szemplińska. „Rzeczpospolita”, 4-5. 04. 1998, s. 6

²¹ Źródło: www.artemedia.com.pl

²² Źródło: www.katedrasztuki.pr.radom.pl

zatytułowany „Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia” – jeden z najważniejszych teoretycznych tekstów na temat fotografii, jakie napisano w Polsce w XX wieku. Artysta porzuca jednak drogę fotografika z końcem lat pięćdziesiątych uznając, że nie posiada tego typu wyobraźni, jaką powinien mieć fotograf²³.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Zdzisław Beksiński tworzy abstrakcyjne reliefy wykonywane z tworzyw sztucznych, blachy i drutu oraz gipsowe płaskorzeźby. Po raz pierwszy pokazuje te prace na wystawie indywidualnej w lokalu Stowarzyszenia Architektów Polskich SARP w Poznaniu w grudniu 1958 roku. Dwa lata później artysta bierze udział w wystawie zorganizowanej przez Janusza Boguckiego z okazji kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i zwraca uwagę ówczesnego prezesa AICA i zarazem dyrektora Muzeum Guggenheima w Nowym Yorku, który proponuje mu półroczne stypendium w USA. Beksiński jednak odrzuca je, świadomy swoich preferencji twórczych²⁴.

W 1964 roku Janusz Bogucki organizuje dużą, indywidualną wystawę prac artysty w warszawskiej Starej Pomarańczarni, na którą składają się obrazy, rzeźby, rysunki i heliotypie. Jest to pierwszy znaczący sukces twórczości Beksińskiego. Krytycy podkreślają bogactwo form, wyobraźni i ekspresyjność wystawionych prac. Kilka lat później, w 1967 roku, artysta pokazuje prace odmienne od abstrakcyjnych. Są to figuratywne kompozycje wykonane czarnym piórkiem, których ostry erotyzm połączony z obrazami rozkładających się ciał szokuje odbiorców. Artysta wspomina o inspiracji zaczerpniętych z encyklopedii dewiacji seksualnych²⁵.

Około roku 1970 Zdzisław Beksiński decyduje się po raz pierwszy pokazać swoje malarstwo olejne, które zaczyna dominować w twórczości artysty od początku lat siedemdziesiątych. Zrywa z awangardą, zaskakując odbiorców. Pokazywane prace wprowadzają widza w tzw. „okres fantastyczny”, który

²³ *Świat Zdzisława Beksińskiego*. „Panorama Północy”, nr 6: 08.02.1981, s.15

²⁴ W. Banach, *Wystawa Zdzisława Beksińskiego w Sanockim Zamku*, „Impresje Muzealne”, nr 6: 1999, s.

2

²⁵ Por. *Inna samotność*, Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Tomasz Mistak, w: aneks

stopniowo będzie umacniał pozycję Beksińskiego w sztuce współczesnej, pokazując jego indywidualną drogę. Sukces artystyczny poprawia także sytuację materialną artysty, pozwalając mu żyć wyłącznie z malarstwa²⁶.

Pod koniec lat siedemdziesiątych rodzinny dom Beksińskiego w Sanoku przeznaczony zostaje do wyburzenia. Artysta wraz z rodziną przenosi się do Warszawy: „Wybrałem więc Warszawę, - wyznaje - bo tu sprzedawałem swoje obrazy”²⁷. Jego prace wystawiane są między innymi w Niemczech i we Włoszech.

W następnych latach prace artysty pojawiają się na wystawach sztuki polskiej organizowanych za granicą przez łódzkie Biuro Wystaw Artystycznych (m. in. w Paryżu, Londynie, Berlinie, Budapeszcie, Sztokholmie, Wiedniu i Bratysławie) oraz w kraju (Sanok, Kraków, Warszawa).

W 1984 roku Zdzisław Beksiński wiąże się na kilkanaście lat z paryskim marchandem Piotrem Dmochowskim, praktycznie znikając z polskiego rynku sztuki. Przez następne kilka lat Dmochowski wystawia prace artysty głównie na zachodzie Europy, mając wyłączność na wszystkie namalowane przez twórcę obrazy. Na skutek recesji panującej na świecie Beksiński zrywa niniejszy kontrakt końcem 1994 roku. Stopniowo zmienia także styl malowania; motywy prac ulegają zawężeniu do figur lub głów postaci, miejsce grozy zajmuje dramat: „Zmieniłem swój styl malowania już przed 5-6 laty (...), tym niemniej od dłuższego już czasu nie maluje pejzaży *metafizycznych*, które stały się przed laty moją wizytówką”²⁸.

Od około drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych artysta pracuje również na komputerze uprawiając grafikę komputerową. Tym samym powraca do dziedziny sztuki uprawianej na początku swojej drogi twórczej – fotomontażu. Pierwsza wystawa tego typu prac odbyła się w Galerii Sztuki Współczesnej ESTA w Gliwicach, w 1999 roku.

²⁶ W. Banach, op. cit. s.2

²⁷ *Melancholik w labiryncie*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Piotr Sarzyński. Źródło: www.polityka.onet.pl

²⁸ *Nie obdzieram ludzi ze skóry*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Jerzy Wójcik, „Rzeczpospolita”, nr 116: 1995, s. 1, 6

W ciągu następnych lat Zdzisław Beksiński prezentuje swoje prace na wielu wystawach w Polsce. Jego intensywną drogę twórczą przerywa tragiczna śmierć w lutym 2005 roku.

ROZDZIAŁ III

WCZESNY ETAP TWÓRCZOŚCI ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO

1. FOTOGRAFIA

Zdzisław Beksiński zajmował się fotografią amatorsko jeszcze w czasie studiów na Politechnice Krakowskiej. Od 1955 roku fotografia stała się dziedziną, w której przez kilka lat spełniał się jako artysta. W 1957 roku zawiązała się nieformalna grupa: „Beksiński, Lewczyński, Schlabs”, która aktywnie działała do 1959 roku, wymieniając między sobą poglądy i organizując pokazy fotografii. Tworząc w czasach rygoru „realizmu socjalistycznego” artysta skierował się ku sztuce awangardowej. Awangardowymi określił też swoje inspiracje: „Rozpocząłem jako zwolennik *Nowej Rzeczowości*, a następnie przerzuciłem się na fotografię abstrakcyjną”²⁹.

Twórczość Beksińskiego od początku była twórczością bardzo dojrzałą i nowatorską, rozwijającą się w kilku kierunkach. Artysta już w pierwszych fotografiach stosuje bardzo śmiałe i wymowne kadry wycinków świata realnego, fragmentów budowli, detali, czy struktury powierzchni. Zdjęcia brudnych ulic, zniszczonych budynków i anonimowych ludzi uchwyconych z zniechoty, również dzisiaj zaskakują pod względem kompozycji, zdecydowanej i oszczędnej w szczegółach. Charakterystyczne dla zdjęć Zdzisława Beksińskiego z tego okresu było kadrowanie postaci, co powodowało u odbiorcy uczucie pewnej niepełności, braku.

Artysta fotografuje głównie puste ulice, podwórka, widoki przedmieść,

²⁹ Z listu Zdzisława Beksińskiego do Jerzego Lewczyńskiego z dnia 18.12.1958. Archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku.

czasem w kadrze pojawia się człowiek zagubiony w dominującej przestrzeni. Beksiński utrwała na kliszy miejsca, gdzie nic się nie dzieje, gdzie według kategorii reportażu, którego był w pewnym sensie przeciwnikiem, nie ma „sytuacji”. Jak sam stwierdza: „Fotografia w żadnej istniejącej formie nie może dać twórcy pełnego zadowolenia, gdyż nie może odejść od kopiowania rzeczywistości. Powierzchność tego procederu najlepiej ilustruje fotoreportaż”³⁰.

Najbardziej eksperymentalnymi fotografiami Beksińskiego są fotografie abstrakcyjne. Artysta tworzył je na różne sposoby, najczęściej na czas ruchomych punktów i form świetlnych oraz poprzez wielokrotne powiększanie sposobem fotograficznym mikrostruktur otaczających go przedmiotów³¹. Część z tych prac to zacierające cechy przedmiotu ujęcia rzeczywistości - murów, siatek, ogrodzeń, lodu, drutów czy podartych tkanin. Jedne z pierwszych fotogramów artysty zaliczyć można do abstrakcji geometrycznej, następne kojarzone są z abstrakcją niegeometryczną np. swobodne zapisy ruchu wiązek światła zatytułowane *Ptaki* (il. 1), czy *Świetlna droga*.

Do tego gatunku zaliczyć możemy także jedną z najbardziej znanych fotografii Beksińskiego zatytułowaną *Jean Arp* (il. 2) z 1958 roku, dedykowaną temu artyście. Fotografia przedstawia fragment ciała kobiety: ramię, szyję i podbródek, oświetlony ostrym światłem słonecznym. Silne kontrasty sugerują obraz abstrakcyjnej formy przypominającej prace Jeana Arpa. Prace z tego okresu twórczości artysty wywołały prawdziwe poruszenie wśród krytyków³².

Kolejnym etapem w twórczości Beksińskiego był portret i akt, tematy poszerzające zakres twórczej wypowiedzi. Beksiński porzucił fotografię abstrakcyjną twierdząc, że nie pozwala mu się ona wypowiedzieć w wystarczający sposób, a poza tym grozi ona „stoczeniem w estetyzm”. W

³⁰ Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, *Fotografia*, nr 11: 1958, s. 7

³¹ Z listu Zdzisława Beksińskiego do Jerzego Lewczyńskiego z dnia 18.12.1958. Archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku.

³² W 1960 roku prace Beksińskiego pokazane przy okazji kongresu międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA zwróciły uwagę ówczesnego prezesa AICA i zarazem dyrektora Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, który zaproponował artyście półroczne stypendium w USA. Beksiński jednak świadomy swojej drogi twórczej odrzucił je, pozostając w Sanoku. Zob.: „Impresje muzealne”, „Wystawa Zdzisława Beksińskiego w Sanockim Zamku”, nr 6: 1999, s. 2

portretach tych widać najbardziej różnorodność jego poszukiwań. Część z prac to portrety bardzo proste kompozycyjnie: bliskie, ciasne kadry koncentrują się głównie na psychice modela. Portretowani są skupieni, zadumani. Zdjęcia pełne są nostalgii, prowokujące do zadumy.

Zupełnie inne są portrety aranżowane, w teatralnym makijażu, czy z użyciem rekwizytów, lustra. Pojawiają się jednookie lub wielogłowe kobiety, widoczne są wpływy surrealizmu. Przykładem mógłby być akt postaci owiniętej sznurkiem zatytułowany *Gorset sadysty* (il. 3) czy portret twarzy ściśle owiniętej gazą, wyłaniającej się z ciemnego tła. Jest też kilka portretów „robionych w naturze”, ale bardzo radykalnych kompozycyjnie - twarze są obcięte kadrem, nieostre i bardzo małe w stosunku do tła³³.

Postacie są w dalszym ciągu ucinane przez kadr, skłaniając oglądającego do refleksji. Podobne emocje wywołuje gra światła na zdjęciach, Beksiński reżyserując jego układy tworzy niepowtarzalny klimat swoich portretów i aktów.

Ostatnim eksperymentem w dziedzinie fotografii Zdzisława Beksińskiego były montaż, zwane przez twórcę zestawami fotograficznymi. Zestawy polegały na łączeniu kilku zdjęć o różnej tematyce na wspólnym podłożu. Te kilka prac autor opatruje wspólnym tytułem, w założeniu są one zbliżone do krótkiej sekwencji filmowej lub do lansowanej przez surrealistów tak zwanej „zbitki skojarzeniowej”³⁴. Jak podaje Urszula Czartoryska, w montażach artysta próbował odnaleźć się jako reżyser filmowy, pomysł powstał z fascynacji filmem eksperymentalnym Wsiewołoda Pudowkina oraz filmami *Dom Waleriana* Borowczyna i Jana Lenicy, czy *Życie jest piękne*, Tadeusza Makarczyńskiego³⁵.

Zestawy fotograficzne powstawały nie tylko ze zdjęć wykonanych przez Zdzisława Beksińskiego, ale także ze zdjęć anonimowych i reprodukcji, fragmentów tekstów (il. 4). Artysta realizował w nich swoją koncepcję zestawiania różnych treści wizualnych w celu uzyskania ciekawych efektów skojarzeniowych. W liście do Jerzego Lewczyńskiego uściśla: „Jeżeli chodzi o

³³ K. Jurecki, *Twórczość Zdzisława Beksińskiego w latach 53-60*, „Fotografia”, nr 1: 1987, s. 10

³⁴ Z listu Zdzisława Beksińskiego do Jerzego Lewczyńskiego z dnia 18.12.1958. Archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku.

³⁵ U. Czartoryska, *Zdzisław Beksiński*, „Fotografia”, nr 5: 1960, s. 15

mój pogląd na istotę i cele fotografii, to uważam, że fotografia operuje przede wszystkim treściami pojęciowymi i treściami wizualnymi.[...] Sztuką można nazwać dopiero wynik uzyskany z zestawienia ze sobą treści pojęciowych i wizualnych (niejednokrotnie opozycyjnych w stosunku do siebie) na jednym fotogramie”³⁶.

Fotomontaże były ostatnim etapem twórczości fotograficznej artysty. W połowie lat sześćdziesiątych uznał on, że nie posiada tego typu wyobraźni, którą powinien mieć fotograf. Musi być otwarty na rzeczywistość i dostosowywać swój punkt widzenia do tego, co istnieje, a Beksiński był otwarty tylko na swoje wnętrze.

We wczesnych fotografiach Zdzisława Beksińskiego można dostrzec związek z jego późniejszą twórczością. Dotyczy to przede wszystkim obecności pewnego rodzaju ekspresji płynącej z prac fotograficznych, jak i późniejszych plastycznych, poruszających, zaskakujących i szokujących. Na uwagę zasługuje również zainteresowanie różnego rodzaju tworzywem np. fałdami skóry czy strzępami draperii, charakterystycznych w późniejszym etapie twórczości.

2. RELIEF, RZEŹBA

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Zdzisław Beksiński tworzy kompozycje czysto abstrakcyjne, realizowane różnymi technikami plastycznymi; oprócz rysunku i fotografii pojawiają się także reliefy - obrazy z tworzyw sztucznych, reliefy z blachy oraz rzeźby i płaskorzeźby z gipsu. Wiele lat później artysta zapytany o ten etap twórczości powie: „Zaczynałem jako wyjący ekspresjonista, później bardzo szybko przestawiłem się na abstrakcjonizm - bo był wtedy modny, a ja byłem młody i chciałem być na fali”³⁷. Poddanie się modzie przez twórcę jest widoczne najbardziej w dziełach

³⁶ Tekst zaczerpnięty z listu Zdzisława Beksińskiego do Jerzego Lewczyńskiego z dnia 18.12.1958, Archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku

³⁷ Zdzisław Beksiński, zob: *Inna samotność*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Tomasz Mistak, w: aneks

powstałych właśnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Reliefy z blachy i drutu, podobnie jak gipsowe reliefy, mają zarówno abstrakcyjną formę jak i ekspresjonistyczną fakturę. Beksiński dokonuje tu „cudów” technicznych zagęszczając i komplikując materię plastyczną. Artysta tak potrafi dopracować swój metalowy budulec, tak działać na jego wygląd różnorodnymi środkami, by używane przez niego blachy i pręty nie tylko przeobrażały swój kształt, ale także zmieniały (bez użycia barwników) barwę, połysk i fakturę. Procesy trawienia, wykuwania, wypalania, patynowania, polerowania i innych zabiegów nawarstwiają gęstą i zróżnicowaną, a zarazem jednorodną w swym charakterze, materię dzieła. Ekspresja reliefów wynika zarówno ze spoistej organizacji form, jak i skojarzeń przedmiotowych. Na jednej z prac formy montowane z tworzywa metalowego przypominają ruiny spalonego, pogrążonego w zapadającej ciemności miasta. Częstki drutu i blachy splatają się gęsto w kształty pogorzeliisk, tworząc nieregularny krzyż, który czernieje szeroko rozpostarty w jaśniejszym nieco, pustym obszarze (il. 5). Zawiera on w sobie przestrzeń krajobrazu widzianego z lotu ptaka oraz wymowę żałobnego znaku. Materia blaszana w rękach artysty pozostając tą samą materią ulega równocześnie gruntownemu przeobrażeniu. Z fragmentów blachy i drutu wynika bogactwo zabarwień, rozbłysków i mroków, które są całkowicie natury blaszanej, ale które tylko wyobraźnia Beksińskiego, wraz z doskonałym rzemiosłem artysty, potrafi w tym tworzywie odkryć³⁸.

Podobnie reliefy Beksińskiego opisuje Ewa Gartzecka: „Twórczości Beksińskiego nie podobna odłączyć od treści literackich, one to w pewnej mierze określają kierunek jego poszukiwań. Lecz forma tych poszukiwań staje się samoistną nową wartością plastyczną. Te obrazy – reliefy kojarzą się w wyobraźni widza nieomylnie ze śladami miast wypalonych wojną, chociaż z pewnością jednoznaczność nie leży w intencji autora. Tragiczny, pełen ekspresji nastrój tych szkieletów konstrukcji składających się z drobnych, misternie połączonych elementów metalowych, jednak łagodzi spokojne piękno

³⁸ J. Bogucki, Wstęp do katalogu wystawowego GWiA, Łazienki, Stara Pomarańczarnia, 1964, s. 5,6

szlachetnych tonów barw różnych odcieni metalu”³⁹.

Reliefy montowane są na płycie pilśniowej, nieprzekraczającej formatu 122 x 100 cm, na której artysta nawarstwa kolejne detale spawając je ze sobą. Z blaszanych reliefów wywodzi się poniekąd późniejsza seria prac. Są one montowane również z kawałków blach, prętów i drutów metalowych, lecz kształtowane poza obrazem. Mają one postać figur szpiczastych siedzących lub stojących, po części ażurowych, półpłaskich, przeznaczonych raczej do bytu przyściennego, niż całkowicie przestrzennego.

Jedna z figur siedzących to abstrakcyjny korpus zbudowany z płaszczyzn wypukłych w miejscu klatki piersiowej i wklęsłych w części nóg (il. 6). Poszczególne elementy konstrukcji spawane są cyną. Ślady spawania w miejscach łączenia się ze sobą kolejnych elementów rzeźby nasuwają skojarzenia sznura ciasno opinającego korpus postaci. Niemal wszystkie rzeźby metalowe Beksińskiego są wariacjami na temat postaci ludzkiej, za wyjątkiem jednej, kojarzącej się z czworonożnym zwierzęciem⁴⁰.

Oprócz figur z blachy należy także wymienić powstały po roku 1960 cykl kilkunastu „głów” z patynowanego gipsu. Wymieniona kolekcja „głów” o szczególnej ekspresji, zaskakuje precyzją i różnorodnością formy rzeźbiarskiej, a także urokiem delikatnej patyny (il. 7, 8). Beksińskiemu bliższa jest na pewno linia fantastyki i ekspresji niż realistyczne przedstawianie natury, a przedmioty wykonane przez tego artystę wyróżniają się logiką konstrukcji, dyscypliną oraz niezwykle precyzyjnym wykonaniem plastycznym⁴¹. Wspomniany zbiór „głów” to cykl rzeźb z powtarzającym się motywem głowy ludzkiej, sprowadzonej do najprostszych kształtów, kojarzących się nieodparcie z czaszką. Patyna tych rzeźb ogranicza się głównie do trzech kolorów: żółcienia, złocenia i czerni. Forma tych prac wzbogacona jest licznymi otworami, biegnącymi w głąb rzeźb i zarazem sugerującymi liczne oczodoły. Uwidacznia się tu styl charakterystyczny dla późniejszych prac Beksińskiego, rysowanych prasowanym węglem.

³⁹ E. Gartzecka, *Sztuka współczesna w Łazienkach*, „Trybuna Ludu”, nr 167: 1964, s. 3

⁴⁰ J. Bogucki, op. cit., s. 7

⁴¹ Tamże, s. 8

1. MALARSTWO ABSTRAKCYJNE

Pod koniec lat pięćdziesiątych Zdzisław Beksiński tworzy z masy plastycznej kompozycje, które wpisują się w nurt malarstwa materii. Płaszczyzna obrazu kształtowana jest trójwymiarowo, reliefowo. Artysta tworzy obraz wyskrobując w masie plastycznej niewielkich rozmiarów prostokąty, kwadraty, krzyżujące się drobne linie i plamy. Całość przypomina strukturę zniszczonego przez działanie czasu muru. Widać zacieki, ubytki w tynku. Wrażenie to dodatkowo zostaje utrzymane dzięki prawie jednolitej, ciemnej kolorystyce, w której pojawiają się tylko przebliski intensywniejszych kolorów.

Jacek Woźniakowski tak opisał obrazy twórcy: „Materia jednego obrazu Beksińskiego robi wrażenie szlachetnej, starej, zgaszonej ceramiki, ale przykuł mnie zwłaszcza drugi obraz: prostokąt niemal czarnego, matowego jakby drzewa, zjedzonego przez korniki – miejscami lekko opalizujący, co znów przypomina aksamitną powierzchnię zwęglonej, spękanej szczapy. Ale można by też porównać tę modulację drobnych, niemal geometrycznych ciągów do jakiegoś wypalonego miasta widzianego z wielkiej odległości, lub do logiki geologicznych erozji. Porównania są tu dosyć obojętne, bo dzieło Beksińskiego działa nie tyle przez tego typu aluzje, ile poprzez ich sumę, lub raczej poprzez aurę, w jakiej się rodzą: ma delikatną i wciąż zmienną regularność dzieł przyrody, prostotę i wyrafinowanie rzeczy, których oblicze wydrążył dostojnie i powoli czas, niszcząc pierwotny ich kształt, lecz dając im zarazem trwanie bardziej odporne, lub może tragicznie zmartwiałe?”⁴².

Artysta tworzył obrazy – reliefy nakładając na siebie kolejne warstwy gipsu i farby licząc, iż czas poprzez swoje działanie destruktywne, przecierając i krusząc powierzchnie będzie wydobywał z dzieł coraz to głębsze i szlachetniejsze efekty.

Kompozycję zachowanych i udokumentowanych prac można podzielić na grupy pod względem formalnym. W pierwszej z nich figury geometryczne

⁴² J. Woźniakowski, *O III wystawie sztuki nowoczesnej*, „Tygodnik Powszechny”, nr 39: 1959, s. 5

wydobyte z masy plastycznej rozmieszczone są nieregularnie na całej powierzchni obrazu. Całość prac utrzymana jest w kolorze ciemno - szarym z dodatkowymi niebieskimi lub zielonymi pasami utworzonymi z warstwy masy plastycznej, biegnącymi górą, dołem lub przez środek kompozycji. Geometryczne, nieregularne elementy są wyeksponowane dodatkowo mocniejszym kolorem; czerwonym, brązowym; niebieskim lub zielonym, które przeblyskują przez ciemno - szarą warstwę.(il. 9)

Na kompozycjach drugiej grupy elementy geometryczne tworzą zwarty ciąg biegnący dołem, górą lub środkiem przez całą szerokość obrazu. Powierzchnie obrazów zostały dodatkowo „porysowane” poziomymi i pionowymi rytymi liniami. Elementy geometryczne odznaczają się mocniejszym kolorem od szarej patyny dominującej(il. 10).

Trzecia grupa kompozycji przypomina powiększenie struktur różnorodnej materii, strzępów materiału, brudnego papieru czy porysowanego muru z zaciekami. Utrzymana jest również w szarej kolorystyce(il. 11).

Kompozycje malarskie Beksińskiego są interesujące zarówno pod względem kolorystycznym jak i fakturowym. Poszczególnym warstwom masy plastycznej zostały przyporządkowane różne kolory. Dominującym kolorem jest ciemno - szary, przez który przedzierają się zielenie, brązy, czerwienie i błękity. Kolory te zostały narzucone elementom geometrycznym wydobytych z masy plastycznej. Różnorodne niuansy kolorystyczne poświadczają doskonałą znajomość warsztatu.

Zdzisław Beksiński porzuca jednak drogę abstrakcyjnej rzeźby i malarstwa twierdząc, że nie oddaje ona ani prawdziwego zapotrzebowania artysty na wyrażanie własnych przemyśleń i intuicji ani nie przystaje do powszechnie oczekiwanego języka sztuki, jakim posługiwało się malarstwo europejskie począwszy od renesansu⁴³.

⁴³ T. Nyczek, *Romantyczny pejzaż z wisielcem*. „Twórczość”, nr 2, 1985, s. 86-95

ROZDZIAŁ IV

RYSUNEK W TWÓRCZOŚCI ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO

W epoce renesansu rysunek określano jako najbliższą idei formę wypowiedzi artystycznej, jako termin pośredni między umysłem a zmysłami. W XIX wieku stwierdzamy, że wszystko może być rysunkiem: malarstwo, fotografia, grafika komputerowa. Można tworzyć, praktykować rysunek nie podważając jego tożsamości. Podążając za rozważaniami Leszka Brogowskiego stwierdzamy, że to właśnie rysunek w jego czystej formie, jest przewodnikiem, niezrównanym narzędziem postrzegania, obserwacji i analizy świata. Uruchamia on widzenie analityczne, które pozwala artyście uchwycić wizualną tożsamość przedmiotu, jego niepowtarzalność. Ujawnia te cechy zjawisk i przedmiotów, które są niewidzialne⁴⁴. Herbert Read powie, że rysunek poddaje się bardziej rytmowi niż strukturze całości. Jest miejscem gdzie artysta odciska swoje piętno, ujawnia zręczność i charakter. Maniera typowa dla danego artysty, odsłania się najjaskrawiej w jego rysunkach⁴⁵.

Rysunek towarzyszy Zdzisławowi Beksińskiemu niemal przez cały okres jego twórczości. Artysta zaczyna rysować równolegle z fotografią, którą uprawia od drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Jego pierwsze prace, wykonane pastelami na papierze są kompozycjami metaforyczno-ekspresjonistycznymi, z elementami zdeformowanych postaci ludzkich sprawiających wrażenie struktur abstrakcyjnych. Pojawiają się w nich między innymi elementy mechaniczne wkomponowane w głowy, krzyczące postacie na pustyni, ludzie z kamiennymi

⁴⁴ L. Brogowski, *Zmysły, myśli i słowa: rysunek jako uzmysłowienie*, „Format”, nr 35-36: 2000, s. 6

⁴⁵ H. Read, *Sens sztuki*, Warszawa, 1982, s. 104 - 105

głowami, kobiety rodzące, miasta bez okien, umierający, rozstrzelani. Te pierwsze rysunki pastelowe cechuje bogactwo środków plastycznych⁴⁶.

Z czasem Beksiński odchodzi jednak od kompozycji abstrakcyjnych, koncentrując się na rysunkach figuratywnych, rysowanych piórkiem lub czarnym długopisem, charakterystycznych dla tego okresu twórczości. Źródłem inspiracji artysty jest encyklopedia dewiacji seksualnych, zawierająca rysunki wykonane przez ludzi chorych, ogarniętych obsesją. Beksiński, zachwycony autentyzmem i siłą przeżycia, tworzy rysunki określane jako mocno erotyczne.

Pierwszą serię tych prac wystawia w latach sześćdziesiątych w Teatrze Narodowym w Warszawie. Ekspozycja miała swoją część otwartą dla wszystkich odwiedzających i zamkniętą, gdzie wpuszczano tylko specjalistów psychologów⁴⁷.

Artysta pokazał prace, jakie odtąd będą kojarzyć się z jego nazwiskiem: ostry, perwersyjny, ocierający się niemal o pornografię erotyzm. Andrzej Matynia tak opisuje jedną z prezentowanych wówczas prac: „Na jednym z rysunków mężczyzna jest spętany i przywiązany do kobiety. Gotowy jest do spełnienia posługi, chociaż łysy łeb wtula między ramiona ze strachu i nie bez powodu; ponieważ w prawej ręce kobiety znajduje się nóż. Mały łepiek mężczyzny jest już wypróżniony z mózgu, ale za chwilę straci ostatni atut w tej walce. Nad rysunkami Beksińskiego unoszą się opary <<freudyzmu>> i cienie boskiego Markiza De Sade. Kobieta jawi się tu jako groźna wszechniszcząca Femme Fatale, czasami triumfuje witalną kobiecością, innym razem wabi marionetkowych mężczyzn brzydota, pofałdowaną między piersiami skórą, rozpadającymi się resztkami kobiecości”⁴⁸.

Przedstawione na rysunkach postacie coraz bardziej zaczynają jednak odbiegać od wyglądu rzeczywistego. Znajdują się w stanie rozkładu cielesnego: skóra łuszczy się i rozpada, ukazując ścięgna i mięśnie, tkanka odchodzi od kości prześwitujących miejscami spod skóry. Beksiński kształtuje skórę z pajęczyny, żyły i naczynia krwionośne czasem obnażone, upodabniają się niekiedy do

⁴⁶ J. Bogucki, *Wstęp do katalogu wystawowego GWiA*, Łazienki, Stara Pomarańczarnia, 1964, s. 5

⁴⁷ *Odosobniony*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Antoni Adamski. „Nowiny”, nr 127: 1999, s. 11

⁴⁸ A. Matynia, *Beksiński, Pfahler i idea piękna*. „Odrodzenie”, nr 3: 1983, s. 9

sznurów oplatających postacie. Głowy obdarte są ze skóry, ukazując ścięgna i mięśnie twarzy. Zamiast oczu - czarne podłużne otwory w kilku warstwach, prowadzące w ciemność. W pracach artysty człowiek jest bohaterem wszystkich wydarzeń, przedmiotem, elementem akcji. Jest bity, torturowany, przerażony. Rysunki zdają się mówić o sprawach czysto ludzkich, o sprawach płci i śmierci, o strachu i zabawie, o macierzyństwie, głupocie, okrucieństwie i o władzy (il. 12).

Beksiński starannie odrealnił bohaterów swoich rysunków, tym samym oddalając od siebie zarzuty uprawiania pornografii czy sadomasochistycznego ilustratorstwa. Niekiedy tylko pewne fragmenty ciała przypominają naturalną budowę człowieka - reszta jest daleko przetworzonym wizerunkiem postaci ludzkiej. Mamy tu do czynienia ze światem „człekopodobnym”, o czym przekonują nas zwielokrotnione elementy postaci czy twarze lub ich części. Agresywność tych postaci i ich aktywność erotyczna, uzyskuje dodatkowy wyraz przez kontrast ze śmiertelnym rozpadem, gniciem, obumieraniem przedstawionym w rysunkach. W tej metaforze artysta zawarł najbardziej chyba związłą definicję życia: narodziny to początek procesu umierania ⁴⁹.

Jednak dla samego Beksińskiego te niewielkie w formacie rysunki były ujawnieniem się pewnych psychologicznych zahamowań tkwiących w nim samym. W rozmowie z Antonim Adamskim stwierdził: „Pomyślałem, że ja też mam swoją ukrywaną ze wstydem wyobraźnię seksualną i może warto byłoby spróbować przenieść jej owoce na papier” ⁵⁰.

Artysta podkreśla w wypowiedziach, że gładka powierzchnia jest dla niego synonimem malarskiej nudy, stąd pracowite wypełnianie każdego wolnego kawałka przestrzeni czymś wizualnie atrakcyjnym. Na różnej wielkości formatach papieru Beksiński stosuje różnego rodzaju techniki: ołówkiem, piórkiem, kredką, tworzy heliotypie i monotypie. Te ostatnie, przedstawiające głównie postacie, niosą ze sobą rodzaj deformacji stosowany przez artystę w rzeźbach. Przypadkowo odbita farba - charakterystyczny element tej techniki - wzbogacała plastycznie kompozycję. Odbitka często uzupełniana była rysunkiem robionym

⁴⁹ T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa, 1989, s. 27

⁵⁰ *Odosobniony*, Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Antoni Adamski. „Nowiny”, nr 127, 1999, s. 11

tuszem (il. 13). W pracach artysty ujawniają się także poszukiwania formalne, od układów symetrycznych po zachwianie kompozycji czy wręcz zaprzeczenie podstawowym jej zasadom. W niektórych rysunkach kreska prowadzona przez artystę jest ciemna i delikatna, w innych zaś rysunek staje się niemal monochromatycznym obrazem, przestrzennym, światłocieniowym. Na jednej z prac rysowanych piórkiem, o kompozycji centralnej, artysta przedstawił okaleczoną postać wciśniętą do pudła niewielkiego formatu. Człekokształtny stwór, ciasno obwiązany sznurkiem, wydaje się drżeć ze strachu przed czymś, co znajduje się po za rysunkiem. Głowa postaci, zwrócona w górę, pozbawiona jest oczu, a z ziejących czernią otworów oczu, nosa i ust cieknie czarne osocze (il. 14).

Prace Beksińskiego z początku lat siedemdziesiątych mało przypominają wczesne rysunki piórkowe i ołówkowe. Zmianie ulega zarówno treść, format jak i technika rysowania. Powstają prace rysowane prasowanym węglem. Na formacie 100x70 cm, których forma i treść wykazuje związek z malarstwem okresu późniejszego, zwanego „fantastycznym”. Technika węglowa pozwala artyście na szerokie stosowanie miękkich światłocieni. Precyzja kreski, operowanie odcieniami szarości, zdecydowaną bielą i gradacją czerni są tu mistrzowskie. Przedstawiony na rysunkach człowiek, często postać człekopodobna, stopiony jest z konstrukcjami architektonicznymi, z kamieniami. Występuje tu w takim stopieniu z przedmiotami, jak prądawne skorupiaki zmieszane z archaicznymi warstwami geologicznymi. Na jednej z węglowych prac widzimy łódź ustawioną i zapełnioną ładunkiem przypominającym kamienie o jakimś przeznaczeniu budowlanym, na dziobie łodzi unosi się kształt zbliżony do krzyża, do którego przytula się kościste ciało obnażonego człowieka, widocznego od tyłu. Z przodu łodzi widoczna jest opuszczona reja z żaglem, a daleko we mgle widać zarys horyzontu ⁵¹(il.15). Inny rysunek przedstawia pejzaż, aż po zamglony horyzont wyłożony kamieniami. Wysoko nad nimi unosi się twarz ludzka pozbawiona oczu. Obok niej - cienki sierp księżyca.

Beksiński nie buduje złożonych obrazów symbolicznych. Symboliczna aura jego twórczości polega na metaforycznej wymowie podstawowych,

⁵¹ J. Jaremicz, *Rysunek Beksińskiego*, „Literatura”, nr 11: 1984, s. 39

powszechnie tu stosowanych, elementów kompozycji. Jednakże symbolizm, który nie jest obcy tej sztuce nie polega na przytaczaniu utartych obrazów - symboli o ustalonej treści, lecz na tworzeniu oryginalnych wyrażeń symbolicznych z tego, co można zaczerpnąć z kultury⁵².

Od drugiej połowy lat siedemdziesiątych, artysta skupia się niemal wyłącznie na malarstwie, prawie odrzucając rysunek, który przez najbliższe kilkanaście lat będzie służył mu wyłącznie w charakterze szkiców i notatek do obrazów olejnych. Beksiński tłumaczy ten fakt brakiem miejsca związanym z opuszczeniem domu rodzinnego w Sanoku i przeprowadzką do bloku w Warszawie. Ograniczenie miejsca zmusza go do wyboru bardziej ulubionej metody działania, jaką od kilku lat stało się malarstwo olejne⁵³.

Na początku lat dziewięćdziesiątych Beksiński kupuje kserokopiarkę i wraca po długim okresie przerwy do rysunku, który tworzy z wykorzystaniem kopiowanych etapów pracy, prowadzonych ku różnym rozwiązaniom. Rysunki niewielkiego formatu rysowane piórkiem, odbijane na kserokopiarce, po części zamalowywane są białą temperą, wielokrotnie odbijane i kontynuowane w różnych wariantach ku ostatecznemu rozwiązaniu, którym jest kserokopia z elementami dorysowanymi piórkiem, co nadaje odbitce cechy oryginału. W rysunkach tych artysta zawęża treść koncentrując się na odrealnionych postaciach, redukując liczbę motywów i upraszczając tło. Prace te, podobnie jak obrazy z tego okresu twórczości, charakteryzują się większą dbałością o formę⁵⁴(il. 16).

Większych możliwości dowolnego przetwarzania rysunków dostarcza Beksińskiemu komputer, na którym pracuje on od połowy lat dziewięćdziesiątych. Artysta wprowadza do niego za pomocą skanera wstępny rysunek zrobiony ołówkiem na papierze, który następnie dowolnie przekształca, multiplikuje, sumuje, drukuje i poprawia piórkiem. Jak sam mówi: „To daje większe możliwości manipulowania (...). Tam mogę ściągnąć, skrócić, czy coś

⁵² Tamże.

⁵³ *Wszystko jest bez znaczenia*, Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Czesław Skrobała, „Życie literackie”, nr 21: 1987, s. 1, 11

⁵⁴ Zdzisław Beksiński, zob.: *Inna samotność*, Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Tomasz Mistak, w: aneks

takiego, zwięzić, mogę w każdej chwili odciąć pół pracy i dołożyć z poprzedniej i tak dalej i tak dalej.”⁵⁵ Kończącym efektem, po licznych modyfikacjach, jest grafika drukowana w pięćdziesięciu egzemplarzach. W pracach tych Beksiński koncentruje się głównie na ekspresyjnie zniekształconych ludzkich sylwetkach i twarzach (il. 17, 18).

Rysunek Zdzisława Beksińskiego zajmuje znaczącą pozycję w jego dorobku twórczym. Dorobek ten pokazuje artystę niezwykle dynamicznego, poszukującego własnego sposobu wypowiedzi i silnej ekspresji. Przechodził on różne etapy ewolucji, od prac wykonywanych ręcznie piórkiem po modyfikowane komputerowo rysunki - grafiki. Artysta potrafił wykorzystać różne techniki, aby uzewnętrznic swoje wizje. Biorąc pod uwagę kondycję twórczą Beksińskiego należałoby przypuszczać, iż wykreowałby on jeszcze szereg interesujących prac gdyby nie jego tragiczna śmierć.

⁵⁵ Tamże.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując rozważania podjęte w niniejszej pracy nie sposób nie odnieść się do kilku podstawowych kwestii dotyczących przemysłów i odczuć, które towarzyszyły mi podczas całego procesu pisania, jak również ogólnej refleksji dotyczącej sztuki i życia Zdzisława Beksińskiego.

Podjęty temat pozwolił mi zgłębić dzieła twórcze w dziedzinie rysunku, reliefu, rzeźby, malarstwa abstrakcyjnego, fotografii i stał się sposobnością do osobistej konfrontacji - spotkania z artystą, z którego legendą wzrastało starsze i młodsze pokolenie w naszym wspólnym rodzinnym mieście, jakim jest Sanok.

Odnosząc się do twórczości Zdzisława Beksińskiego należy podkreślić fakt, iż artysta ten nie ograniczał swojej swobody twórczej, potrafił realizować swoje wizje w różnych technikach; począwszy od fotografii, poprzez różne techniki malarstwa, rzeźby, rysunku, a na fotomontażach komputerowych kończąc. Śmiało mogę stwierdzić, iż Beksiński podejmując się zmagania z daną techniką doprowadzał swój warsztat niemal do perfekcji. Łatwo także zauważyć, że w sztuce polskiej okresu powojennego, kiedy twórca debiutował, wyprzedzał swoimi dziełami większość z osiągnięć artystów polskich jak i zachodnioeuropejskich, mieszkając przy tym na uboczu Polski, w Sanoku. Zarówno w fotografii, rzeźbie i malarstwie abstrakcyjnym Beksiński szedł swoją własną, nowatorską drogą twórczą, stając się między innymi jednym z pionierów fotografii.

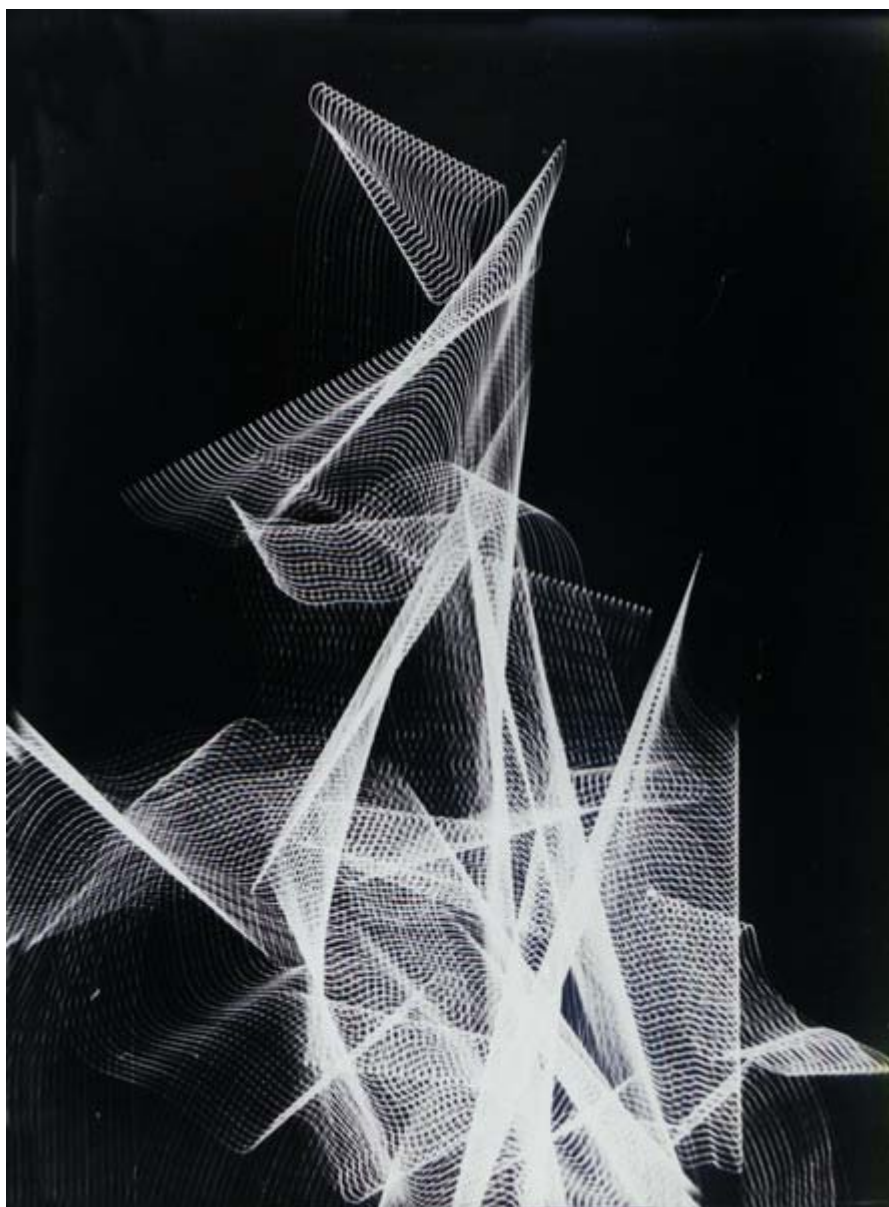
Rysunek, który towarzyszył Beksińskiemu przez całe życie, wielokrotnie zmieniał swoją formę, a artysta niejednokrotnie zmieniał narzędzia pracy, korzystając jednocześnie z różnych nowinek technicznych. Twórczość ta wraz z jej tematyką to przede wszystkim transfer motywów, urywków rzeczywistości, migawek nie realistycznych a „przetworzonych” - fantazyjnych. Świat sztuki,

jaki tworzył Zdzisław Beksiński, jak i jego własne życie to też swoista analogia i „przetworzenie” zwłaszcza, jeśli weźmie się pod uwagę jego niechęć do natury, przyrody, schematów, a upodobanie do anonimowości, technologii i techniki.

Spotkanie z mistrzem było konfrontacją z człowiekiem pochłoniętym swoją pasją, jaką była praca twórcza (poświęcał jej większość czasu), a jednocześnie spotkaniem się z osobą o wyjątkowej kulturze osobistej, wrażliwości i skromności.

Niniejsza rozprawa stanowi zbiór nienaświetlonych do tej pory faktów dotyczących twórczości Zdzisława Beksińskiego, informacji (zawartych w przeprowadzonym wywiadzie) na temat okresu, któremu do tej pory nie poświęcono żadnego większego opracowania. Kompletne dzieło mistrza winno być w przyszłości dogłębnie zbadane i omówione.

REPRODUKCJE



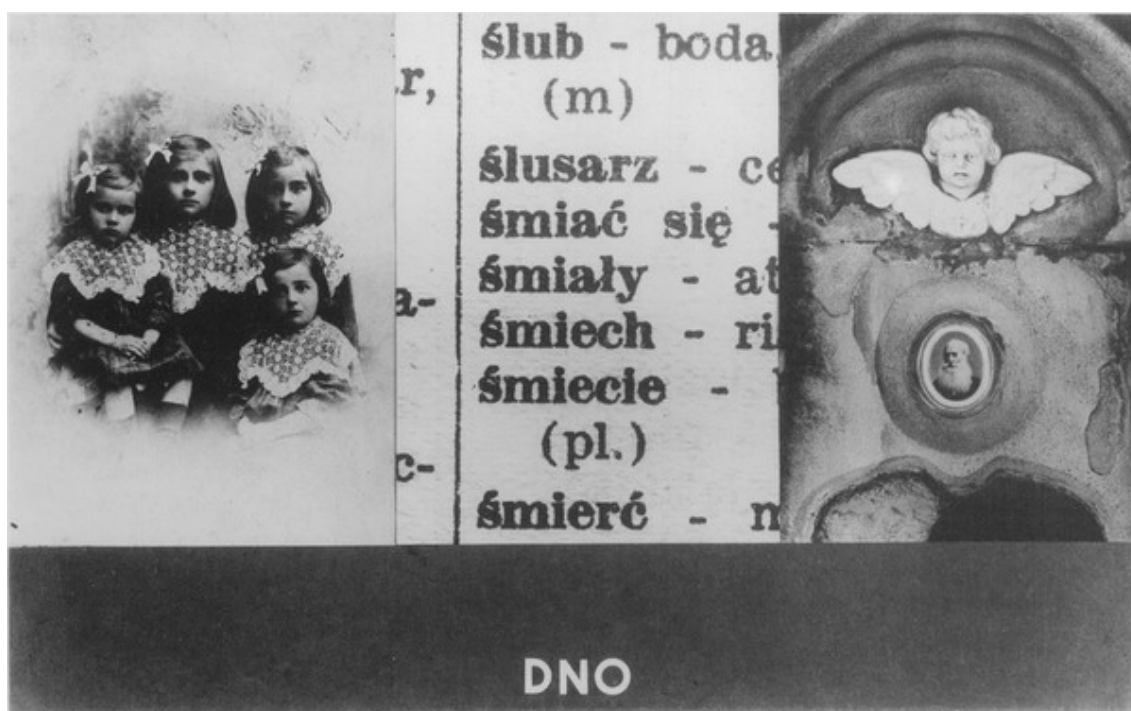
Il. 1. „Ptaki”, 1957, fotografia, 40 x 30 cm



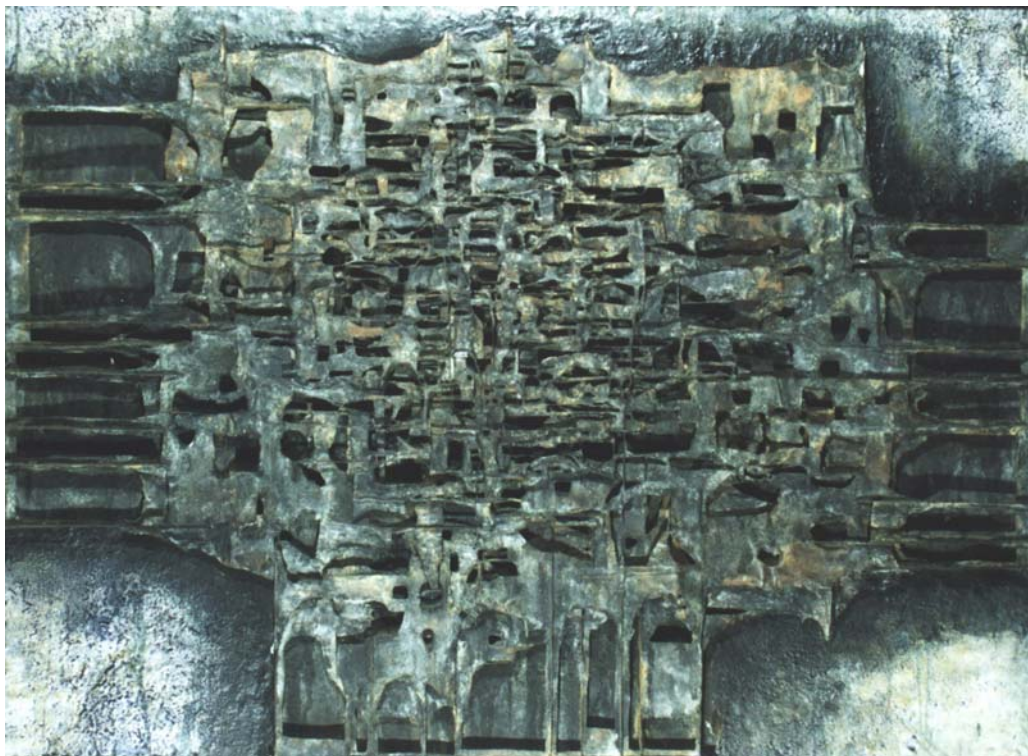
Il. 2. „Jean Arp”, 1953, fotografia, 20 x 29 cm



Il. 3. „Gorget Sadysty”, 1957, fotografia, 48 x 33 cm

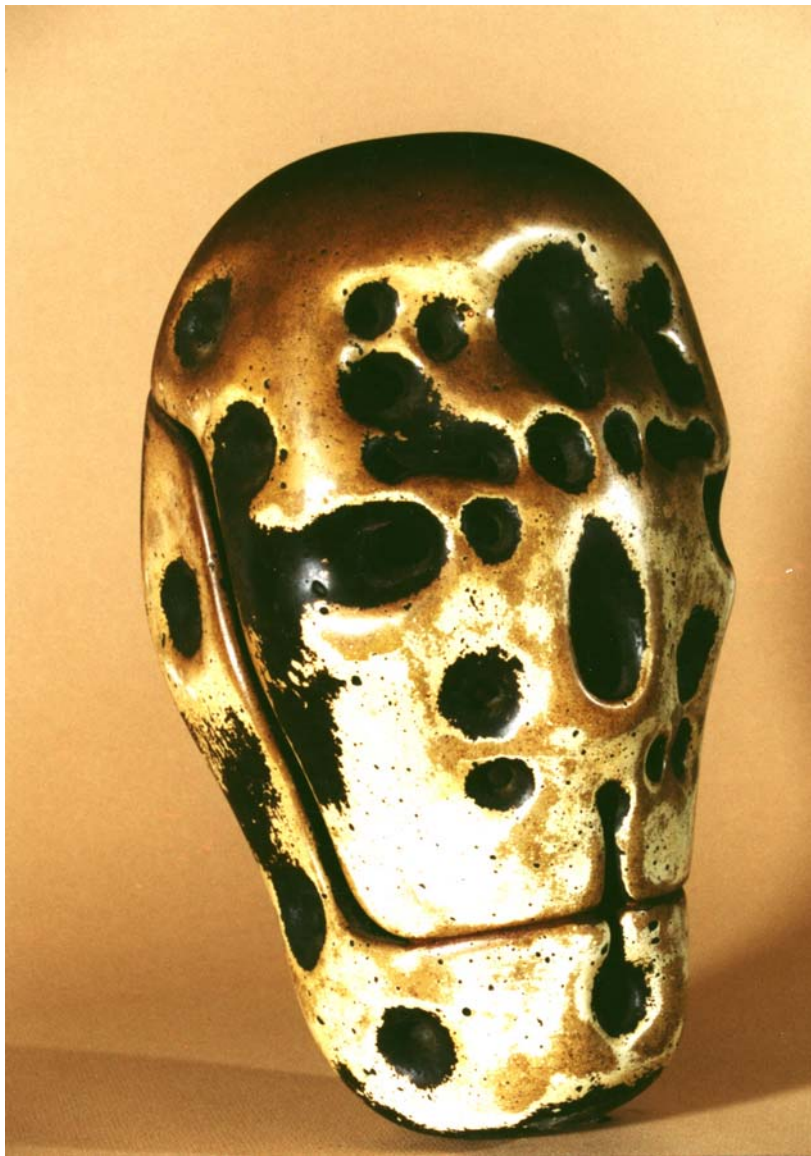


Il. 4. „Dno”, 1958-59, fotokolaż na płycie pilśniowej, 52 x 84 cm



Il. 5. XXX, 1960, relief, metal spawany cyną, technika własna, 98 x 120
cm

Il. 6. XXX, 1962, rzeźba, metal, ok. 190cm wys.



Il. 7. XXX, 1963, rzeźba, gips polichromowany, 27 x 21 x 19 cm



Il. 8. XXX, 1963, gips polichromowany, 27 x 21 x 19 cm



Il. 9. XXX, 1958, płyta pilśniowa, olej, gips, 62 x 103 cm



Il. 10. XXX, 1958, płyta pilśniowa, olej, gips, 61 x 89 cm



Il. 11. XXX, 1958, płyta pilśniowa, olej, gips, 61 x 89 cm

Il. 12. XXX, 1966, rysunek tuszem, papier, 23 x 32,5 cm



Il. 13. XXX, 1961, monotypia, 41 x 24 cm

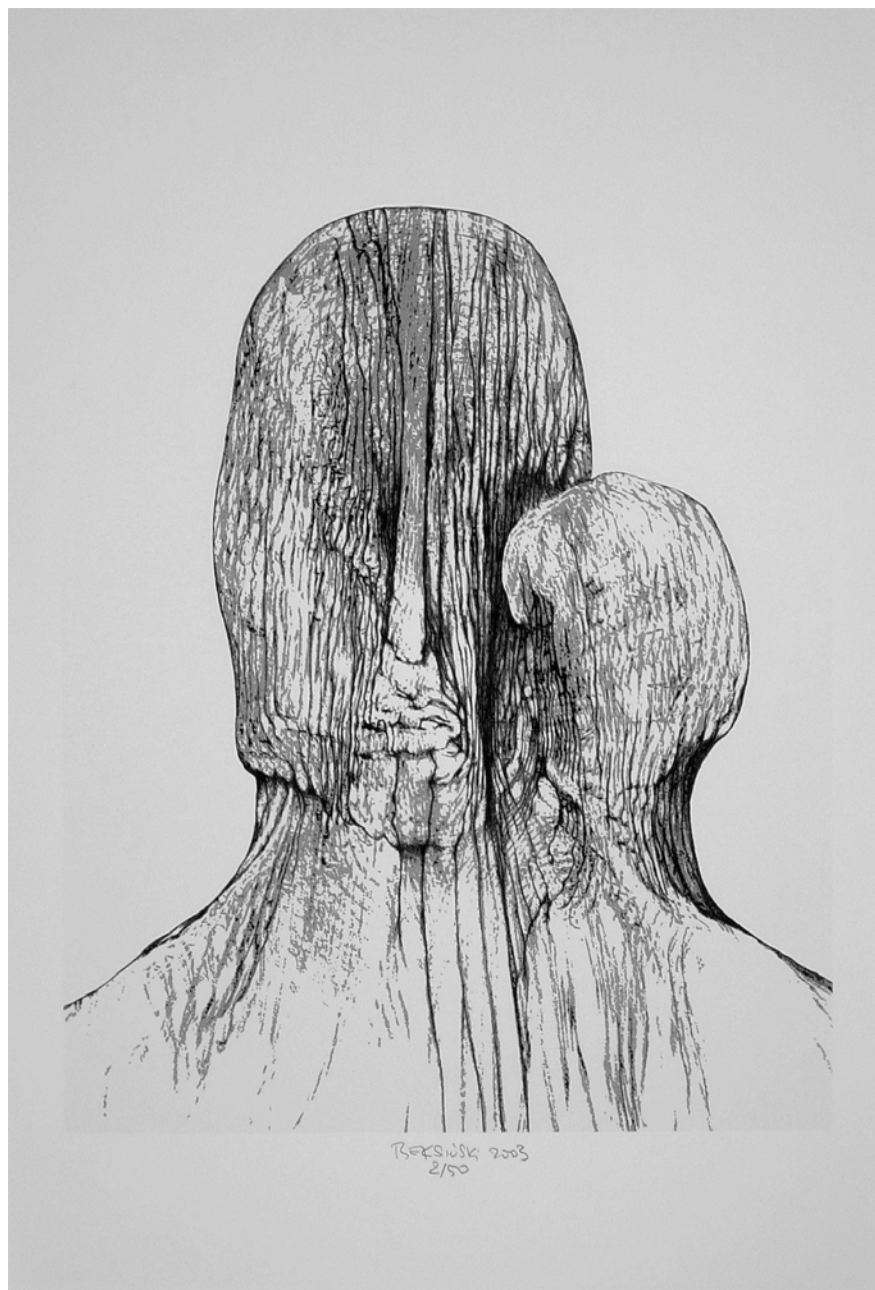
Il. 14. XXX, 1967, rysunek tuszem, papier, 22 x 31,5 cm



Il. 15. XXX, 1973, rysunek, węgiel, 80 x 65



Il. 16. XXX, 1997, rysunek, papier, 21x 29 cm



Il. 17. XXX, 2003, rysunek modyfikowany komputerowo



Il. 18. XXX, 2004, rysunek modyfikowany komputerowo

SPIS REPRODUKCJI

1. „Ptaki”, 1957, fotografia, 40 x 30 cm
2. „Jean Arp”, 1953, fotografia, 20 x 29 cm
3. „Gorset Sadysty”, 1957, fotografia, 48 x 33 cm
4. „Dno”, 1958-59, fotokolaż na płycie pilśniowej, 52 x 84 cm
5. XXX, 1960, relief, metal spawany cyną, technika własna, 98 x 120 cm
6. XXX, 1962, rzeźba, metal, ok. 190cm wys.
7. XXX, 1963, rzeźba, gips polichromowany, 27 x 21 x 19 cm
8. XXX, 1963, gips polichromowany, 27 x 21 x 19 cm
9. XXX, 1958, płyta pilśniowa, olej, gips, 62 x 103 cm
10. XXX, 1958, płyta pilśniowa, olej, gips, 61 x 89 cm
11. XXX, 1958, płyta pilśniowa, olej, gips, 61 x 89 cm
12. XXX, 1966, rysunek tuszem, papier, 23 x 32,5 cm
13. XXX, 1961, monotypia, 41 x 24 cm
14. XXX, 1967, rysunek tuszem, papier, 22 x 31,5 cm
15. XXX, 1973, rysunek, węgiel, 80 x 65
16. XXX, 1997, rysunek, papier, 21x 29 cm
17. XXX, 2003, rysunek modyfikowany komputerowo
18. XXX, 2004, rysunek modyfikowany komputerowo

BIBLIOGRAFIA

1. Banach W., *Wystawa Zdzisława Beksińskiego w Sanockim Zamku*, w: „Impresje Muzealne”, nr 6: 1999
2. Beksiński Z., *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przewyciężenia*, Fotografia, nr 11: 1958
3. Bogucki J., *Wstęp do katalogu wystawowego GWiA*, Łazienki, Stara Pomarańczarnia, 1964
4. Brogowski L., *Zmysły, myśli i słowa: rysunek jako uzmysłowienie*, „Format” nr, 35-36:2000
5. Czartoryska U., *Zdzisław Beksiński*, „Fotografia”, nr 5: 1960
6. Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Warszawa 1976,
7. *Galeria. Zdzisław Beksiński*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Maciej
8. Parowski. „Nowa fantastyka”, nr 11: 1997
9. Gartzecka E., *Sztuka współczesna w Łazienkach*, „Trybuna Ludu”, nr 167: 1964
10. *Inna samotność*, Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Tomasz Mistak, w: aneks
11. „Impresje muzealne”, „*Wystawa Zdzisława Beksińskiego w Sanockim Zamku*”, nr 6: 1999
12. Jaremcowicz J., *Rysunek Beksińskiego*, „Literatura”, nr 11: 1984
13. Jurecki K., *Twórczość Zdzisława Beksińskiego w latach 53-60*, „Fotografia”, nr 1: 1987,
14. Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity*, Warszawa 1988
15. Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945-70*, PWN, Warszawa, 1974

16. *Melancholik w labiryncie*: www.polityka.onet.pl
17. Matynia A., *Beksiński, Pfahler i idea piękna*. „Odrodzenie”, nr 3: 1983
18. *Nie obdzieram ludzi ze skóry*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Jerzy Wójcik, „Rzeczpospolita”, nr 116: 1995
19. Nyczek T., *Romantyczny pejzaż z wisielcem*. „Twórczość”, nr 2, 1985
20. Nyczek T., *Zdzisław Beksiński*, Warszawa, 1989
21. *Odosobniony*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Antoni Adamski. „Nowiny”, nr 127: 1999
22. *Obrazy przetworzone*. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiała Ewa Szemplińska. „Rzeczpospolita”, 4-5. 04. 1998
23. Read H., *Sens sztuki*, Warszawa, 1982
24. *Świat Zdzisława Beksińskiego*. „Panorama Północy”, nr 6: 08.02.1981
25. Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Warszawa, 1983
26. Woźniakowski J., *O III wystawie sztuki nowoczesnej*, „Tygodnik Powszechny”, nr 39: 1959
27. *Wszystko jest bez znaczenia*, Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał Czesław Skrobała, „Życie literackie”, nr 21: 1987
28. Zanoziński J., *Współczesne malarstwo polskie*, Arkady, Warszawa 1974,
29. www.artemedia.com.pl
30. www.katedrasztuki.pr.radom.pl
31. www.polityka.onet.pl

ANEKS

„INNA SAMOTNOŚĆ” - Wywiad ze Zdzisławem Beksińskim przeprowadzony dnia 14.02.2005

Tomasz Mistak: Rysunek towarzyszył Panu przez cały okres twórczości...

Zdzisław Beksiński: Teraz już właściwie nie rysuję, w tej chwili robię trochę takie rzeczy, które są robione na komputerze. Najpierw wykonuję wstępny rysunek ołówkiem na kawałku papieru, później skanuję i przekształcam na komputerze, sumuję, multiplikuję - rozmaite bajery można tam zrobić. Z tego wydruk, na tym wydruku coś tam rysuję i znowu do komputera. Czasem rysuje coś w komputerze ale w komputerze gorzej się rysuje, powiedzmy, mimo tego że tablet mam ale jakoś nie mam tego wyczucia kreski, która jest jak się weźmie cienkopis i rysuje... I po kilku takich manipulacjach, stąd tam i z stamtąd tu, jest wreszcie ostatecznie gotowy wydruk, który jest taką grafiką, powiedzmy, która jest drukowana w 50 egzemplarzach. To znaczy ja nigdy nie drukuję wszystkich, powiedzmy kilka. Prowadzę później bardzo ścisłą księgowość i gdy te się rozejdą, dodrukowuję następne. To strasznie długo drukuje, jeżeli się chce wyższą jakość mieć wydruku to te drukarki tak rzeżą powoli, że nie chciałoby mi się drukować wszystkich.

Zaczął pan rysować dość wcześnie, w latach 50. Jakie były inspiracje tych prac?

Zacząłem rysować, kiedy miałem chyba 5 lat, albo jeszcze mniej. Rysowałem bardzo dużo. Niedawno jakaś starsza pani, z którą podobno w dzieciństwie się bawiłem przysłała mi rysunek, wydarty z jakiegoś pamiętnika, gdzie jest skoczek na skoczni i w tle napis: „Danusi na pamiątkę Zdziś Beksiński luty 1938”. Rok przed II Wojną Światową. No, więc ja już wtedy rysowałem, a te rysunki, które robiłem już jak myślałem, że będę plastykiem, to inspiracji bezpośrednich, jeżeli idzie o tematykę i kształt rysunku to na pewno nie miałem. Natomiast wiem, kto mi szalenie imponował w młodości, w sensie rysownika, a mianowicie Artur Grottger. Oczywiście tego Grottgera już później może nie widać, w każdym razie nie w mojej tematyce, natomiast ja go tam widzę, bo ja pewne elementy jednak przyswoiłem sobie już jako dziecko, mając 12 lat czy coś takiego, już usiłowałem malować uwspółcześniając tematykę: jacyś partyzanci z rękami na temblakach, jakieś różne tam bzdury... Ale to było zrzynane na ile potrafiłem wtedy z Grottgera. Ten Grottger już na całe życie mi został, tylko mocno przetworzony oczywiście.

Te pierwsze prace, które trafiły na wystawy były mocno erotyczne.

Inspiracja do tych prac było to, że ja się interesowałem skrzywieniami w psychiatrii i seksuologii, w związku z tym znajomi podsyłali mi różnego rodzaju materiały. Dostałem niemiecki leksykon z lat 20. czy 30. ilustrowany wizerunkami zboczeńców, który mnie strasznie zainspirował. Te rzeczy były robione - jak to się mówi – powiedzmy nieelegancko określając, z „jedną ręką w kieszeni”. Czuć było, że tą twórczość ktoś przeżywał mocno: była naiwna, niejednokrotnie kiepsko to narysowane, ale był w tym ładunek autentyzmu. Ja sobie pomyślałem, że w zasadzie, dlaczego ja bym nie mógł, też mam swoje niezrealizowane potrzeby, które były dosyć dziwne i powiedzmy sobie - w życiu ich realizować absolutnie nie mogłem, bo wymagały zejścia śmiertelnego mojej osoby, a sam nie zamierzałem przenieść się do drugiego, lepszego świata, więc wszystko musiało być zrobione w sferze wyobraźni. No, więc myślę sobie – dobra, to ja sobie zacznę takie rysunki robić. Ale strasznie się wstydziłem z tym

wyjsć na zewnątrz i wobec tego zakłamywałem je na sześć warstw rozmaitych tak, że dość ciężko jest odczytać tam prawdziwe intencje. Robiłem oczywiście pewną ilość rysunków, które były jakby bezpośrednie, ale to były rysunki, które już w ogóle tylko dla siebie robiłem, ale one nie miały waloru artystycznego tylko życzeniowy. Gdybym zaczął szukać to znalazłbym je gdzieś tutaj w stercie papierów. Natomiast to, co poszło na wystawę było mocno przetworzone, mocno zakłamane, gdyż ja się wstydziłem obnażyć przed publicznością. Dzisiaj pewnie miałbym mniejszy wstyd, ale to były zupełnie inne czasy. To były takie czasy, że jak pokazano te rzeczy, które dzisiaj w ogóle nie wzbudziłyby zainteresowania, to wtedy straszne zainteresowanie, – co to jest?. Ponieważ elementy seksualno-erotyczne były zmieszane z elementami jakimiś takimi właśnie funeralnymi czy też ewentualnie z torturami, no, więc sklasyfikowano to jako zbrodnie niemieckiego faszyzmu. No i tam nie pasowały niektóre rzeczy, bo niby, dlaczego panie z jakimiś pończochami, podwiązками, jakieś coś takiego? Trochę to do niemieckiego faszyzmu nie pasowało, ale nawet Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego zakupiło ode mnie jakieś rysunki z tej wystawy, lecąc tym ogólnym torem. W Rzeszowie, pamiętam, miałem wystawę, właśnie taką, na którą przyszedł cenzor, starszy pan. Wszyscy się zdziwili w BWA, bo do tej pory cenzor na wystawy nie przychodził w ogóle. No ale cenzor miał już w mojej sprawie cynk z Warszawy, wobec tego on się chce zapoznać. Ale czy te rysunki podziałały na niego? Był z takim młodym współpracownikiem, kims w Pana wieku, który patrzył z podziwem na szefa cały czas. Szef przechodził od obrazu do obrazu z marsową miną, ale powoli zaczęły mu przychodzić wspomnienia partyzanckie: wszystkie o dupach. Były to wspomnienia typu, jak to oni przyczepili jakąś panienkę do drzewa i rozpędzali się do niej z odległości 20 metrów. Ja myślę, szef się musiał szalenie uszkodzić przy takich wymyślonych już historiach. Ten młodszy jego pomocnik patrzył na niego jak spłoszony ptak, – co to szef wygaduje. Na końcu nie wypadało mu nic zakazać, więc powiedział: „albo to wszystko zdjąć albo to zezwolić, no to niech idzie”. No i w ten sposób jakoś ta wystawa się odbyła. Polski erotyzm, jeżeli w ogóle w tym okresie istniał, to ograniczał się do określenia, jak ja mówię, „tłusta blondyna i pół litra”. I tu

chyba nie było jakby dalszego ciągu, bo jakiegokolwiek odchylenia typu sadomasochizm czy coś takiego nie wchodziły w ogóle w grę. Nikomu nawet do głowy nie przyszło, pocziwy naród, to znaczy może ktoś tam coś tam osobiście, jakieś skłonności miał, ale się pewnie nawet przed sobą nie przyznawał. To wszystko było straszliwie, ja wiem, objęte jakąś anatema. To, co się dzieje dziś w porównaniu z tym, co było tzn. jak modelki porno mają swoje fankluby, podpisują swoje fotografie, piszą do nich listy, odpisują za nie sekretarki, to jest zupełnie inny świat niż w tym okresie, kiedy w Polsce były lata sześćdziesiąte.

A fotografia, czy były jakieś inspiracje?

Każdy ma jakieś inspiracje, ale u mnie nie były jakoś widoczne. Podobały mi się zdjęcia Westona czy jakiś takich fotografów, którzy bardzo precyzyjnie, w dużych formatach robili elementy takie powiedzmy kamieni czy zniszczonych pni drzewnych. Ale specjalnie się nie inspirowałem nikim.

Czyli własny pomysł i realizacja?

Chyba tak, ale u każdego widać inspiracje, bo siłą rzeczy inspiracja jest nieodłączna. Odwzorowywanie czegoś przy pomocy aparatu fotograficznego czy pędzla nie jest naturalnym zachowaniem człowieka, to jest nadbudowa. Miało to znaczenie na początku prawdopodobnie magiczne, potem kultowe, bóstwo malowano czy coś takiego, a dziś się to kolekcjonuje i wiesza na ścianie. To jest inne podejście, ale właściwie ciągle ten sam sposób myślenia.

Skąd pomysł budowania reliefów z blachy?

Nie był ten pomysł jakoś specjalnie skądś brany. Kiedy robiłem te rzeczy dowiedziałem się, że w Hiszpanii i w Polsce ktoś robi coś takiego, ale ja nie miałem o nich zielonego pojęcia. Widocznie to wisiało wówczas w powietrzu. Zaczynałem jako wyjący ekspresjonista, później bardzo szybko przestawiłem się

na abstrakcjonizm - bo był wtedy modny, a ja byłem młody i chciałem być na fali, chyba dlatego byłem przez jakiś czas abstrakcjonistą. Ale ten ścisły, matematyczny abstrakcjonizm mi nie leżał. U mnie zawsze było widać jakąś formę, coś co było związane jednak z budową ciała. To samo było też widać u Lebensteina, jego abstrakcje też w jakimś sensie zawsze były figuratywne.

Jak Pan doszedł do rzeźby?

Rzeźb było bardzo niewiele, nie miałem warunków, materiałów, odpowiedniej pracowni ani sił. Zrobiłem kilka głów z gipsu i jakieś dwie postacie z blachy, które jakby wynikały z reliefów. Są w muzeum wrocławskim, niektóre już poniszczone, bo wcześniej przechowywano je w klasztorze cystersów w Lubiążu.

W Sanoku widziałem też głowy z bardzo ciekawą patyną.

Po prostu chciałem ten gips czymś nasycić, a akurat takimi środkami wówczas dysponowałem. To były lakiery przemysłowe. Wiadomo - gips to gips, wiadomo, spadnie na podłogę i po rzeźbie. Dostępne dziś materiały wtedy po prostu nie istniały (przynajmniej w Sanoku). W Warszawie czy Krakowie, gdzie były sklepy dla plastyków można było coś dostać. Natomiast ja, będąc członkiem związku dostawałem od czasu do czasu na powielaczu z Rzeszowa, co przyszło: zieleń - 1 sztuka, pędzel nr 20 - 5 sztuk itd. Zgarniałem, co się dało. Dopiero, kiedy przeniosłem się do Warszawy, mogłem kupić wszystko. Od 1977 r. czasami sprowadzałem z Londynu zagraniczne materiały malarskie. A kiedy nie miałem forsy to po prostu kradłem farby z fabryki autobusów. Pracowałem w biurze głównego konstruktora. Kiedy chcieli się mnie pozbyć przenieśli mnie do malarni transparentów, ale ponieważ potrzebowałem forsy, więc było mi obojętne, co robię. Tam miałem takiego kierownika, który malował obrazki w ten sposób, że na hali cięto mu 10-15 kawałków płyty pilśniowej, na których za jednym zamachem zakładał niebo; jak wyszło to zieleń i trawę; później malował linię lasu, a na niebie ciapka chmury. Jak las wysechł - to chatkę, a na końcu brzoźkę przed chałupką. To

była „uczciwa robota”: Tak malował kilkanaście obrazów i sprzedawał je chyba po 20 zł. Wtedy ćwiartka wódki kosztowała 19,50 więc uważał, że to jest wystarczające wynagrodzenie za ciężką pracę.

Kiedys zakpiłem z tych chmur, a on na to: „to sam pan namaluj jak pan taki mądry”. Wtedy w ogóle nie miałem pojęcia o farbach olejnych, ale namalowałem jakieś cumulusy, a on na to: „o kurwa, ale pan masz kossakowskie pociągnięcie!”. To był największy komplement, poza innym, który usłyszałem w Krakowie, kiedy wymalowałem jakieś dzieło w klozecie. Później on usiłował odmalować akt z czeskiego albumu, ja znowu zakpiłem i namalowałem mu damę w stylu soft porno (zresztą kiepsko, bo nie miałem o tym zielonego pojęcia). Jego olśniło i mówi: „niech pan to podpisze”. Myślę sobie: kurczę pieczone, jak to zostanie z moim podpisem, to koniec świata. Mówię: nie, niech pan sam podpisze. Podpisał. Na drugi dzień przychodzę, a tu część pakamery wydzielona do malowania gołych dup. Co namalowałem, to on przychodził i pytał „czy można już podpisać?”

Czy mógłby się Pan odnieść do słów Leonarda da Vinci z „Traktatu o malarstwie” : *Aby zadowolenie ciała nie szkodziło duchowi winien malarz czy rysownik być samotny, a zwłaszcza, gdy oddaje się pracy myśli i rozważaniom, które ustawicznie wywołują coś przed oczyma, dają materiał do dobrego zachowania w pamięci?*

Każdy malarz myśli po swojemu. Ponieważ jestem samotny, nie mogę powiedzieć, że samotność jest moją ulubioną formą funkcjonowania. Dużo lepiej by mi się funkcjonowało gdyby jednak była w domu rodzina. Może facetowi chodziło o inną samotność.

Postacie i przedmioty wypełniające Pańskie prace to tylko rekwizyty, budulec czy niosą jakieś znaczenie?

Prawie nigdy nie mają żadnych konkretnych znaczeń. Jeżeli maluje się obraz przedstawiający, to coś na nim musi być. Abstrakcjonizm nauczył mnie, że na

obraz patrzę jak na obraz, a nie na to, co on przedstawia. Oczywiście chodzi mi o nastrój, chciałbym, aby te postaci miały formę. Odnoszę się czasami do jakiegoś innego obrazu, np. leżącej postaci. Pamiętam, że za Biureta widziałem kronikę filmową, w której pokazywali głębię upadku sztuki kapitalistycznej i w kilku sekundowych ujęciach pokazano fragmenty obrazów m. in. leżącą postać.

Była inna od tego, co maluję, ale do dnia dzisiejszego, kiedy maluję postać leżącą - to pamiętam tę z kroniki.

Czyli napięcie w pracach jest ściśle zamierzone?

Tak: napięcie i atmosfera. Bo ja robię wariacje np. na temat twarzy, jak w muzyce. To samo jest w muzyce i w malarstwie, chociaż muzyka jest bardziej zdyscyplinowana.

Czy Bacon i jego prace miały wpływ na Pana twórczość?

Nie bezpośrednio, bo ja dość późno poznałem prace Bacona, chociaż wszyscy widzą pokrewieństwo. Dziś mógłbym powiedzieć, że jest coś podobnego w sferze myślenia, ale ja naprawdę ich nie znałem. Trudniej jest mi się wybronić z rzekomego wpływu Bellmera. Przed laty zrobiłem fotografię aktu mocno oplecionego sznurkiem, a jednocześnie rzeczywiście znałem rysunki posplatanych dłoni Bellmera. To wywarło na mnie wpływ, bo podobne elementy stosowałem w malarstwie, ale nie wiedziałem, że Bellmer to kiedyś fotografował. Dopiero Dmochowski przywiózł mi album fotografii Bellmera z lat 30.

Czy Pana twórczość może być interpretowana jako rodzaj apokalipsy w codzienności, w której to, co istnieje już odeszło, a odchodzące poświadcza jeszcze swoją obecność?

Wie Pan, to zbyt skomplikowane i zbyt frymuśne pytanie. Ja w ten sposób nie myślę o obrazie. Tu nawet wisi takie ksero z rumuńskiej prasy: „*Apokalipsa dupa Beksiński*”. Powiesiłem to, bo mnie to rozśmieszyło, a dupa po rumuńsku znaczy, według, czyli „*Apokalipsa według Beksińskiego*”. Nie mam ochoty wieszczyc apokalipsy, ani niczego takiego, a ludzie w moich pracach widzą rozmaite rzeczy. Namalowałem np. obraz, który teraz wisi w mojej sypialni, a która - jeśli w przyszłości stanę się niedołączny - ma być przeznaczona dla opiekunki. Zacząłem przygotowywać pokój dla przyszłej gospodyni, więc pomyślałem, że obrazy powinny być łagodne, (choć myślę, że i tak powiesi *Słoneczniki* van Gogha, Chrystusa, fotografie dzieci i zmarłego męża).

Namalowałem twarz, która wydawała mi się łagodna. Przyszła znajoma dziennikarka z prasy kobiecej i mówi: „ta makabryczna twarz obdarta ze skóry...” Myślę - Jezus Maria, ja już nie wiem gdzie jestem, chcę malować łagodny obraz, a ludziom zawsze kojarzy się z apokalipsą. Ostatnio jakiś doktor ze szpitala operacji plastycznych w Białej Podlaskiej przysłał mi album z dedykacją. To były zdjęcia przed operacją np. dziecka z policzkiem wygryzionym przez psa i ze szczęką na wierzchu i zdjęcie po operacji. Myślę, że on moje obrazy odbiera też w ten sposób. Napisałem mu list, że nie o to chodzi w moich pracach. Ja nie chcę pokazywać ludzi z rozwalonymi szczękami. Jeżeli maluję gdzieś szczękę, to jest to konstrukcja czegoś, co nie ma odpowiednika w rzeczywistości. Mnie się wydaje, że na tych obrazach niczego makabrycznego nie ma. Czechow przez całe życie myślał, że pisze komedie, a mówią, że pisał dramaty i tragedie. Jak mówię, że chcę malować ładne obrazy, to twierdzą, że kłamię. Istotne jest dla mnie, żeby obraz był ładnie namalowany. Natomiast ludzie patrzą, co jest namalowane: goła dziewczyna nad stawem - to ładny obraz, a wisielec na szubienicy albo obrzygany pijak - brzydki, chociaż pijak może być dziesięć razy lepiej namalowany od panienki. Wszystko mieści się w jakości malarstwa.

Wie Pan, historycy sztuki potrafią bezbłędnie odróżnić kubizm syntetyczny od analitycznego, późny renesans od wczesnego manieryzmu. Natomiast za cholerę nie potrafią odróżnić dobrego obrazu od złego. Moja znajoma opisywała w

muzeum dwa obrazy z przełomu XIX/XX w. przedstawiające lany poniedziałek na wsi. Jeden był namalowany fachowo, coś między Tetmajerem a Fałatem, drugi w tych samych kolorach, ale namalowany przez knociarza. A ona - historyk sztuki - nie widziała różnicy między nimi, ale gdyby na jednym był podpis Fałat to by pewnie zauważyła. Tak samo było z van Meegerenem. Czytałem, że on robił tak genialne podróbki Vermeera, że nikt nie potrafił ich odróżnić. Gdy zobaczyłem je w albumie pomyślałem, że ci ludzie mają oczy z guzików. Jak można było coś takiego uważać za Vermeera?

Człowiek właściwie maluje dla siebie. My, malarze gonimy tak, jak pies za własnym ogonem. Jak nam się uda na chwilę złapać ten ogon w zęby - to jesteśmy zachwyceni. Kiedy zaszczekamy z radości to ogon wylatuje z zębów i znowu gonitwa się zaczyna. To momenty, w których nam się wydaje, że się udało, tymczasem nie wszyscy tak to widzą. Każdy widzi po swojemu.

