

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny
Kierunek: Historia Sztuki

Anna Wiszniewska
(Nr albumu 309625)

Motywy fantastyczne w malarstwie Zdzisława Beksińskiego.

Fantastic motives in Zdzisław Beksiński paintings.

Praca licencjacka
pod kierunkiem naukowym
dr Pauliny Sztabińskiej.

Łódź 2013

Spis treści

Wstęp.....	3
Rozdział I. Główne cechy malarstwa Zdzisława Beksińskiego.....	5
Rozdział II. Sceny figuratywne	12
Rozdział III. Pejzaż i architektura.....	24
Rozdział IV. Portrety	33
Zakończenie.....	41
Ilustracje	44
Bibliografia:	82
Spis ilustracji:	84

Wstęp

Tematem niniejszej pracy są motywy fantastyczne w malarstwie Zdzisława Beksińskiego, które były stałym elementem prac tworzonych w latach między 1986-2005. Powstawały wtedy dzieła o zróżnicowanej problematyce, jednak wszystkie łączy mroczna atmosfera i przesylenie nierealnymi elementami, takimi jak nierzeczywiste pejzaże, portrety czy pełne dynamizmu sceny figuratywne.

Malarstwo Beksińskiego z czasem ewoluowało, zachowując jednak swój pierwotny dramatyzm z elementami fantastycznymi. Zmieniała się natomiast kompozycja dzieł i sposób ich wykonania, co w kolejnych rozdziałach postaram się przedstawić.

W mojej pracy mam zamiar opisać styl Beksińskiego i rozwinąć problem przypisywania go do ruchu surrealistycznego i innych dwudziestowiecznych kierunków artystycznych. Całość pracy podzieliłam na cztery rozdziały, gdzie w trzech ostatnich wszystkie analizy dzieł oparte są przede wszystkim na moich spostrzeżeniach. Sam artysta nie pozostawił bowiem najczęściej autokomentarzy do wykonywanych przez siebie obrazów. Również udzielane wywiady nie pozwalają na sformułowanie spójnej koncepcji teoretycznej towarzyszącej jego twórczości. Pozbawienie dzieł tytułów dodatkowo rozszerza pole interpretacyjne¹.

W pierwszym rozdziale opiszę cechy wspólne wszystkich dzieł tworzonych przez Zdzisława Beksińskiego. Wymienię techniczne etapy malowania prac przez artystę jak również zbieżne w jego całej twórczości, powtarzające się w wielu obrazach elementy i techniki malarskie, którymi artysta posługiwał się tworząc swoje dzieła. W rozdziale tym sprecyzuję również, do którego z kierunków w sztuce najtrafniej według mnie jest przypisać malarstwo Beksińskiego. Uwzględnię także opinie krytyków na temat sztuki polskiego artysty.

W drugim rozdziale omawiać będę motywy fantastyczne w przedstawieniach figuratywnych malowanych przez Beksińskiego. Postaram się jak najtrafniej pokazać ewolucję jaka zachodziła w malarstwie artysty.

¹ Ponieważ malowanym przez siebie obrazom Beksiński nie nadawał tytułów, w mojej pracy będę podawać jedynie ich opisy i daty powstania.

W rozdziale trzecim zestawione zostaną ze sobą prace o tematyce architektonicznej i pejzaże. Na ich podstawie przeanalizuję zarówno powracające nieustannie motywy fantastyczne, jak też ich przemiany w malarstwie Beksińskiego.

W ostatnim rozdziale, rozważę zagadnienie portretu w malarstwie Beksińskiego. Powołam się tu zwłaszcza na własne spostrzeżenia, bowiem temat tworzonych w tym okresie głów nie został jeszcze szerzej opisany w żadnym z dostępnych źródeł. Jest to jednak motyw na tyle ważny i istotny w malarstwie Beksińskiego, iż postaram się jak najprecyzyjniej i jak najtrafniej opisać jego specyfikę.

W pracy tej zawarte zostaną teorie innych autorów poparte lub negowane moim komentarzem, jak również wykorzystam moje własne spostrzeżenia. Opinie oparte będą więc przeważnie na opisach dzieł. Pomocnym będzie również zestawianie ze sobą faktów opisywanych przez innych autorów. Praca ta ma na celu przede wszystkim podkreślenie istoty motywów fantastycznych w malarstwie Beksińskiego. Postaram się również spróbować rozwiązać problem klasyfikacji sztuki Beksińskiego oraz odpowiedzieć na pytanie, w jakim kierunku sztuka ta u schyłku życia artysty dążyła.

Rozdział I. Główne cechy malarstwa Zdzisława Beksińskiego

Beksiński znany jest między innymi z malarstwa wizyjnego, turpistycznego, ze specyficzną dla niego zdeformowaną postacią ludzką. Jego dzieła są oniryczne, groteskowe, abstrakcyjne, fantastyczne, jak również naprowadzające na symbolizm (ekspresyjny, nie przedmiotowy), w których to po mistrzowsku ujęty jest specyficzny realizm magiczny².

Niezależnie od tego, jakimi hasłami określimy jego obrazy, czy w jakiej szufladce stylowej je umieścimy, ich motywem przewodnim, zdaniem artysty, miało być jedynie piękno. Beksiński podkreślał w wywiadach: „Większość chyba inaczej niż ja rozumie słowo <<ładny>>. Dla mnie ładny to dobrze namalowany obraz, a co na nim przedstawiono, jest sprawą drugorzędną. Obraz, czyli kawałek płótna lub płyty pokryty farbami nie jest świadectwem rzeczywistości, nie jest fotografią. Może być tylko dobrze lub źle zrobiony, a więc ładny albo brzydki. Może istnieć paskudny bohomasz przedstawiający piękną kobietę i przepiękny obraz przedstawiający obdartego pijaka³.” Ten *quasi* realizm najczęściej zauważalny jest w sylwetkach ludzkich czy zwierzęcych, jak również w malowanych przez Beksińskiego przedmiotach. Jest to jednak tylko iluzja, bowiem wszystkie te rzeczy w swej szkieletowej budowie lub innych swych składowych częściach w świecie rzeczywistym nie miałyby swej racji bytu. Umieszczone na obrazach, kształtem i proporcjami dopasowane są jedynie do ram kompozycyjnych. W rzeczywistości istniały by jedynie jako kalekie, pokraczne hybrydy, niezdolne do sprawnej egzystencji czy użytku.

Tworząc te zmodyfikowane widziadła malarz otwierał się na podświadomość, nie bojąc się tego, co w niej znajdzie. Początkowo Beksiński kształcił swój artystyczny charakter w fotografii, szkicach, rzeźbach jak i w awangardowych malarstwie i rzeźbie. W żadnym z nich artysta nie odnalazł jednak takiego upodobania jak w swej sztuce późniejszej, czyli w malarstwie fantastycznym. Uprzednio bowiem wpływało na niego otoczenie istniejących w owym czasie kierunków artystycznych, do których starał się dostosować. Jednak już w poprzednich dziedzinach zauważalny był zapęd artysty

²TP, *Z dystansem do koloru*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 38.

³ D. Maciejka, *Ucieka od zobowiązań*, „Gentelmen” 2000, nr 12.

w kierunku ukazania otaczającej człowieka nicości, poczucia śmierci. Każdy z tych epizodów stopniowo zbliżał go do wykreowania swoistego rodzaju ponurego, wanitatywnego, przepelnionego motywami fantastycznymi, onirycznego malarstwa. I tak ze swych uprzednich rysunkowych doświadczeń zaczął kształtować specyficzną sztukę „okresu fantastycznego”. Utrwaliła się również wtedy technika, której artysta pozostał do końca wierny, mianowicie malarstwo olejne na płycie pilśniowej. Już w latach 1957-1958 powstawały u Beksińskiego dzieła przesyczone motywami *vanitas*, lecz dopiero od 1970 r. stały się one dyscypliną, specyficzną wizytówką artysty, jedyną i niepowtarzalną, wykreowaną przez wieloletnie działania, doprowadzoną do perfekcji⁴. W technice olejnej Beksiński zaczyna tworzyć około roku 1965, aby już od lat 70. ubiegłego wieku, rozwinąć „właściwe” sobie malarstwo, całkowicie niezależne od istniejących wówczas kierunków. Wraz z upływem czasu zaobserwować można również swoistą redukcję tematu. W latach 50. XX wieku, Beksiński wykorzystywał w swych pracach wiele różnych tematów. Pojawiały się wówczas zarówno apokaliptyczne, pełne symbolicznych przedmiotów sceny figuralne i pejzaże, jak i skomplikowane, przesyczone dramatyzmem portrety. Od roku 1985, kompozycje ograniczyły się przede wszystkim do studium głowy ludzkiej, ukazującej różne problemy metafizyczne i egzystencjalne⁵. Postacie z czasem zaczęły zatracać anatomiczne szczegóły. Upraszczane w latach 90. ubiegłego wieku, zaczęły przybierać rzeźbiarskie kształty i stanowiły główny i zazwyczaj jedyny temat kompozycji. W tym czasie artysta zrezygnował również z tworzenia skomplikowanych pejzaży czy scen wieloosobowych.

Beksiński pomimo dużej liczby tworzonych przez siebie dzieł, był wyjątkowo uprzedzony przed ukazywaniem ich szerszej publiczności w przestrzeniach muzealnych. Z tego powodu też pierwszą wystawę prac olejnych pozwolił wystawić dopiero, gdy osiągnął biegłość w olejnej technice, czyli w roku 1970, w warszawskiej Galerii Współczesnej. W latach 1972-1973 odbyły się kolejne wystawy, w czasie których można już zauważyć prace z okresu w pełni dojrzałego⁶. W roku 1974, Beksiński malował już tylko obrazy. Przeważnie olejne, choć zaczął również eksperymentować z techniką akrylu. W tym też czasie malarza zajmował introwertyzm artystyczny, skupianie się na własnych odczuciach. Był to czas, w którym Beksiński

⁴ B. Kepler, *Zdzisław Beksiński. Obrazy z lat 1983-1994*, Łódź 1995, s. 8-9.

⁵ *Ibidem*, str 10.

⁶ T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989, s. 11.

zamknął się na świat, jak również miał trudność w utrzymywaniu kontaktu z otoczeniem⁷. Twórczość malarska Beksińskiego z roku 1974 przez Tadeusza Nyczka została określona następująco: „Beksiński maluje wciąż prawie to samo i prawie tak samo. Są to mianowicie, naprzemiennie powracające w różnych odstępach czasu, niemalże stałe motywy: głów, bądź postaci obleczonej łuszczącą się skórą-pajęczyną, twarzy z profilu w hełmach kutych w najprzeróżniejsze wzory, biblijnych ukrzyżowań, płonących domów-katedr, obiektów lecących w powietrzu, trupio podobnych stworów pełzających po ziemi, hieratycznie usadowionych postaci, <<królów>> udrapowanych w fantastyczne szaty, pejzaży morskich bądź łąkowych z motywami pojedynczych drzew, nagrobków lub postaci usadowionych na krześle⁸.”

Wśród cech niezmiennych malarstwa artysty był również sposób w jaki Beksiński wykonywał swe dzieła. Artysta ciągle dążył do uzyskania wspomnianego wcześniej „piękna”, nie tylko poprzez to co malował, lecz również poprzez to, na czym i czym obrazował swe wizje. Obrazy malował więc najlepszej jakości farbami, które nie były kładzione gładko, lecz warstwami. Farba położona była dokładnie, lecz nie zachowywała idealnie płaskiej faktury. Obrazy Beksiński oprawiał wyjątkowo solidnie⁹. Solidnie przygotowane były również płótna, a przeważnie deski pilśniowe, które zapewnić miały trwałość i możliwość istnienia dziełom w jak najdłuższym okresie czasu w niezmienionej postaci. Technika ta była ucieczką Beksińskiego od nietrwałości i destrukcji, której to artysta wyjątkowo się obawiał. W zamiarze miał również na długo utrwalić w społeczeństwie pamięć o sobie i swojej sztuce¹⁰.

W dziełach Beksińskiego powtarzanych jest również kilka efektów, a są to między innymi linie ukośne, jak również brak specjalnego akcentowania pionów. Ponadto skośne elementy podkreślone są specyficznymi blikami i rozjaśnieniami nakładanych w różnym kierunku farb. Wzmaga to szczególnie efekt dynamiki lub drgań wyczuwalnych w obrazach. Najważniejsze są tam bowiem rytmy, komunikaty zaś mają znaczenie drugoplanowe. Ponadto, uwzględniany jeszcze jest kolor, jak również zazwyczaj jednolita tonacja obrazu, która towarzyszy większości dzieł. Różna jest natomiast kolorystyka poszczególnych prac. Łączy je jedynie intensywność.¹¹ W kwestii zróżnicowania wielkości podobrazia, mimo chęci, Beksiński malował na

⁷ *Ibidem*, s. 14.

⁸ *Ibidem*, s. 14.

⁹ Z. Taranienko, *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia*, Z. Beksiński, „Rozmowy o malarstwie”, Warszawa 1987, s. 183- 201.

¹⁰ T. Nyczek, *Zdzisław... op. cit.*, s.26.

¹¹ J. Dąbkowska, *Metafory Beksińskiego*, „Nurt”, 1979, nr 6, s. 1, 27-30.

podobnych do siebie formatach, przez wzgląd na powierzchnię pomieszczenia, w którym dzieła przetrzymywał i tworzył.¹²

Jak zostało podkreślone wyżej, w części technicznej wykonywanego dzieła, artysta ten wykorzystywał gładką stronę płyty pilśniowej, by zamalować ją w taki sposób, aby zatrzeć wszelkie ślady pędzla i utajnić cały proces malarski. Patrząc na obraz miało się całkowicie zapomnieć o technice malowania i o samej „malarzkości” dzieła. Dla niego obraz miał się stać jedynie dobrym, lustrzanym odbiciem wewnętrznej wizji. Mówił wówczas: „Pragnę malować tak, jakbym fotografował marzenia i sny. Jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów. Być może u innych ludzi sen i wyobraźnia działają w odmienny sposób u mnie zawsze są to obrazy z reguły realistyczne, jeśli idzie o światłościę i perspektywę¹³.”

Widziadła senne, które Beksiński ukazywał w swych dziełach, są jednak nie tyle straszne i żywcem wzięte z koszmarów sennych, co groteskowe i pokraczne. Jego malarstwo doceniane jest za autentyczność i intuicyjność każdego obrazu, a sztuka ta jest zupełnie nowa, paradoksalnie przeciwna sztukom istniejącym w wieku XIX i XX. Beksiński odrzucił przeważającą mechanistyczno-materialistyczną wizję świata na rzecz dzieł bezprecedensowych, skrajnie osobistych o oryginalnym charakterze. Wizja ta, przepelniona elementami specyficznej natury, ukazuje metafizyczną głębię problematyki człowieka, co czyni ją interesującą, spełniającą oczekiwania widza względem duchowym, odległym od rzeczywistości¹⁴. Beksiński bowiem malował swoje wizje z własnej potrzeby i dla własnej przyjemności, która z czasem, w trakcie wykonywania każdego z dzieł, stawała się dla niego męczarnią. Poszukiwanie najlepszych rozwiązań nurtowało malarza i sprowadzało do wprowadzania ciągłych zmian w wykonywanym dziele. Było to jednak, jak twierdził sam artysta jego powołaniem, jedynym elementem życia, w którym tak naprawdę potrafił się odnaleźć i zrealizować. Beksiński próbował tworzyć również muzykę, która analogicznie do jego malarstwa, potrafi obrazować treści, których nie dało by się opisać słowami. Porzucił jednak te próby, uznając je za nieudolne i pozostał tym samym jedynie przy malarstwie¹⁵.

¹² E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 6.

¹³ <http://utw-art.blogspot.com/2011/12/inspiracje-zdzisaw-beksinski-gosc-co.html> (12.04.2013)

¹⁴ B. Kepler, *Zdzisław Beksiński... op. cit.*, s. 8-9.

¹⁵ T. Nyczek, *Zdzisław... op. cit.*, s. 22.

Ponadto, autor nieco egotycznie czerpał satysfakcję z wykonanych przez siebie dzieł. Uwielbiał przebywać w swoim świecie wizji, który otaczał go ze wszystkich ścian jego własnego mieszkania. Jest to jednak zrozumiałe, bowiem przeniesione na płótno sceny były jego duchowym autoportretem, światem widzianym jego oczami, otaczającym go w wizjach dziennych i nocnych. Był to świat absurdalny i irracjonalny, jedyny, który według Beksińskiego miał rację bytu¹⁶. Autor starał się przekazać namiastkę siebie w swoich dziełach. Wierzył, że jego obrazy, jako jedyne będą po śmierci jego osobistą częścią wieczności. Myśl ta była jednak opozycyjna do uwzględnianego w dziełach i życiu Beksińskiego przeczucia, że wszystko co istnieje ma również swój koniec, swój powolny rozpad i kres bytu. Dlatego też w wielu jego pracach ujawnia się lęk artysty przed przemijaniem, przed wszechobecną śmiercią, od której to autor w ciągu swego życia starał się jak najszczelniej odseparować. To ambiwalentne podejście do definicji istnienia sprawia, że jego dzieła emanują groteską, swoistego rodzaju fikcją i manierystycznym przekłamaniami pozornie naturalistycznych scen¹⁷. Nie jest to jedyny przykład, dla którego jego sztukę wiąże się ze sztuką dawną. W obrazach zauważalne jest także, że Beksiński wypracowywał dzieła, i pod tym względem malarskie *fini* poprzedzone było długim i wytrwałym dopracowaniem każdego szczegółu obrazu, jego czystości i kompozycji. Dzieła Beksińskiego są wręcz rzemiosłem, co oddziela jego prace od sztuki współczesnej, szybkiej i niedopracowanej, a zbliża do dzieł tradycyjnych. Od dawnej sztuki natomiast odstępuje względem niezależności, bowiem dla niego minęły już czasy, gdy artyści pracowali pod mecenatem, na zamówienie, a stali się, a przynajmniej być powinni egotyczni i autonomiczni¹⁸. Dlatego też autor w wielu wywiadach wspomina, jak ciężko i niechętnie pracowało mu się pod presją zamawiającego, i że niemożliwym dla niego było namalowanie w okresie opartym na motywach fantastycznych jakiegokolwiek narzuconego ogólnie tematu, a już na pewno nie w określonym terminie. Beksiński czerpał również ze sztuki XIX wieku, z której to wykorzystał pozostałości elementów barokowych, takich jak wypracowanie szczegółów i estetykę dzieła¹⁹. W jego dziełach odnajdziemy także elementy ze sztuki modernistycznej, do której przypisać można

¹⁶ H. Brzozowski, *Odnaleźć w sercu i pod powiekami*, „Tygodnik Powszechny”, 1977, nr 25, s. 6.

¹⁷ T. Nyczek, *Zdzisław... op. cit.*, s. 1.

¹⁸ *Ibidem*, s. 12.

¹⁹ W. Skrodzki *Po stronie ... tamtej, czyli śmierci*, „Kultura” 1981, nr 34, s. 12.

między innymi sięganie po nostalgię i mistycyzm przenikającą tworzone przez artystę prace²⁰.

Twórczość Beksińskiego jest więc w szerokim pojęciu skomplikowaną, bowiem szczególnie po okresie symbolizmu Młodej Polski odbiorca wymagał od dzieła symbolicznej treści. Poszukiwano więc tłumaczenia w symbolach lub komentarzach autora. W przypadku prac Zdzisława Beksińskiego widz zostaje postawiony przed wykonanym obrazem, bez tytułu i autorskiego komentarza. Artysta ten bowiem, nie chcąc sugerować jakichkolwiek skojarzeń dla swych dzieł pomijał nawet nadawanie tytułów swoim pracom. Odbiorca więc pozostawiony jest jedynie swojej wiedzy i znajomości symboli. Według Beksińskiego jednak jego własne prace, jak wspominałam już wcześniej, nie posiadają żadnego symbolicznego znaczenia. Jednakże autor dobrze rozumie i tłumaczy, że odbiorcy usilnie starają się widzieć, i widzą nierozzerwalną więź tego malarstwa z symboliką.²¹ Beksiński w swoich wywiadach stara się uświadomić, jak silnie i nieświadomie ludzie patrzą na sztukę przez pryzmat tego, co znają, co wydaje im się odpowiednio określać wszystko co dostrzegają²². Beksiński więc podsumowuje swoje dzieła jako jedynie czysto artystyczne, bez podstaw treściowych, mające na celu zaspokoić ludzką potrzebę estetyki jak i podsyć ciekawość odbiorcy, pozostawionego z niedopowiedzeniami i tajemnicą „ukrytą” w obrazach²³. Artysta nie analizuje bowiem symboli umieszczanych w swoich dziełach.

W niektórych dziełach widoczne są jednak wyjątkowo oczywiste dla każdego odbiorcy symbole, takie jak na przykład krzyż czy trumna. Dla obserwatora więc, malarstwo Beksińskiego wciąż przesycone będzie mnogością elementów, które można by uznać za symboliczne. Jest to kwestia już na zawsze nie rozstrzygnięta, bowiem sama koncepcja autora, jak i jego wypowiedzi przeczą obrazom widzianym, odbieranym poprzez obrazowane symbole w podobny sposób przez szerokie masy ludzi. Odchodząc jednak faktycznie od myśli, że to nie jest malarstwo symboliczne, zaobserwować można jak autor świadomie i sprawnie posługuje się persyflazem i groteską²⁴.

Przez krytyków i znawców sztuki, Beksiński w kategorii malarstwa oceniany jest różnorako. Krytycy bowiem uwzględniają przede wszystkim artystyczną wartość

²⁰ Z. Taranienko, *Znaczenie jest dla mnie ... op. cit.*, s. 183- 201.

²¹ T. Nyczek, *Zdzisław... op. cit.*, s. 21.

²² *Ibidem...*, s. 20.

²³ T. Gryglewicz, W. Banach, W. Pluta, *Beksiński I*, Olszanica 2008, s. 17.

²⁴ E. Dzikowska, *Artyści mówią... op. cit.*, s.14.

działa, w tym również pod względem faktur, gry kolorów czy ich znaczenia. Analizując jedynie takie cechy malarstwa, obrazy Beksińskiego uznawać można za wartościowe, bowiem warsztat artysty jest świetnie wypracowany. Zarzucają mu jednak niską wartość ideową i efekciarstwo²⁵. Było to jednak uznać za zrozumiałe i w pewnym stopniu przewidziane, bowiem za cel artysta obrał nie wartości pielęgnowane przez świat artystyczny, lecz potrzebę przekazania swoich wizji. Również artykulacja była dla niego zbędną, obniżającą poziom dzieła jak i sprowadzającą go na prostacki poziom²⁶. Dla odbiorców pozytywnie oceniających Beksińskiego, istotny jest natomiast dobór nieprzeciętnych tematów, niesamowitość dzieł, jak również ich kompozycja i kolorystyka, zazwyczaj ciekawie dobrana psychologicznym spojrzeniem artysty-estety²⁷. Sztuka Beksińskiego, w każdej tworzonej przez artystę formie, w dzisiejszych czasach zdobywa coraz większą liczbę zwolenników i naśladowców, którzy z czasem zaczęli doceniać sukces tak nietypowej twórczości.

Z tego też względu, dziś sztuka Beksińskiego jest znana szerokim kręgom odbiorców. Interesują się nim *mass media* oraz masowy odbiorca, dziś tak bardzo obojętny na sztukę. Malarz znany był również wielu współczesnym mu twórcom, mimo iż sam z artystycznym światem nie miał nic wspólnego. Już w ciągu swojego życia zdobył rozgłos i popularność, chociaż sam nie angażował się w swoją autoreklamę. Jego sztuka jest jednak tak szczerą i oryginalną, że ciężko przejść obok niej obojętnie. Pokazuje świat znany nam jedynie z sennych koszmarów czy abstrakcyjnych filmów²⁸. I możliwe, że właśnie temu drugiemu jest bliska, lecz doceniana ponad kadry i sceny, będące całością tylko w szerszym kontekście. Dzieła Beksińskiego są bowiem fabułą same w sobie. Są trwałe i emanują ukrytym pod nakładami farby, niesamowitym pokładem emocji. Emocje te są bliskie również odbiorcom przez wzgląd na wzbudzone od pokoleń niepokoje moralne związane z końcem tysiąclecia jak i niedawno zażegnaną I i II Wojną Światową²⁹.

²⁵ Bos., *Tance śmierci*, „Dziennik Łódzki” 1995, Nr. 215.

²⁶ T. Nyczek, *Zdzisław... op. cit.*, 32.

²⁷ T. Gryglewicz, W. Banach, W. Pluta, *Beksiński 1, op. cit.*, s. 17.

²⁸ A. Adamski, *Beksiński, czyli o lękach na zamówienie społeczne*, „Sztuka”, 1976, nr 2-3, s. 16-20.

²⁹ K. Henczel, *Krajobrazy pośmiertne*, „Magazyn Kulturalny” 1983, nr 3-4, s. 15-16.

Rozdział II. Sceny figuratywne

Malarstwo Beksińskiego w dużym stopniu kojarzy się odbiorcom z perwersją i okrucieństwem. Jednakże, jak podkreśla sam artysta, nie miało ono mieć w założeniu takiego wizualnego znaczenia. Wizje malarza nie wyrażają żadnych jego niespełnionych potrzeb bądź upodobań. Są one jedynie odzwierciedleniem obrazów powstających w jego głowie oraz obligujących go do podjęcia danego tematu. Proces twórczy wymaga następnie doskonałego rozplanowania kompozycyjnego jak również wykonania, co jest przewodnim motywem dzieła. Zdzisław Beksiński twierdził, iż krew, skóra, kości czy inne elementy organiczne, które wzbudzają odrazę lub strach wśród oglądających, dla niego są jedynie farbą nałożoną na płótno, namalowaną tak, aby dobrze komponowała się z resztą dzieła i dobrze rozwiązywała problem malarski³⁰. Niezależnie od tego jaką scenę przedstawiał Beksiński, zawsze cechowała ją paradoksalność. Wizualnie była ona bliska realizmowi, jednocześnie będąc od niego bardzo daleką. Przesiąknięte motywami fantastycznymi przedstawiane sytuacje i postacie zdawały się mieć odniesienie do świata natury, który jest jednak dalece zdegradowanym, zniszczonym, wymarłym. Ponadto, ujęte w tym *quasi* rzeczywistym pejzażu postacie często nie posiadały żadnych właściwych naturze proporcji czy innych biologicznych odniesień względem ciała ludzkiego lub zwierzęcego. Nazbyt wydłużone kości, dopasowywane proporcjonalnie do kompozycji, były jedynie jej podległe. Nie istniejące w rzeczywistości mięśnie, ścięgna czy nadmiernie eksponowane żyły malowane były z czysto estetycznej potrzeby, miały jedynie urozmaicić kompozycję. Proporcje oraz pozostałe elementy ciał przeważnie nie posiadają odniesienia w naturze człowieka czy jakiegokolwiek innej żyjącej istoty. Całość była zazwyczaj zależna od wielkości płótna i narzuconego przez umysł malarza konceptu. Autor planował jedynie go uwypuklić wizualnie. Używał w tym celu danych kierunków kompozycyjnych biorąc pod uwagę ramy, w których dany koncept miał się mieścić. Nie zważał na to czy w rzeczywistości obiekt ten wyglądałby tak samo bądź byłby kalekim, powykrzywianym tworem obitym resztkami skóry³¹. W twórczości Zdzisława Beksińskiego sposób przedstawiania ludzi czy przedmiotów jest czasem mniej, a czasem bardziej zbliżony do natury. Granica realizmu ich wizualizacji nie jest stała. W tym samym przedmiocie, czy postaci możemy odnaleźć zarówno tyle samo prawdy,

³⁰ K. Nastulanka, *Dla siebie czy dla ludzi? Zdzisław Beksiński*, „Polityka” 1981, nr 9, s. 11.

³¹ E. Dzikowska, *Artyści mówią...op.cit.*, s. 8.

co i ucieczki w stronę fantazji³². Brak realizmu w jednoczesnym nawiązywaniu do rzeczywistości widoczny jest między innymi w dłoniach postaci, często nieproporcjonalnie dużych z nadnaturalnie nabrzmiałymi żyłami, umownie naznaczonymi przedramieniem i nadgarstkiem.

Widoczne jest dzięki temu, że anatomia stanowi jedynie podpowiedź do namalowania postaci, ustępuje jednak miejsca ważniejszemu od niej ujęciu gestu. W twórczości Zdzisława Beksińskiego żaden przedmiot, żaden anatomiczny szczegół nie jest z góry założony czy wpisany w kanon. Każdy element namalowany jest odmiennie, w sposób, który artyście najbardziej odpowiadał względem kompozycji aktualnie wykonywanego dzieła. Z natury artysta czerpie jedynie prawdopodobną formę³³. Obrazy te ukazują rozbicie pozornej harmonii świata poprzez wizję świata artysty, podkreślona szczególnie wątkiem *vanitas*, który łączył niejako sztukę Beksińskiego ze sztuką baroku czy renesansu³⁴.

Poprzez uznanie dla estetyki, doświadczenie i doskonały warsztat, malarz ten w szczególny sposób, dzięki drobnym przesunięciom akcentów w partiach pejzażowych, potrafi zbudować atmosferę silnego niepokoju i napięcia³⁵. Sztuka Beksińskiego zmusza więc widza do myślenia, przez co zdaje się nieco problematyczna, ciężka, a z czasem nawet mało przyjemna. Ponadto jego obrazy nie niosą żadnej idei, bowiem sama treść jest dla nich wystarczającym sformułowaniem. Całość, w tym intensywna kolorystyka czy dramatyczne sceny nawiązujące do natury, wyzwala w odbiorcach indywidualne przeżycie³⁶. Dzieła Beksińskiego przesiąknięte są bowiem przedśmiertnym uczuciem, typowym dla każdego strachem przed umieraniem czy ciałami nieboszczyków. Łuszcząca się skóra, wystające kości lub ciała w rozkładzie o nietypowej barwie wymuszają na oglądającym element konsternacji, skupienia się na świecie, którego staramy się unikać, zarówno świecie cierpienia i śmierci, jak i świecie snu, w którym również przebywamy w środowisku niezrozumiałym, odległym od rzeczywistości, gdzie rany nie bolą a śmierć nie zabija³⁷.

Przedmiot nie jest tu istotny, ma się on jedynie dobrze komponować, być ciekawym, być zagadnieniem czysto malarskim, przeważnie stwarzać ma zadanie przestrzenne, często harmonijne i symetryczne. Trudniejszym zadaniem są kompozycje

³² T. Nyczek, *Zdzisław...op.cit.*, s. 14

³³ *Ibidem.*, s. 15.

³⁴ *Ibidem.*, s. 86.

³⁵ W. Skrodzki, *Poemat o oczekiwaniu*, „Literatura” 1973, nr 4, s. 13.

³⁶ A. Sobota, *Sztuka subiektywna*, „Odra” 1975, nr 10, s. 110-111.

³⁷ T. Nyczek, *Zdzisław...op.cit.*, s. 22.

niesymetryczne, z którymi artysta stara się rozplanować jak najlepiej, kosztem ucięcia lub usuwania z ram obrazu figur lub przedmiotów³⁸.

Przykładem dzieła ukazującego taki układ kompozycyjny jak również wspinała kolorystykę jest praca wykonana w roku 1981. (il. 1) Beksiński zastosował tu jednolitą tonację zawartą w różnych odcieniach koloru niebieskiego, aż do przejść w plamy zimnego beżu. Dzieło to jest wyjątkowo ciekawie rozwiązane pod względem kompozycyjnym. Widać tu, jak pierwszoplanowa postać umieszczona w centrum, „wrasta się” pajęczynami kości rąk i skóry w pion surowej, kruszącej się ściany. Beksińskiego cechował lęk przed *horror vacui*, co zauważyć można choćby w kolorystyce czy fakturze ściany, migoczącej błękitno-beżowymi warstwami światła i cienia. Również ilość „kreskowań” ujmujących rozkładające się ciało pierwszoplanowej postaci jest zaskakująca. Setki pociągnięć pędzla w różnych kierunkach nie tylko podkreślają paradoksalnie ekspresję nieruchomej postaci. Ponadto, oddają wizualizację mnogości kości rąk i żeber, obrośniętych resztkami rozpadającej się skóry, niczym pajęczyny rozpiętej na pozostałościach fantazyjnej, może skrzydlatej postaci. Pozostał jednak problem tła. Jak zagospodarować niewielką przestrzeń pozostałą poza licem budynku ? Z takim pytaniem doskonale poradził sobie Beksiński, umieszczając kontrastowo w górnej partii nieba jasny, prawie biały obłok, u dołu zaś dwie kamienne twarze, jedną z profilu, uciętą w połowie licem ściany, drugą *en face*. Poprzez tę część obrazu widać, jak istotny był dla artysty dobrze rozwiązany problem kompozycyjny. Ograniczona przestrzeń płótna narzucała artyście wyrzeczenia, dlatego też kosztem synchronizacji wielkości głów z resztą obrazu autor postanowił uciąć obydwie w strefie brody, co wskazuje na doskonałą umiejętność manipulowania kompozycją, bowiem rozwiązanie to w żaden sposób nie pogarsza ogółu opisywanego obrazu.

. Każdy odbiorca prac Zdzisława Beksińskiego w inny sposób interpretuje sceny na jego obrazach. Poszczególne prace wiążą się z indywidualnymi odczuciami. Odczucia te są zazwyczaj odbiciem własnych fobii, bowiem nawet sam autor nie nadawał znaczenia, ani idei swoim dziełom. Myślą przewodnią artysty bywa bowiem czasem irracjonalne hasło, stan ducha, którego nie da się opisać ani wyrazić słowami, a jedynie tylko poprzez atmosferę, którą artysta uwieczniał w dziele. Dlatego też sam malarz nie zgada się z odbiorcami jego dzieł, którzy dodają do treści jego obrazów

³⁸ *Ibidem*, s. 19.

znaczenia czy symboliki, myląc jego intencje³⁹. Sam artysta stwierdził: „To co namalowane, nie jest dla mnie nigdy tak dosłowne, jak dla oglądających⁴⁰.”

Brak przywiązania do symboliki wyraża również w kolejnym wywiadzie, mówiąc „Na marginesie chciałbym tu dodać, że odczytywanie z moich obrazów treści symbolicznych w popularnym historyczno-estetycznym rozumieniu symbolizmu jest strzelaniem na aut. Nie sądzę, by moja wizja uległa zmianie, gdy królowa zastąpiona zostanie krową, a las stadem ptaków. Tożsamość mieści się nie w znaczeniach przedmiotowych, lecz w nastroju lub może wyrazie, który pragnę przekazać.⁴¹”

W rozmowie z Elżbietą Dzikowską potwierdził jedynie, iż treści jego obrazów nie są polityczne⁴². Również w wywiadzie z Waldemarem Siemińskim udziela cennych rad pomocnych w odbieraniu jego dzieł, podkreślając, jak jemu samemu trudno jest interpretować własną sztukę: „Zaczynam na ogół od szkicu, który jest notatką pomysłu. Albo jest nagłą wizją obrazu. Dokładniejszego szkicu nigdy nie robię. Szkiców mam z reguły więcej niż obrazów, bowiem nie jestem w stanie namalować wszystkiego, co przyjdzie mi do głowy. Składam je na zapas, co jest o tyle bezsensowne, że jeśli pomysł <<zjęłczeje>>, nie chce mi się go realizować. (...) Dla mnie wizja, która stoi u początku poznania obrazu lub rysunku i którą od biedy można by nazwać także pomysłem, jest jakby-obraz czegoś, co istnieje w jakby-rzeczywistości i co w sposób niedookreślony jeśli idzie o lwią część szczegółów, pojawia się błyskawicznie w umyśle jako zamknięta całość. (..) Niestety wyraźnie widać tylko niektóre rzeczy, czasem tak niepełne wizualnie jak <<ruch pełen lęku>> lub <<gest pełen dumy>>. Zazwyczaj widać więcej, ale i tak w wielu miejscach po prostu albo nic nie ma albo jest coś niedookreślonego, czego nie udało się dokładnie zarejestrować w pamięci w czasie trwania wizji, które jest zazwyczaj niesłychanie krótkie, najwyżej sekunda. Tak więc problem ze <<sfotografowaniem>> tego mimo wszystko istnieje. Czy należy puste miejsce zostawić jak u Carravaglia czarne, czy też wypełnić je kolorową mgłą jak na obrazach Turnera, czy też po prostu podać zmyślone szczegóły, które by nie zniszczyły atmosfery i wyrazu wizji pierwotnej? Tu wytwarza się miejsce na owe czaszki, trumny, węże i czarownice, które czekają tylko na to, by na zasadzie horror vacui wnikać w każdy wolny fragment obrazu⁴³.”

³⁹ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁰ J. Czopik, *Sfotografować sen. Zdzisław Beksiński*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35, s. 10.

⁴¹ W. Siemiński, *Sztuka jako odcisk palca. Zdzisław Beksiński*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 4, s. 61-68.

⁴² E. Dzikowska, *Nie cierpię wystaw! Zdzisław Beksiński*, „Radar” 1984, nr 42, s. 1.

⁴³ W. Siemiński, *Sztuka jako odcisk...op.cit.*, s. 61-68.

Można przypuszczać, że malowanie wizji było programem artystycznym Beksińskiego. Ułamek powstających w podświadomości „zawidzeń”⁴⁴. Nie można jednak określić jego malarstwa jako czysto onirycznego, bowiem wizje artysty powstają w ciągu dnia, na jawie. Są one mechanizmem swobodnych skojarzeń, tudzież zestawieniem skomplikowanej psychiki artysty. Porównanie dzieł Beksińskiego z malarstwem Salvadora Dali czy George’a de Chirco czy też wykorzystywany przez powyższych artystów mechanizm swobodnych skojarzeń, wskazuje na podobieństwo malarstwa Beksińskiego z twórczością surrealistów⁴⁵. Jednak sam artysta był takiej tezie przeciwny, uznając swoje malarstwo za bliższe XIX-wiecznemu⁴⁶. Różnym od surrealistów jest natomiast program ideowy sztuki, którego brakiem cechuje się malarstwo polskiego artysty. Surrealiści chcąc wyrazić swoje idee musieli sięgać po wyraziste środki i własne zasady, uzyskując efekt zaskoczenia poprzez odwrócenie, czego również u Beksińskiego nie widać. Artysta ten stosuje jedynie organiczność, kreując swe dziwaczne stworzenia, bez nadmiernej ilości absurdu, który występował u surrealistów. Dziwadła powstające w dziełach Beksińskiego przypominają raczej mityczne demony różnych kultur tudzież postacie baśni czy bajek, składające się jedynie z podobizn istniejących stworzeń nie krzyżowanych w dziwaczny sposób z przedmiotami⁴⁷. Na tym przykładzie zauważyć więc można, że pomimo łączenia dzieł artysty ze sztuką surrealistyczną są one od siebie w dużej części odległe i różne. Poza odniesieniem prac Beksińskiego do surrealizmu, odnaleźć w nich możemy również specyficznego ducha abstrakcji. Jest to jednak jedynie abstrakcyjne myślenie odrzucające abstrakcyjną formę, na rzecz XIX-wiecznego kodu⁴⁸.

Sam artysta podkreślił, iż niezależnie od kierunku, do którego go przypiszą: „Sztuka gorąca, romantyczna, ekspresyjna jest mi bliska. Obojętnie, jakim językiem będzie przemawiała⁴⁹.” Beksiński pragnął, aby jego obrazy stały się ideą, aby dążyły do zanikania przedmiotu jako elementu najważniejszego, identyfikowanego, scalającego go z całością, aby ogół układu, kompozycji i światła dawał przyjemną dla oka całość⁵⁰.

⁴⁴ T. Nyczek, *Zdzisław...op.cit.*, s. 15.

⁴⁵ I. Rajewska, *Świat Zdzisława Beksińskiego*, „Panorama Północy”1981, nr 6

⁴⁶ T. Nyczek, *Zdzisław...op.cit.*, s. 16.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 16.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 19.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 24.

⁵⁰ H. Brzozowski, *Odnaleźć w sercu ...op.cit.*, nr 25, s. 6.

Nierzeczywiste postacie występujące w dziełach Beksińskiego pozwalają rozpatrywać jego sztukę różnorako. Umieszczone na obrazach stworzenia są kwintesencją specyficznego ujętego erotyzmu, często sadomasochizmu. Ich odrealnione kształty nawiązujące często do zwierzęcych, czy onirycznych zjaw, koszmarów i upiórów nie pozwalają jednak odbierać sztuki Beksińskiego jako czystej pornografii. Jest to bowiem nie otaczający nas świat rzeczywisty, lecz człekopodobny, którego istoty, pomimo posiadania kilku właściwości ciała ludzkiego, nie mają z tym gatunkiem nic wspólnego. W łączonych w jego dziełach dwóch podstawowych cechach (erotyzm i rozkład ciała) autor mniej lub bardziej celowo świetnie oddał „najbardziej zwięzłą definicję życia: że narodziny to początek procesu umierania. Że erotyczne uniesienie jest- w parametrach biologicznych- bliskie skurczowi przedśmiertnemu⁵¹.” Postacie, poza ujęciem ich w stanie rozkładu emanowały również często dużą dozą groteski, co jeszcze bardziej podkreślić miało dystans do ujętych poprzez ich postacie tematów. Równie istotna była też technika zespolenia postaci z całością, zamaskowanie jej obnażonymi strukturami organizmu wybijającymi się na pierwszy plan. Te pajęczyny błon i wnętrzności w zamierzeniu odwracały uwagę od ukrytych w dziele treści, spychając je na drugi plan i wskazując na ich nikłą istotę⁵². Według samego autora są one jedynie potrzebą zapełnienia pustych przestrzeni. Beksińskiego cechuje niechęć do gładkich powierzchni. Autor wypracowuje każdy wolny kawałek przestrzeni, zapełnia go czymś dla siebie atrakcyjnym, co ujawnia też pewną wspomnianą cechę Beksińskiego, mianowicie *horror vacui*, czyli lęk przed pustką⁵³. Beksiński sam podkreślał, iż: „(...) była to po prostu potrzeba wspólna chyba bardzo wielkiej liczbie twórców współczesnych i dawnych. Gdy malowałem akt, musiałem- dosłownie musiałem- pokryć go albo pismem, albo żyłkami, albo rozmaitego rodzaju malarsko interesującymi szczegółami, wśród których znalazła się też owa skóra-draperia. Gdy malowałem ścianę- miał z niej łuszczyć się tynk; gdy malowałem wnętrze- musiało być pokryte pajęczynami, podłoga zasypana rozmaitego rodzaju śmieciem. Gładkie ciało, gładka ściana, prosty rząd okien, czyste wnętrze, lustrzana podłoga były i są dla mnie synonimem malarskiej NUDY⁵⁴.”

Warto w niniejszym rozdziale podkreślić istotność ewolucji dzieł Beksińskiego następujących stopniowo i prawie niezauważalnie, dotyczących jednak przeważnie

⁵¹ T. Nyczek, *Zdzisław...op.cit.*, s. 10.

⁵² *Ibidem*, s. 10.

⁵³ *Ibidem*, s. 10.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 10.

zmiany kompozycji postaciowych. Porównując ogół dzieł artysty, są one mimo wszystko w każdym okresie malarskim do siebie podobne i przesyczone fantastycznymi motywami. Znaczący sztuki określają kilka etapów ewolucji i zmian w dziełach opisywanego malarza. I tak wraz z upływem czasu Beksiński pozbywał się z obrazów dużej ilości postaci, pozostając przy scenach dwu lub jedno postaciowych, jak również unikał ich podobieństwa lub ewentualnych cech analogicznych do istot rzeczywistych, naturalnych. Stawiał także nacisk na wykreowanie indywidualnego stylu, chcąc podkreślić dane cechy swojego malarstwa specyficzne tylko dla niego, w tym specyficzny, odrealniony świat i świetny warsztat malarski. Znacznie bardziej stawiał też na malarskość dzieł⁵⁵.

W latach 90. ubiegłego wieku, technika wykonania dzieł malarskich u Beksińskiego staje się bardziej zróżnicowana. Na obrazach częściej silnie uwydatnia z przestrzeni bryły znajdujących się w dziele postaci, nawiązując prawie do swoich rzeźbiarskich prac z lat 60. XX wieku. Kolejną zauważalną zmianą, jest widoczne na pierwszy rzut oka „zakreskowanie” farbą postaci, co z kolei nazywane jest „stylem Beksińskiego”⁵⁶. Wreszcie też powstają obrazy, w których autor szczególnie skupia się na wartościach malarskich dzieła, gdzie działanie formy czy koloru wyprzedza znaczenie tematu przedstawienia. Równocześnie, bowiem od lat 1985 u Beksińskiego pojawiła się również nowa faza malarska, oparta na kreowaniu i właściwie ograniczeniu się do tworzenia studium głowy, już nie jako samego portretu, lecz analogi do stanów emocjonalnych, uczuć, sensów egzystencjonalnych i metafizycznych⁵⁷.

Dla potwierdzenia informacji zamieszczonych w powyższym tekście, analizie i opisowi poddane zostaną wybrane dzieła z poszczególnych okresów malarskich artysty, dotyczące jedynie tematyki rozdziału. Największe zróżnicowanie zauważalne jest w przeciągu lat 70. i 80. XX wieku. Obrazy wykonane w tym czasie posiadają najbardziej zróżnicowaną tematykę i mocniej przesyczone są one atrybutami, które można interpretować, jako symboliczne. Pierwszym opisywanym jest dzieło z 1974 roku, przedstawiające kołyskę ujętą w widocznym ruchu, z pochyloną nad nią siedzącą postacią, w całości pokrytą błękitną tkaniną. (il.2) Obok kołyski pokładają się dwa specyficzne twory o kościstych rękach i czaszkach. Całość sceny umieszczona została w dość zamkniętej przestrzeni, niejako w narożniku muru bądź ścian, ponad którymi

⁵⁵ T. Gryglewicz, W. Banach, W. Pluta, *Beksiński I..op. cit.*, s. 27.

⁵⁶ T. Nyczek, *Zdzisław..., op.cit.*, s. 4.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 27.

w dalekiej przestrzeni widzimy również niebo, wypełnione czarnym ptactwem, ulatującym z powieszonego na ścianie symbolu. Widać tu kontrasty kolorystyczne, którymi płynnie operował artysta. Scenka zdaje się być głębsza treściowo, jak również odnosząca się do wzorów chrześcijańskich, bowiem wisząca na ścianie postać do złudzenia nawiązuje postawą do ukrzyżowanego Chrystusa, zaś kolebka z błękitną postacią do narodzin Jezusa. Całość podsumowana jest wyrytym na ścianie ponad kołyską napisem „In hoc signo vinces” (łac. „Pod tym znakiem zwyciężysz”), który niejako odnosi się do zinterpretowanej przez autora, lecz tradycyjnej historii życia Chrystusa. Dzieło to wybrane zostało przez wzgląd na wspomnianą wcześniej groteskę będącą ciągle w użyciu przez Beksińskiego, jak również poprzez trudności w obiektywnym spojrzeniu na pracę, uwzględniając pryzmat oceny ludzi, odbiorców przepełnionych analizowaniem symboli, przez które trudno im jakkolwiek inaczej oceniać podobne dzieła.

W latach 70. i 80. XX wieku powstała duża ilość obrazów nawiązujących do motywu i symboliki krzyża. Poza sceną opisaną powyżej wartym analizy jest również dzieło z roku 1976. (il. 3) W dziele tym ponad zamykającym dolną partię obrazu zarysowanym czarnymi kreskami horyzontem z widocznymi drzewami i krzewami, znajduje się lewitujący, ogromny płaszcz o antropomorficznych kształtach, okrywający jasną, świetlistą kulę, zapięty od góry poniżej czegoś, co można by określić jako głowę-planetę, roztwierający się natomiast od klatki piersiowej w stronę pejzażu. Widoczne jest również, że jednym z głównych źródeł światła w tym obrazie jest właśnie „planeta” umieszczona pod płaszczem, oświetlającą punktowo gorącym, czerwonym światłem popalone drzewa. Spod niej, również w przestrzeni owej narzuty znajduje się owal z twarzą, przypominający malowany czasem symbolicznie księżyc. Również z prawej strony obrazu zza zielonkawego płaszcza wyłania się półokrąg, fakturą przypominający twarz znajdująca się w przestrzeni opisanego wcześniej „księżyc”. Kolejne źródło światła znajduje się za „głową” owej fantastycznej postaci, rozświetlając całą górną partię obrazu delikatną, jasną żółcią. Poza opisanym widokiem kojarzonym nieco symbolicznie z układem planetarnym, po prawej stronie obrazu, do płaszcza przyczepiony jest krzyż, który dla odbiorców jest potencjalnie najlepiej rozumianym znakiem umieszczonym w obrazie. Wkomponowany w taki zestaw przedmiotów oraz umieszczony w strefie nieba na pierwszy rzut oka daje się interpretować jako kolejna artystyczna wizja Boga. Po raz kolejny więc zauważyć można, jak ciężko jest współczesnemu odbiorcy oddzielić symbolikę od sztuki i jak łatwo jest nim

manipulować. Czy artysta na pewno nie nadawał swym dziełom koncepcji? I czy aby na pewno nie posługiwał się symbolami, uciekając uzasadnieniami w stronę pierwotnej wizji? Na te pytania dziś już, po śmierci artysty odpowiedzi nie poznamy na pewno.

W latach 1984-1989 zaobserwować możemy wzmożoną twórczość artysty w zakresie erotycznych lub sadomasochistycznych kompozycji. Częściej powstają sceny jedno lub dwu osobowe ułożone w zharmonizowanej kolorystycznie scenerii. Postacie te coraz częściej zatracają swoje kształty, ograniczając się jedynie do fragmentów nawiązujących do rzeczywistości. Również w pracach rysunkowych pokazanych na warszawskiej wystawie z 1987 roku zauważalne jest specyficzne ujęcie ciała ludzkiego, agresywnie erotycznego, ukazanego w rozkładzie z łuszczącą się skórą i tkanką odchodzącą od kości. Nie jest jednak ciałem ukazanym realistycznie czy też naturalistycznie, pomimo wielu elementów nawiązujących do rzeczywistości. Ponadto całość umiejscowiona była w sieci nitek, spoiw łączących ją z otaczającą całością. Tu również żyły i ścięgna sprawiały taką funkcję, łącząc niekiedy postać z otoczeniem, niczym sznurki niezależne już od ciała ich właściciela⁵⁸. Cechy te możemy łatwo odnaleźć już w dziele z 1984 r., przedstawiającym jeszcze dość rzeczywiste postacie splecione ze sobą w siedzącej pozycji. (il. 4) Budowa ich ciała wskazuje na obecnych tu, umieszczonych w centrum obrazu, kobietę i mężczyznę, siłą wystających z ich ciał mięśni i wypukłych żył wtulonych w siebie. Ich zdegradowane ciała pokryte ciężką, wysuszoną skórą wskazują na stan pośmiertny uwieczniony w miłosnym akcie, jednak pracujące mięśnie, skurcze palców i krew wręcz płynąca w ich nabrzmiąłych żyłach nie pozwala odbiorcy w pełni wierzyć, że siedzą tak martwi w pośmiertnym skurczu. Tło natomiast Beksini wypełnił neutralnie żółtawą powierzchnią odbijającą się w kolorystyce obydwu postaci. Już w tej pracy widać ograniczenie ilości postaci w kompozycji, jak również neutralizowanie i pozostawianie względnie pustego tła na obrazach, co we wcześniejszych pracach występowało dość rzadko. Obserwując dzieła z tego okresu, jak już zostało wspomniane, zauważyć można wzmożoną ilość prac o tematyce perwersyjnej tudzież erotycznej. I tak następnie w kolejności po opisanym dziele powstaje seria prac z postaciami lub półpostaciami siedzącymi, na krzesłach, ławkach, kamieniach. Są to postacie wrastające w dany przedmiot, lub częściowo w niego wrosnięte z obnażonymi kobiecymi genitaliami lub pajęczyną sieci wiążącej postać z miejscem w którym się znajduje.

⁵⁸ T. Nyczek, *Zdzisław...op.cit.*, s. 7-10.

Kwintesencją twórczości w tym koncepcie jest dzieło z 1989 r., namalowane w kontraście walorowym beżów i brązów, przedstawiające siedzącą na ławce, wątłą, zanikającą postać w płaszczu wraz z pozostawionym z nim na wieki towarzyszem psem o odrealnionej fizjonomii i proporcjach. (il. 5) Widać tu upływający czas, wrastające w ławkę z każdym dniem bardziej ręce i spajające się z kamiennym podłożem nogi. Warto podkreślić, iż nie tylko owa kreatura zdaje się niknąć w czasie, nie tylko ją niszczy czas. Również przedmiot na którym się znajduje, po dłuższym przyjrzeniu się, zanika. Pochłaniany jest przez powietrze, przez gęstą mgłę dookoła, staje się częścią przestrzeni, nierozdzielnie z nią zespoloną. Analizując ten obraz, nietrudno jest dojść do wniosku, że wyjątkowo dosadnie wyraża on ducha obaw artysty, niesamowity lęk przed przemijaniem, i świadomość nietrwałości, której Beksiński tak bardzo się obawiał.

Później z kolei autor stworzył cykl pojedynczych postaci kobiecych, ukazanych od głowy do kolan, umieszczonych na neutralnych tłach, o ciałach rozwiewających lub rozpadających się w pustej przestrzeni. Są to różne kolorystycznie obrazy, przedstawiające jednak tematycznie to samo, gdzie każda z postaci, z wysuniętym do przodu lewym kolanem obrazuje jakiś stan, opętana skurczami, wyrażająca jakiś gest, bólu czy strachu, odziana szalem luźnego materiału, lub też rozebrana, spętana linami lub wiatrem- kobieta która w naturze byłaby erotycznym wątkiem, w wizjach Beksińskiego staje się przerażającym tworem, jednoznacznie związanym ze śmiercią i rozkładu.

Następnie powstaje sporo scen z pojedynczymi postaciami lub fragmentami postaci w ruchu, z których omówimy niosący kolejny przekaz obraz. Nie znana jest jednak data jego powstania. (il. 6) Przedstawia on postać z wózkiem, walczącą z oporami wiatru wykruszającego kolejne fragmenty samej postaci jak i pchanego przez nią wózka. Przedstawiona postać pomimo obopólnej degradacji nie poddaje się i kroczy dalej w stronę źródła wiatru, zanikając i rozpadając się powoli. Wszystko otoczone jest brązowym kurzem i pyłem w który zamienia się wszystko, dotknięte przez niszczycielski wiatr, kompozycja również całościowo oparta jest o tony brązu. Obraz ten może się wiązać z kolejnymi fobiami i lękami artysty, dotyczącymi dzieciństwa jak i samych dzieci, dodając również wspomniany już lęk przed śmiercią i wiarę w marność egzystencji, która według autora istnieje tylko, by móc kontynuować rytuał śmierci, pochłaniającej bez wyjątku wszystko i wszystkich.

Kolejnym dziełem, oderwanym czasowo od wymienionych powyżej, acz wiążącym się z kolejną, późniejszą tematyką jest dzieło z 1986 ukazujące jedną z nielicznych kompozycji wielopostaciowych o rozbudowanej fabule.(il.7) Również kolorystyka jest tu odmienna, bowiem łączy tu autor kolor bieli i błękitu z ciepłym brązem. Temat wiąże się natomiast z przyszłą, powracającą zresztą tematyką krzyży, tym razem o kształtach krzyża św. Antoniego. W opisywanym dziele jednak występują jeszcze postacie wrośnięte w pale, zespolone z drewnem, przybite, przywiązane lub wrośnięte w materiał, przy którym zostały pozostawione. Do każdego z drewnianych słupów przylega po kilka postaci w różnej fazie rozkładu. Jedne są zmodyfikowane do tego stopnia, że ciężko nadawać im w ogóle jakąś ludzką formę, a inne zachowują jeszcze elementy człowieczeństwa, ulegając jednak stopniowej degradacji. Bardzo podobną sytuację, zredukowaną do jedno postaciowej kompozycji, można zaobserwować w nadmienionym wyżej kolejnym cyklu krzyży.

W latach 1990-2005 tematyka i rozwiązania malarskie stosowane przez artystę ulegają dość intensywnej zmianie. Ciężko jest tu zaobserwować jakiegokolwiek wielopostaciowe sceny o rozbudowanej fabule, trudno jest w tym czasie rozpoznać choćby postacie, tak bardzo uproszczone, sprowadzone do brył o niecodziennej, kreskowanej fakturze. W tym okresie Beksiński zaniedbuje temat, uciekając do czysto fantastycznych, odrealnionych form, na rzecz kolorystyki i kompozycji. Ujęcia w dużej części obrazów są podobne, ukazujące zbliżone fakturalnie portrety postaci w bezruchu, czy w ekspresyjnym ruchu, zniekształcone, zdeformowane, prawie zanikłe, uniemożliwiające odbiorcom głębszą analizę, pozbawione symboli. Widocznym jest, że czas ten był dla Beksińskiego czasem poszukiwań własnego stylu, przy obranym własnym warsztacie malarskim i znanych technikach. Ponownie pojawiają się, aż do końca w twórczości Beksińskiego motywy krzyży, półnagich kobiet o wyniszczonym ciele, erotycznych aktów o podtekście sadomasochistycznym, jak również postaci związanych z krzesłem lub podległych im poprzez ukazania miejsc siedzących. *Novum* jedynie jest powstały po 1994 r. cykl jeźdźca, a później nawet samego stworzenia, budową nawiązującego do konia. Godnym uwagi jest obraz z 2001 roku, ukazujący jeźdźca na galopującym koniu.(il. 8) Zwierzę namalowane w ruchu pomimo swej specyficznej budowy, rozpadające się, zespolone z jeźdźcem, poprzez zaznaczone przez Beksińskiego fazy ruchu zdaje się przypominać dzieła artystów futurystów. Widać przez to, iż pomimo nikłego zainteresowania światkiem artystycznym, malarz ten odwoływał się niekiedy, mniej lub bardziej świadomie, do istniejących w przeszłości

nurtów, nadając im swojego specyficznego klimatu, wysmakowania i stylu, który z czasem opanował do perfekcji.

Tragiczna śmierć artysty nie pozwala jednak ocenić, na jaką drogę prowadzić go miały kolejne ewolucje malarskie, zachodzące do samego końca życia Beksińskiego. Cechy malarstwa lat ostatnich wskazywały bowiem na silniejsze poszukiwanie nowych form i priorytetów, do których artysta dążył przez cały okres malarski, zmieniając zarówno technikę jak i tematykę dzieł.

Rozdział III. Pejzaż i architektura

Sceny przedstawiane na obrazach Beksińskiego przeważnie są odległe od rzeczywistości i wskazują na senną proveniencję sztuki. Taką oniryczną scenerię zniekształconego świata z marzeń zauważamy między innymi w pejzażach i architekturze na obrazach Beksińskiego. Te przesiąknięte fantastycznymi motywami budowle i widoki, *quasi* naturalne, zniekształcone są jednak w sposób znaczny. Budynki nie posiadają na przykład tradycyjnych drzwi z klamkami, a zamiast szkła w okiennych otworach artysta maluje wijące się pajęczyny. Również niebo nigdy nie jest naturalne. Jego kolor, jak i umieszczane na nim chmury, są jedynie interpretacją artysty, swoistą deformacją przyrody dla potrzeb obrazu. To samo dzieje się z podłożem, dobranym pod względem estetycznym do pozostałej części wykonywanego obrazu. Jest ono zazwyczaj wypaloną glebą, mokradłem, albo nieokreśloną nawierzchnią, na której domalować można dowolnie wybrane postacie czy przedmioty. Na tym podłożu artysta dość często maluje drzewa, które opcjonalnie zawsze są roślinami o gęstych, bezlistnych gałęziach. Przeważnie też gałęzie te namalowane są jako powyginane wiatrem, tak mocnym, że ogarnia wszystkie przedmioty czy postacie znajdujące się na obrazie⁵⁹.

Beksiński twierdził, iż: „Pragnę malować tak, jakbym fotografował marzenia i sny. Jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów⁶⁰.” W tych słowach artysty odnaleźć można wiele prawdy. Różnorodne dzieła Beksińskiego zawsze zawierają w sobie motywy fantastyczne, nierzeczywiste. Czasem ukazane w radosnej kolorystyce, innym razem przedstawione w smętnych barwach, przedstawiające wytwory mniej lub bardziej rzeczywiste, za każdym razem kreowane są przez pryzmat artystycznej wyobraźni Beksińskiego. Nie są to więc obrazy czysto pejzażowe, nie jest to również znana nam z rzeczywistości natura, choć to do jej kształtów często nawiązuje Beksiński. Autor w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienko streścił: „Mam pod powiekami wygląd obrazu i sposób,

⁵⁹ T. Nyczek, *Zdzisław...op.cit.*, s. 15.

⁶⁰ J. Czopik, *Sfotografować sen...op.cit.*, s. 10.

w jaki ma być położona farba; chciałbym by obraz był iluzją jakiejś wyobrażonej rzeczywistości ⁶¹.”

Przykładem takiego dzieła może być obraz z roku 1988, zatytułowany przez Piotra Dmochowskiego jako „Z2”, czyli z serii obrazów tworzonych na zamówienie. (il. 9) Obraz przedstawia widok z drzewami. Dużą część pracy stanowi burzliwe niebo w odcieniach szarości i bieli, na którym to autor umieścił wysokie, organicznie zbudowane drzewa, przechodzące z barw nieba w odcienie rozjaśnionej czerwieni. Namalowane w geście poruszenia silnym wiatrem, lub zdeformowane przez inne czynniki, pochylają się ulegle w prawą stronę obrazu. Poniżej widać linię horyzontu, ledwo widoczną, zarysowaną w najniższej partii. Pokryta jest ona cieniami drzew i niskimi krzewami, co daje efekt delikatnego stonowania obrazu od jasnej góry, po ściemniający się walorem, aż po czerń, dół dzieła. Pomarańczowe drzewo z pierwszego planu, jak i burzliwe niebo, wprowadzają tradycyjne dla twórczości artysty poczucie grozy. Organiczny kształt konarów drzew, obleczony błoną, zastępuje liście i zespała rzędy drzew ze sobą w jedną całość. Te samotne na tle nieba drzewa o smutnych kolorach, pozwalają widzowi odczuć niepokój i swoistego rodzaju pustkę ogarniającą takiego rodzaju przestrzeń.

Artysta ten rzadko kiedy pracował dla indywidualnych zleceniodawców, zdarzało się to jednak okazjonalnie. Jedną z takich serii był cykl pejzaży, które w narzuconym pomysłem miały zawierać mniej drastycznych, nawiązujących do śmierci i grozy elementów. Obrazów powstało szesnaście, jednak wiele z nich, przez wzgląd na niechęć Beksińskiego do wykonywania narzuconych tematów, była namalowana na dużo niższym poziomie, niż uprzednio stworzone z własnej woli i chęci pejzażowe sceny.

Poza lubianym przez artystę tematem drzew, który opisałam wyżej, w cyklicznych seriach związanych z naturą pojawiały się również wczesne przedstawienia pojedynczych skał z urwiskami. Dzieł tego typu najwięcej powstało w latach 1968-1983, bowiem około sześciu. Spośród nich za najciekawszy uznałam obraz powstały w roku 1975, przedstawiający pejzaż katastroficzny zdominowany pozostałymi, pojedynczymi stożkami skał, wyrastającymi z otchłani. (il. 10)

⁶¹ Z. Taranienko, *Znaczenie jest dla mnie...op.cit.*, s. 197.

Ten apokaliptyczny krajobraz ujęty został w barwach szarości i brązów, walorowo przechodzących z kolorystyki jasnego nieba, do czarnej przestrzeni u podstawy obrazu. Na opisanych stożkach Beksiński umieścił sztafaż, czyli kilkusobowe grupy małych postaci, skulone dookoła ognisk. Pojedyncze skały i małe grupki odizolowanych postaci wzmagają w oglądającym poczucie samotności i leku, jak również integracji z tymi maleńkimi postaciami, myślą o tym, jak my sami, oglądający, czulibyśmy się w ich sytuacji. Pozostałe dzieła z tematem skał pozwalają odczuć to samo, pustkę. Piętrzące się góry lub pojedyncze szczyty wprowadzają odbiorców w stan melancholii, co świetnie obrazowane jest przez prace z 1979 roku, przedstawiającą również góryste otoczenie. (il. 11) Głównym tematem jest tu malarsko przedstawiona zanikająca rzeka, której koryto, nie zasilane wodami obumiera i wysycha, pozostawiając po sobie jedynie skalisty pejzaż. Obserwator umieszczony został w dziele ponad samotnym fragmentem architektury, *quasi* punktem widokowym na umierającą krainę. Niesamowity taras ogrodzony licem szarej, niskiej ściany, przekazuje odbiorcą górujący na tym murze napis „MELANCOLIA”, pod którym to widoczne są zwłoki osamotnionego stworzenia, wskazujące na długi czas oczekiwania owego na coś, tu też widocznie na śmierć w tymże miejscu.

Widocznym jest, że od lat 70. malarstwo Beksińskiego przestaje krążyć przeważnie wokół scen ukazujących sadomasochistyczne wątki, rozkładające się ciała czy hybrydyczne stworzenia. W tych latach autor na rzecz tego ustępstwa zaczyna coraz częściej modelować własne pejzaże i architekturę, które są od tego czasu wątkiem przeważającym. W coraz bardziej skontrastowanej i żywej kolorystyce artysta na swych płótnach lokuje fantastyczne równiny owiane uczuciem smutku i strachu, jak i niesamowite pejzaże, żywcem wyrwane z koszmarnych snów. Często też pojawiają się całkowicie wyniszczone ruiny starych budowli i zamków, otoczone martwymi drzewami i wszelkiego rodzaju niesamowitą roślinnością. W obydwu przypadkach wśród pejzażu czy ruin autor umieszcza sztafaż. Małe, pojedyncze lub mnogie wyniszczone postacie zdają się pogłębiać strach i trwogę emanującą z miejsc, w których się znajdują⁶².

Kolejnym z obrazów ukazujących nieco bardziej zakamuflowany sztafaż jest dzieło z 1979 roku, na którym ukazane zostało drzewo o rozłożystych konarach. (il. 12) Na niebie w kolorze ugru łamanego ciemnobrązową chmurą, niby to piasku, widoczna

⁶² D. Borowska Mostafa, *Malarstwo polskie*, Warszawa 2009, s. 245.

jest pustynna roślina. To samotne drzewo o dwóch podstawowych, poziomych konarach, rosnących po przekątnej kompozycji, odziane jest jedynie w coraz to cieńsze sploty gałęzi sięgających ku niebu i na jego tle zanikających. Drzewo to na obrazie umieszczone zostało na pustyni porastającej jedynie czerwoną roślinnością wizerunkiem swym przypominającą wnętrzości ludzkie. Watro tu też dodać, że zarówno trawy jak i włosy czy chmury w większości dzieł przybierają fantazyjne kształty, bowiem: „One są już z natury nieustannie zmieniające się, więc każda nieomal forma jest możliwa⁶³.” mówił Beksiński w wywiadzie z Moniką Skarżyńską. Po dokładniejszym przyjrzeniu się dostrzec można również, iż między gałęziami samotnego drzewa, autor ukrył w obrazie skuloną postać ludzką, siedzącą na jego gałęziach. Dzięki temu dziełu wywnioskować można, jak Beksiński precyzyjnie i żartobliwie podejmował grę z widzem, maskując istotne dla dzieł elementy.

Godną uwagi była również seria obrazów przedstawiających różnego rodzaju widoki cmentarzysk wykonana w latach 1968-1989, czy to naturalnych- cmentarzysk drzew, czy też kamiennych płyt, umieszczanych za każdym razem mnogo na płaskim lub lekko wznoszącym się terenie. Wszystkie obejmują większość pola widzenia, aż po horyzont, wkomponowane w nierówności gór lub perspektywę nieba. Najciekawszym z nich w opinii autora jest obraz z 1985 roku. (il. 13) Jest on najbliższy symetrycznemu układowi. Pierwszy plan tworzą dwie zaokrąglone nagrobne płyty, za którymi umieszczone są kolejne, mniejsze i bardziej rozjaśnione wpływami perspektywy. Większą część obrazu stanowi zdecydowanie pole nagrobnych płyt, leżących, dotkniętych upływem czasu, jak i jeszcze stojących, tworzących las zmarłych, których wizerunki ukazane są na płytach. W centralnym punkcie nieba umieszczona została gotycka katedra, której wieże uwidaczniają się na tle jaśniejszego nieba. Wszystko to ujęte zostało w szarości z odcieniami błękitu i akcenty brązu, uwidaczniające część nagrobków. Twarze spoglądające na widza z płyt tego przerażającego cmentarza wciągają obserwatora w głąb tej zimnej scenerii.

Powyższe dzieło ukazuje nie tylko pejzaż, lecz także architekturę, która stanowiła ważny element młodości Beksińskiego. Malarz ten studiował bowiem na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Jednak studia architektoniczne ukończone przez artystę nie wpłynęły widocznie na jego malarstwo. Budowle umieszczane na obrazach, tak jak i pozostałe elementy dzieł Beksińskiego, nie mają

⁶³ M. Skarżyńska, *Wszystko, co jest formą, może podlegać deformacji*, „Akcent”, nr 4, s. 107.

wiele wspólnego z prawdziwą architekturą, możliwą do wykonania, proporcjonalną. Ukazywane często w jego dziełach fantastyczne budowle są najprawdopodobniej jedynie artystyczną wizją⁶⁴. W ten sposób też pośród tematów dzieł pojawiały się często ulubione artyście gotyckie katedry, wieże, altany, ruiny starych domów tudzież fantastyczne portale, prowadzące odbiorców do innej rzeczywistości. We wczesnych latach malarstwa fantastycznego artysta chętnie malował zdegradowane ruiny starych domów lub miast. Obrazów tego typu w latach 1968-1989 powstało około dziewięciu. Za najciekawszy można uznać budynek z roku 1981 wykonany w monochromatycznej gamie błękitów. (il. 14) Przedstawia on narożnik okazałego budynku trzypiętrowego ze zdobnym zwieńczeniem. Jego rozpiętość ścian uciętych ramami obrazu ukazuje ogrom przestrzeni wewnętrznej budynku, możliwej pomieścić dużą liczbę osób odwiedzających to miejsce. Jednak cały tragizm obrazu ujęty jest w zobrazowanym zniszczeniu i rozpadaniu się tej pięknej budowli rozrywanej podmuchami wiatru i ruchami chmur, budowli aktualnie zbędnej, nieodwiedzanej przez jakiegokolwiek istoty żyjące. Beksiński wyjątkowo mocno podkreślił wagę narożnego portalu jak i znajdujących się nad nim w rzędzie okien, stylizując je na różnego rodzaju dekorowane otwory okienne, co można poczytywać za pozostałość umiejętności artysty nabytych na studiach. Podobne, specyficzne i ciekawe zdobienia różnych budowli odnaleźć można również w wielu innych dziełach ujmujących architekturę. Dobrym przykładem jest altana z 1979 roku. (il. 15) Widoczne są tu zdobienia szczytu na kształt rokokowych sfalowań z lekko zarysowanymi, lecz niedopracowanymi elementami zdobniczymi, zmieniającymi się w malarsko wijące się organiczne pędy. Cała altana widoczna jest nieco z dołu, dzięki czemu uwidocznione jest wyjątkowo „wesołe” jak na koncepcje Beksińskiego, błękitne niebo usiane białymi obłokami. W tle widoczne są również fragmenty ciemnych lasów. Całość ta daje poczucie tajemniczości i wizerunek pięknych, letnich ogrodów. Jednak autor w tym sielankowym pejzażu umieścił również specyficzną postać, odzianą w czerwień zморę chowająca się za białą wysokiej kolumny. Wybrałam ten obraz ze względu na wyjątkowo naturalny pejzaż, nie zmodyfikowany specjalnie przez autora. Jest to jedno z niewielu dzieł, na których dopatrzeć się można drzew czy roślin o naturalnych kolorach i kształtach. I tak, jak napisał Józef Górniewicz, Beksiński: „Przekształca strukturę świata. Jej wytwory wzbogacając materialne i duchowe oblicze rzeczywistości, jednocześnie

⁶⁴ E. Dzikowska, *Artyści mówią...op.cit.*, s.14.

restrukturalizacją ją. Wyobraźnia bierze w posiadanie zastany świat po to, aby go zmienić⁶⁵.”

Zupełnie przeciwna powyższej, jest altana z roku 1978, reprezentująca przede wszystkim pejzaż bliższy kosmicznemu, niż ziemskiemu. (il. 16) Budowla umieszczona została na tle czerwono-brązowego, gwiazdzonego nieba, porośnięta niesamowitymi bluszczami w tym też kolorze. We wnętrzu altany natomiast panuje zupełnie inna atmosfera. Widoczne są tam drzewa i ptaki na tle błękitnego nieba. Równocześnie, w tym samym też wewnętrznym pejzażu dzieła autor namalował portal, prowadzący wraz z oknem z pierwszego planu, w ciemne miejsce, prawdopodobnie morze pod niebem usłanym gwiazdami. Widoczne jest tu, jak Beksiński doskonale potrafił manipulować różnego rodzaju widokami rzeczywistymi i fantastycznymi, na rzecz wykonania obrazu w danej koncepcji.

Nawiązując do powyższej altany będącej połączeniem między różnymi światami, warto dodać, że powstały również cykle portali, utrzymanych w podobnej koncepcji. W przeważającej części wykonane zostały na zasadzie przejść łączących dwa zupełnie różne światy. Rzadziej portale te malowane były jako „nieaktywne”. Ukazywały one wtedy jako zasklepione lub nie różniące się w rzeczywistości, kamienne przejścia. Niektóre portale ciężko jest odróżnić od równie częstego tematu, jakim u Beksińskiego była wieża. Kamienne, niknące w mgłach lub zatracające swój specyficzny kształt konstrukcje, budowle pną się na obrazach artysty ku niebu. Kamienne lub też posklejane drobnymi organicznymi nitkami są częściej podejmowanym pomysłem kompozycyjnym niż portale. Pojawiają się w malarstwie Beksińskiego od lat 70. do prawie 90. ubiegłego wieku.

Najpopularniejszą jednak tematyką dzieł związaną z architekturą była katedra. Ogromne i stabilne budowle, bez większych wątpliwości stylizowane na masywne katedry gotyckie stały się jednym z najdłużej pielęgnowanych przez artystę tematów, poczynając od lat 80. Beksiński dzięki swej znajomości architektury zdobytej na studiach potrafił precyzyjnie przedstawić konstrukcje katedr. Nadawał smukłe proporcje niezwykłym szkieletom budowli, które wznoszą się ponad wszystko na ziemi. Ich szkieletowe mury podpierane żebrami, łukami przyporowymi, skarpami i żebrami nadają masywnym im niesamowitej lekkości. W części katedr autor dodał także wielkie

⁶⁵ J. Górniewicz, *Sztuka i wyobraźnia*, Warszawa 1989, s.15.

rozety nadające charakteru tym gotyckim budowlom. Całość katedr dominuje nad otoczeniem, swą siłą i wielkością wybijając się na główny plan.

Tak też jest w przypadku jednej z pierwszych katedr namalowanych przez Beksińskiego w roku 1983. (il. 17) Monochromatyczna gama barwna w odcieniach piasku sprzyja wizerunkowi przedstawionej tu wysychającej katedry. Namalowana na kształt zbudowanej z tysięcy splotów, niczym żyły oplatających mury, pnie się ku górze, swoją monumentalną wielkością podkreślając otaczającą ją pustkę. Ażurowa katedra zdaje się rozpadać. Widoczne ubytki w murze, brak kolorowych szkielek w setkach ażurowych okien, czy wgłębiona, spękana pomimo mnóstwa wici rozeta wskazują na brak zainteresowania kogokolwiek opuszczoną katedrą. Widok ten niewątpliwie po raz kolejny przywołuje apokaliptyczne wizje. Brak domalowania jakichkolwiek postaci ludzi, rozpadająca się wspaniała katedra ukazująca w dosadny sposób piętno czasu i przemijania, w tym również wszechobecną śmierć, dotykająca nie tylko istoty żywe, lecz również tak monumentalne budowle. Cała ta scena jest o tyle dosadna i przerażająca, że silnie nawiązuje do rzeczywistości, bowiem i sceneria oraz architektura katedry, poza jej budulcem, zdają się być idealnym odwzorowaniem świata rzeczywistego. Tu też rodzi się pytanie, gdzie podziela się niewątpliwa dla artysty wyobraźnia? Odpowiedź jest dość prosta. Katedra może i nawiązuje do rzeczywistych budowli wziętych ze średniowiecza, lecz jest to jedynie odtwórcza próba umieszczenia na obrazie widzianych niegdyś budowli. Nie są one bowiem dokładną ich kopią, zapamiętaną i przedstawioną na płótnie. Przedstawienia te, wytworzone uprzednio w wizjach artysty stają się nowym, zmodyfikowanym organizmem żywym, głównym tematem prac, wzbudzającymi silne emocje w odbiorcach swym nieprzeciętnym wykonaniem i charakterem owych opuszczonych miejsc. Obrazy te powstawały więc „na bazie śladów pamięciowych- są ich rekonstrukcją⁶⁶.”

Kolejną z prac w tej tematyce, którą postaram się jak przedstawić, jest dzieło z 1985 roku przedstawiające przycementarną katedrę. (il. 18) Wykonana w różnych odcieniach niebieskości, łamanych brązami, przedstawia tym razem bryłę budowli od strony nawy i prezbiterium. Wielka katedra dominuje nad całym pejzażem, przytłacza płyty samotnych, niszczących nagrobków, które nie są w stanie dorównać jej wielkości. Szkielekowa bryła po raz kolejny namalowana jest jako budowla z żyłastych wici, które utrzymują jej konstrukcje i tworzą swymi splotami wspaniałe detale. Tu też

⁶⁶ J. Górniewicz, *Sztuka i wyobraźnia, op. cit.*, s.5.

zauważyć można zespoły przypór i podziały kondygnacji, jak również triforia i rozety znajdujące się na jednej z wież. Wszystko to po raz kolejny niszczy, rozpada się. Jest to opustoszałe miejsce, w którym jedynym śladem po obecności człowieka są nagrobki. Ciekawym jest, iż pomimo widocznej tu atmosfery melancholii, ukrytej między brązową mgłą a zdegradowanymi nagrobkami, widoczny jest promyk słońca nad katedrą, narzucający optymistyczną myśl czy też odczucie nadziei, że to piękne miejsce kiedyś ktoś odnajdzie i przywróci do życia.

W podobnym czasie, bo w 1989 roku, powstał obraz przedstawiający fasadę katedry, w monochromatycznej gamie brązów. (il. 19) Wydaje się ona istotna, ponieważ swym wykonaniem już dość mocno nawiązuje do kolejnego cyklu katedr powstałego w połowie lat 90. Posiada ona dużo mniej żyłastych splotów konstrukcyjnych, a więcej ostrych, wyraźnych plam barwnych, sugerujących mgłę, a rozpraszających szczegół dolnej kondygnacji budowli, zasłaniając ją prawie w całości. Ponad tą specyficzną wykonaną mgłą widoczna jest jedynie rozeta, jak również dwie wietrzejące, rozpadające się na wietrze wieże.

Wspomniano wyżej, iż duży cykl prac o tematyce katedry powstawał od około roku 1995 do samej śmierci artysty. Są one ciekawym zjawiskiem, bowiem Beksiński serię tę stworzył już w okresie swych najgłębszych poszukiwań czystej formy, w czasie gdy ilość tworzonych obrazów spadła na rzecz jakości malarskiej. Widoczne jest to również w owych budowlach, położonych na płótnie zasadą kontrastów, które sprowadzone zostały do ogólnych brył, wszystkie niebosiężne, dobrze widoczne lub też spajające się z tłem rzadko kiedy malarsko, budowane są wyłącznie z tych żyłastych splotów, od których niegdyś artyście tak trudno było odstąpić. Widoczne są one wyraźnie w opisywanym powyżej dziele i następnym powstałym w 1998 roku.

Pierwszym dziełem, które chciała bym przedstawić jest obraz budowli, powstały w roku 2001. (il. 20) Jest to stworzona z delikatnych, już nie tak widocznych wici, przeradzających się już jednak częściej w plamę. Usytuowana na obrazie pomiędzy równie jasną jak ona mgłą, a granatowym niebem, zarysowuje się jedynie silnie działającymi kontrastami, stanowczo długo obmyślanymi przez autora, bowiem efekt wyszedł fascynujący. Zanikająca u podstawy katedra u swego szczytu piętrzy się swymi dwoma wieżami na kontrastowo ciemnym tle. Widoczne są tu szczegóły, takie jak istnienie rozety czy pojedynczych okien w wieżach, lecz jest to stanowczo namiastka zdobień i układów z poprzednich prac. Nie odczuwa się tu już lęku i samotności, a jedynie siłę i piękno tej lodowej katedry panującej nad granatowym niebem.

W 2003 r. powstała jedna z kolejnych prac tego cyklu, tym razem w odcieniach mocno przyszarzanych barw. (il. 21) Tu, jak i poprzednio, katedra widoczna jest przede wszystkim poprzez kontrasty, które ją budują. Fasada zdaje się być tu płaską, jasną plamą barwną, odcinającą się od nieba, ziemi i pozostałej części budynku. Przez wzgląd na strach artysty przed *horror vacui*, plama ta wypełniona jest tradycyjnymi dla Beksińskiego wiciami, jednakże nie silnymi, przeważającymi, lecz pionowymi, lekko zarysowującymi się na tle ściany. Katedra, pomimo silnego zbrylenia i skonstrastowania rozpada się i zespaja z otaczającym ją powietrzem, niczym dym lub mgła łączy się z przestrzenią. Jedynym architektonicznym detalem jest widoczne na wieży małe okno.

W 2004 powstał obraz katedry w monochromatycznych barwach błękitnych szarości. (il. 22) Ściany, budowane tu ponownie z żyłastych sieci, nikną na tle chmur i nieba. Fasada zaś, namalowana w jasnym odcieniu mgły i obłoków, zdaje się być odcięta od pozostałej części budowli. Jest nietypowo płaska, nie wypełniona prawie żadnymi elementami splotów czy różnorodnych plam. Płaska ściana, bez chociażby różnic światłocieniowych, podzielona jest jedynie białą linią, najjaśniejszą z całej kompozycji. Linia przebiega ukośnie, dając wrażenie wielkiego, uwidocznionego pęknięcia budowli lub też jaskrawego pioruna przedzierającego się wzdłuż fasady. Efekt dobrze przemyślanej pracy artysty po raz kolejny, poprzez burzliwe niebo i jasną linię, wzbudza w odbiorcy niepokój tudzież pierwotny lęk. Ogromna katedra poddająca się naturalnym czynnikom, już nie kruszejąca i rozpadająca się, a pochłaniana przez otaczającą ją przestrzeń, przez mgły i chmury, ledwo zza nich widoczna.

Analizując ogół prac Beksińskiego zawierających motywy fantastyczne, o tematyce architektonicznej i pejzażowej, zauważyć można, że artysta ten wyjątkowo często malował katedry. Równie często powracającym tematem były drzewa. Jednak te drugie z czasem pojawiały się stopniowo rzadziej. Pod koniec twórczości artysty nie pojawiały się właściwie wcale, ustępując miejsca krzyżom i wspomnianym wyżej katedrom, których temat, pomimo widocznej zmiany techniki malarskiej, do końca fascynował artystę, pojawiając się wielokrotnie tuż przed rokiem 2005, kiedy to zginął Zdzisław Beksiński.

Rozdział IV. Portrety

Kolejną wyodrębnioną przeze mnie istotną częścią malarstwa Zdzisława Beksińskiego, zawierającą motywy fantastyczne, jest portret. Artysta wykorzystywał ten temat nie tylko w malarstwie, ale również we wcześniej wykonywanych fotografiach, rzeźbach czy szkicach. W historii sztuki portret od wieków postrzegany był jako odwzorowujący rzeczywistość wizerunek konkretnej osoby⁶⁷. W dziełach Beksińskiego jednak portret od początku był przedstawieniem głowy zmodyfikowanej, zniekształconej światłem lub fantastycznym kształtem. Upiorne wizerunki postaci widoczne są już we wcześniejszych fotografiach stworzonych przez artystę, jednak dopiero w malarstwie osiągnęły perfekcyjny wyraz. Modyfikowane od lat 60. Do połowy lat 90. ubiegłego wieku, portrety w malarstwie Beksińskiego ewoluują ze skomplikowanych, przesyconych atmosferą *horror vacui*, do totalnie uproszczonych, bryłowatych form jedynie przypominających ludzkie głowy⁶⁸.

W latach 70. powstała największa ilość form wizualizacji głów, wyjątkowo zróżnicowanych kolorystycznie, kompozycyjnie i treściowo. Jedną z pierwszych, ciekawszych według mnie prac o tematyce portretu z tego okresu jest dzieło z roku 1970.(il. 23) Jest to portret przedstawiający ukazaną *en face* od pasa w górę sylwetkę ludzką. Postać ta, umieszczona na czarnym tle, od dołu zamknięta jest licem jasnej ściany, ponad którą wyłania się twarz okalana jasnym kołnierzem. Strój wykorzystany przez Beksińskiego jest zapewne ukłonem w stronę renesansowych twórców i aktualnej im mody. Głowa, szczegółowo opracowana tylko w sferze czoła i oczu, w granicy policzków deformuje się, zatracając ludzkie elementy. Portret ten bowiem nie posiada ani nosa, ani też ust. Widoczne są jedynie precyzyjnie ujęte zmarszczki i złknięcie, umieszczone głęboko oczy, przysłaniane pomarszczoną skórą. Całość zobrazowanej sytuacji dopełniają również położone na murze, uciśnione w silnym splocie, żylaste ręce, ukazane w geście modlitwy. Ich splecione, chude palce przekraczają przeciętną liczbę dziesięciu, umacniając jeszcze bardziej swym silnym chwytem atmosferę strachu odczuwalną w tym obrazie. Oglądający to przedstawienie widzi z pewnością pomyśli

⁶⁷ S. Zuffi, *Historia portretu*, Warszawa 2001, s. 56.

⁶⁸ J. Ślubowski, *Obrazy wyobraźni*, „V.I.P” 2002., nr. 12.

o przemijaniu zauważalnym w starości tej zanikającej w sobie postaci, pochłanianej na jego oczach przez wszechobecną pustkę oraz ciemność.

W 1977 roku powstaje kolejny, wybrany przeze mnie, obraz. (il. 24) Przedstawia on zdeformowaną, przerażającą twarz ludzką umieszczoną na ciemnym tle. Wykonana ze splotu tysięcy cieńszych i grubszych wici przybiera kształt owalny, połączony cieniem nieregularnych konturów z tłem. „Wyrastający” z ciemności brązowy portret nie posiada nosa ani też szczegółowych rysów brody, brwi czy kości policzkowych. Widoczne są jedynie drobne, namalowane nieco jaśniejsze barwą, zamknięte usta, czy też dwie poziome linie dzielące skośnie twarz na pół oraz oczy. Nie nawiązują one jednak do rzeczywistości. Obłe, przekrwione, puste, wzbudzającą lęk. Bielma bez źrenic wpatrują się w przestrzeń oglądającego, być może i w samego widza. Ciekawym jest również persyflaż ukryty w tymże przenikającym spojrzeniu. Można bowiem, po bliższym przyjrzeniu, dopatrzeć się w okalających białka żyłach sceny ukazujące gałęzie drzew z siedzącymi na nich, jak i odlatującymi ptakami, z księżycem i słońcem w tle.

Godnym uwagi jest również popiersie z 1981 roku, ukazujące mocno zniekształconą, lecz ludzką sylwetkę przedstawioną *en face*. (il. 25) Rozpoznawalne jest także to, że postać jest czarnoskóra, ze wszystkimi specyficznymi dla tej rasy szczegółami. Dobrze widoczne są szerokie, duże usta, uwydatnione kości policzkowe, jednakże uszy osadzone są nienaturalnie dla ludzkiej postaci, bowiem zbyt nisko, równoległe z linią ust. W sposób nieprecyzyjny zarysowane jest miejsce nosa i oczu. Wykonane zostało ono specyficzną dla Beksińskiego techniką splotów, które poprzez walory nadają twarzy kształt szerokiego nosa i delikatnych oczodołów. Praca w większej części wykonana jest w błękitno-brązowej kolorystyce, z zaakcentowaniem białej koszuli i jasnoniebieskiej plamy w centrum głowy, pomiędzy oczami, jak i podobnie jasnoniebieskiej barwy ust.

Dynamicniejszym od poprzedniego dzieła, jest również godny opisanie obraz z 1983 roku. (il. 26) Postać ukazana jest również *en face*, lecz tym razem, na jasnym, walorowo ściemniającym się w dół tle. Silnie zaznaczone kontrasty uwydatniają sylwetkę zaangażowanej w grę na trąbce postaci ludzkiej. Czaszka dosadnie odbija padające z góry światło do tego stopnia, że jej kontur zanika prawie w kolorystyce tła, by już na poziomie oczodołów silnie odciąć się bardzo ciemnym walorem. Poniżej widoczne są również mocno kontrastowane barki postaci, namalowane jako płatanina ścięgien i żył zespajających kości, połączonych fakturą i strukturą z ponad przeciętną

liczbą dłoni ściskających dęty instrument. Postać ujęta została centralnie z akcentem na pion, wyznaczone skonstrastowaniem trąbki wraz z dłońmi, jak i zaznaczeniem pionów nienaturalnie wydłużonych przedramion. Praca ta, według mnie, jako jedyna z cyklu portretów, bardzo trafnie obrazuje wrażenie ruchu, oraz zawiera jedne z bardziej wysublimowanych kontrastów w okresie lat 70. i 80. XX wieku.

Analizując sztukę portretów Beksińskiego warto wspomnieć dzieło obrazujące błękitną postać w hełmie.(il. 27) Powstały w 1985 roku portret żołnierza nawiązuje bowiem silnie do pozostałych rozważań mojej pracy. Zauważyć można, że motyw żołnierza pojawiał się kilkakrotnie wśród scen postaciowych czy też w pejzażach wczesnych lat malarstwa fantastycznego. Charakterystyczne hełmy, mimo negacji ze strony artysty, mają najprawdopodobniej związek z latami młodości Beksińskiego i trwającą wówczas wojną. Poza tematyką warto zwrócić uwagę na technikę wykonania całości twarzy postaci, która to silnie upodabnia się do struktury malowanych przez artystę katedr czy wież. Sprawiająca wrażenie częściowo kamiennej, malarsko pokryta jest specyficznymi wiciami czy może ścięgami i żyłami. Puste oczodoły upodabniają się do katedralnych, czarnych okien, przeplatanych jedynie drobnymi nitkami farby. Kolorystyka oparta jest tu na różnych odcieniach niebieskości przechodzących w jasny odcień żółci. To dzieło w przeciwieństwie do opisywanego powyżej, nie zawiera tak licznych i silnych kontrastów, które zaakcentowane są tu jedynie obrzeżami hełmu i ciemnymi oczodołami.

Zbliżając się czasowo do lat 90. ubiegłego wieku zauważyć można redukcję szczegółu na rzecz uspokojenia gamy barwnej i możliwości jeszcze silniejszego działania kontrastami.⁶⁹ Nadmienić można takie działanie już w dziele z roku 1987, na którym autor naznaczył postać ujętą z profilu. (il. 28) Stonowana gama barwna ograniczona do bardzo rozbielonych żółcieni i niebieskości pozwoliła autorowi na dokładniejsze opracowanie partii kontrastowych. W dziele tym widoczne jest, że Beksiński częściej posługuje się coraz bardziej gładką plamą barwną, akcentując tylko dla zrównoważenia, szczególnie istotne dla niego partie ciał postaci. Przykładowo w opisywanym tworze, akcent pojawia się szczególnie na wykonanych jeszcze autorską techniką wici szyi, uchu i nosie, które zostały przez autora pozbawione błon, skóry i kości.

Również fascynujące jest dzieło z 1989 roku. (il. 29) Ukazuje ono bowiem portret kobiety, czego rzadko można dopatrzeć się u Beksińskiego w tej formie jego

⁶⁹ Z. Raducka, *Sny koszmarnie ale...*, „Tygodnik Demokratyczny” 1981, Nr 27.

malarskiej twórczości. Często zbyt zniekształcone i niemożliwe do zidentyfikowania sylwetki ludzkie lub zdeformowane portrety męskie stanowczo zdominowały ogół portretowych przedstawień wykonywanych przez Beksińskiego. Portret ten jest, według mnie wyjątkowo ciekawy, nie tylko pod względem tematycznym, lecz również poprzez rozwiązania malarskie. Popiersie kobiety odziane jest w kapelusz i płaszcz, które są tu, wraz z budową ciała i zaakcentowaną przez autora, delikatną szyją, specyficznymi zapewne atrybutami kobiety. Pozbawiona została ona jednak w tym dziele twarzy, i główną możliwością rozpoznania jej jest jedynie owa jesienna, namalowana przez autora szata zewnętrzna, dająca wrażenie poruszenia okalającym ją silnym wiatrem. Istotne w tym obrazie jest również użycie plam barwnych, co w dziełach poprzedniego okresu było nieczęste i tłumione uwielbieniem artysty do *horror vacui*. Poprzez to we wcześniejszych obrazach rzadko kiedy odnaleźć można tak duże, nie zamalowane przez autora niczym, czy też specyficznymi wiciami, pola barwne. Kolorystyka jesienna, dość jednolita, akcentowana jest tu jedynie kapeluszem w odcieniu czerwieni i elementami na kształt liści o tej samej barwie.

W latach 90. XX wieku powstają dzieła, zupełnie odmienne stylistyką, wykonaniem swym przypominające kamienne portrety. Od roku 1985 Beksiński ogranicza się przede wszystkim do tworzenia dzieł o tematyce portretu, którego zasadnicza forma zostaje ujednolicona. W okresie tym zostało namalowane kilkanaście tego typu obrazów związanych z tematyką portretu związaną z motywami fantastycznymi. Jest to dość istotny moment w malarstwie artysty, gdyż od tej pory Beksiński kreuje postać ludzką, jako bryłową, pozbawioną szczegółów sylwetkę o przyćmionych barwach i kamiennych rysach. Portrety kształtem przypominają rozłupane głązy.⁷⁰ Nie są już przesycone wielokrotnie powtarzającą się techniką malarską przypominającą wici, a jedynie płynnymi plamami barwnymi, z perspektywy tworzącymi jednolitą masę najczęściej o monochromatycznej kolorystyce. Od lat 90. widoczne jest w sztuce Beksińskiego poszukiwanie jednolitego stylu, już dalece odmiennego od pierwszych obrazów fantastycznych. Nie są to już turpistyczne sceny i apokaliptyczne pejzaże, a zupełnie nowe poszukiwanie figury ludzkiej lub zwierzęcej samej w sobie, umieszczanej już nie na tle krajobrazu, a jedynie na gładkim, zazwyczaj jednolitym kolorystycznie podłożu.⁷¹

⁷⁰ BGB, *Uspokojony Beksiński*, „Czas Krakowski” 1995, nr. 18.

⁷¹ W. Skrodzki, *Miedzy „nic” a nicością*, Warszawa 1995, s.10.

Pierwszym z serii dzieł tego typu jest obraz wykonany w 1993 roku. (il. 30) Jest to dzieło malowane akrylem na płycie pilśniowej, a nie jak to przeważnie u Beksińskiego było widoczne farbą olejną. Przedstawione tu *en face* popiersie wizualizuje pozbawioną prawie wszystkich szczegółów postać, której ciało wpisuje się w dwie bryły, kolorystyką i kształtem przypominające skałę. Pozbawiony ludzkich cech kamienny twór ze swego człowieczeństwa zachował jedynie pokracznie zinterpretowane dłonie, zbyt cienkie i uproszczone, nie pasujące do kamiennej postaci. Portret ten posiada również szcążkowo naznaczone ciemniejszą barwą kości policzkowe. Pomiedzy nimi artysta namalował usta, również zdeformowane i nierzeczywiste, rozchylające się w nieprawdopodobny sposób, przybierające kształt rybiego pyska. Poza białym tłem na którym owa ciemna postać została umieszczona, usta te są jedynym wraz z szyją, skontrastowanym z resztą figury elementem. Widoczne jest w tym dziele, że pewna myśl, problem malarski staje się wyjątkowo istotną kwestią w obrazach z tego okresu czasu. Wychodząca poza ramy obrazu głowa, ucięta jest w partii prawdopodobnie położonego tam czoła. Zdaje się być jednak, mimo nienajlepszej kompozycji, wykonana w sposób perfekcyjny.

W cyklu opisywanych „kamiennych głów” powstaje również obraz wykonany w tym samym roku co powyższe dzieło. (il. 31) Praca ta, podobnie jak poprzednia, wykonana jest farbami akrylowymi na płycie pilśniowej. Przedstawia ona kamienne głowy na jasnym, prawie białym tle. Tym razem jednak postacie są dwie, zwrócone profilami ku sobie. Pomimo podobnego wykonania jednej i drugiej głowy, w sposób imitujący kamienny wygląd i strukturę, postacie różnią się od siebie mimiką. Jedna nawiązuje do delikatnej twarzy kobiecej, druga, z silniej naznaczonymi cieniami, do twarzy męskiej. Podbródki obydwu umieszczone zostały na równej wysokości, jak również obie ucięte są na wysokości czoła górną krawędzią obrazu, a bocznymi, na linii uszu. Pomiedzy postaciami odczuwalna jest silna więź. Umieszczone twarzą w twarz, nieopodal siebie, przypominają parę bliskich sobie kochanków. Kamienne twarze z zamkniętymi, kamiennymi oczami i ustami zastygły wobec siebie w bezruchu. Widoczna tu emocja, która w zamyśle artysty, poprzez ukazanie jej na płótnie, zostanie zachowana w swej formie na wieki.

W cyklu prac z 1993 roku powstaje jedno z dzieł ukazujących macierzyństwo. (il. 32) Kamienna głowa matki i mniejsza, dziecka, zespolone są ze sobą barwą. Umieszczone, jak wszystkie dzieła z tego cyklu, na białym tle, wyróżniają się z niego swą kolorystyką w skalnych barwach. W tej pracy kompozycja uległa przesunięciu,

dzięki czemu większa głowa mieści się w całości w ramach obrazu, a ucięta jest jedynie, wraz z drugą, mniejszą postacią tuż pod poziomem brody. Zespolone ze sobą postacie reprezentują siłę miłości macierzyńskiej. Pozbawione oczu, uszu, proporcji, jak i innych cech ludzkich, poprzez gest, w którym zostały przedstawione, pozwalają widzowi uczłowieczyć owe „skalne twory” nadające dziełu silnie emocjonalnego wyrazu. Temat ten zarówno w pracach późniejszych, jak i w dziełach wcześniejszych, pojawiał się u Beksińskiego parokrotnie. W dalszej części pracy powrócę jeszcze do tego tematu.

W rok po powstaniu powyższego dzieła powstaje kolejny portret, tym razem ukazujący przedstawioną *en face*, samotną postać. (il. 33) Dzieło to, jako nie przynależne już do poprzedniego cyklu, namalowane zostało w całości w spokojnych odcieniach brązów i błękitów. Popiersie owo zanika prawie w kolorystyce tła, nie oddzielając się od niego kolorem ani też konturem. Delikatny światłocien pozwala jedynie dojrzeć w postaci linie ramion i centralną część zmodyfikowanej twarzy, od ust do czoła. Oczy namalowane zostały jako czarna wyrwa w tej prawie jednolitej przestrzeni, a usta i część klatki piersiowej naszkicowane zostały delikatnie kilkoma ciemnymi liniami. Widoczne jest tu, że artysta z czasem zmienia skomplikowane tematycznie, kolorowe i pełne anatomicznych szczegółów prace na, dopracowane w obrębie minimalnej ilości barw i szczegółów, dzieła o wysmakowanej tonacji i temacie. Jak już wyżej wspomniałam, od lat 90. XX wieku, artysta odszedł właściwie całkowicie od uprzednio stosowanego, fantastycznego stylu, przepelnionego szczegółami i symbolami, na rzecz wybranego przez siebie problemu, modyfikując i dopracowując z każdym rokiem dzieła do swoistego rodzaju upragnionej perfekcji.

W 1995 roku powstaje jedna z najbardziej uproszczonych dotychczas twarzy. (il. 34) Ciężko jest wręcz otwarcie stwierdzić, że dzieło to przedstawia portret, gdyż jedynymi elementami możliwymi do wstępnego rozpoznania jest sylwetka zbliżonego do owalu przedmiotu. Obraz ten nie zawiera właściwie żadnych szczegółów, poza bardzo drobną i nikłą wypustką z lewej strony owalu, którą interpretować można jako nos. Poniżej, bardzo delikatną linią autor naznaczył dwa pola, które przypominać mogą kąciki ludzkich ust. Poniżej nich, wzdłuż półokrągłej linii poziomej rozciąga się strefa cienia. Punkt w którym owal opisywanej głowy łączy się z uproszczoną szyją jest najciemniejszym obszarem obrazu. Cała reszta, bo zarówno tło jak i połowa portretu wykonane są w jasnej kolorystyce, poczynając od kolorów zbliżonych do bieli, poprzez

jasne żółcienie i błękity tworzące jaśniejszą partię głowy, do ciemnych brązów, kreujących dolną partię głowy wraz z podbródkiem i szyją. Ten obraz również namalowany jest w sposób bardzo „rzeźbiarski”. Cienie i figury nie przybierają tu kształtów organicznych. Nie posiadają też żywych kontrastów, jakimi to artysta w latach 70. poprzedniego stulecia budował swoje dzieła. Praca ta posiada jedynie delikatne, kreowane na kształt i wizerunek kamienia, stonowane płaszczyzny, sugerujące, iż dzieło przedstawia portret.

Opisując kolejną z prac powrócę ponownie do tematu macierzyństwa. (il. 35) Praca powstała w 2001 roku jest następną z cyklu obrazów ukazujących małe dziecko wtulone w postać dorosłą. Praca jest ciekawa pod względem wykonania. Zawiera ona bowiem, dużą ilość szczegółów, która w tym okresie czasowym jest w dziełach artysty rzadkością. Postać osoby dorosłej umieszczona jest *en face* w centrum obrazu, poczynając od linii ramion, aż do uciętej na czubku głowy. Widoczne są jej oczy, usta i nos nakreślony dokładniej, niż w większości wcześniej opisywanych prac. Zauważyć można nawet znajdujące się pod lewym okiem łzy. Dziecko natomiast jest tutaj pokracznym tworem, zwróconym profilem w stronę drugiej postaci. W miejscu nosa mniejsza głowa posiada dziób, a ponad nim Beksiński umieścił drobne, ptasie oczy. Gdyby nie kształt głowy owej postaci, i znajdująca się pod nią szyja, można było by zinterpretować owo dziecko jako ptaka. Według mnie w pracy tej, artysta mniej lub bardziej świadomie ujął swój lęk przed macierzyństwem i dziećmi. Te groteskowe postacie różnią się od siebie pokładem emocjonalnym. Płacząca twarz dorosłej osoby zdaje się rozpaczać nad losem dziecka o pokracznych kształtach. Obraz ten ciekawy jest również pod względem uzyskanej faktury dzieła. Nie przypomina bowiem ona poprzednich prac imitujących kamienne rzeźby, ani też jeszcze wcześniejszych, kolorowych i szczegółowych portretów lat 70. XX wieku. Praca ta poprzez wielokrotne pionowe zakreskowanie postaci jak i przez ich brązowo-szary koloryt przypomina tym razem rzeźbę drewnianą. Jest to jedyny portret tego artysty wykonany taką techniką. Kolejnym obrazem, ponownie odbiegającym od techniki wypracowywanej przez Beksińskiego w latach 90. poprzedniego stulecia, jest dzieło powstałe w 2004 roku. (il. 36) Przedstawia ono portret ingerujący w przestrzeń tła. Twarz postaci umieszczona została tym razem ukośnie. Dokładnie zaznaczone nos i usta pozwalają rozpoznać w tym obiekcie postać. Owalna twarz wyrasta z tła o podobnej kolorystyce, łącząc się z nim szarymi, malarskimi splotami i wiciami przypominającymi te z obrazów z lat 70. Beksiński wypracowuje tutaj zarówno scenerię otoczenia portretu jak i sam szczegół

twarzy malowanej postaci. Pozwala to wysnuć tezę, że po długich próbach poszukiwań czystej formy w technice zupełnie odmiennej od tej z lat 70., artysta powrócił ponownie do typowego i specyficznego dla jego osoby stylu malarskiego, w którym wykorzystywał malarskie płataniny pnączy do kreowania przedmiotów.

W 2004 r. powstał również ciekawy portret kobiety.(il. 37) Zastosowana tu żywa kolorystyka postaci kontrastuje z niebem w pastelowych, niebiesko- żółtych barwach. Czerwona postać umieszczona została *en face*, ponownie w centrum obrazu. W dziele tym również zauważyć można powrót artysty do przedstawiania szczegółów. Widoczne jest tu dobrze rozrysowane ucho w centrum obrazu, jak i ciekawie namalowane oko odbijające blask obiektu umieszczonego poza lewym górnym narożnikiem. Pomiedzy otwartymi ustami postaci a nosem, widoczny jest ubytek w skórze kobiety, wypełniony przez artystę obiektami, kształtem swym przypominającymi żyły czy wnętrzości, które to znajdować by się mogły pod brakującym fragmentem skóry. W podobnej technice artysta wykonał tutaj rozwiane włosy kobiety. Fakturą przypominają one wypełnienia katedr obrazowanych przez Beksińskiego w latach 70. XX wieku. Przepelnione są malarskimi wiciami, wypełnione w każdym możliwym fragmencie, po raz kolejny przypominają widzowi o lęku Beksińskiego przed pustką, którą to takim sposobem na swych obrazach starał się uzupełnić. Zdeformowany portret kobiety przypomina nieco ofiary wojen. Otwarte usta, wybrakowana szczęka, zamglony wzrok czy też czerwony kolor postaci przywołują na myśl poległą podczas ataku, niewinną kobietę. W portrecie tym widocznym jest powrót artysty do nadawania dziełom fabuły, jak i ponowne nawiązywanie do swojej techniki z lat 70. poprzedniego stulecia

Ostatnim dziełem, które chciała bym opisać jest wykonany niedługo przed śmiercią artysty obraz z 2004 roku. (il. 38) Specyficzna stylizacja przestrzeni dzieła i jego monochromatyczna kolorystyka są wyjątkowo odmienne od dzieł wcześniejszych. Obraz podzielony na dwie części w linii pionu i poziomu, wyznacza dwie przestrzenie, jedną w kolorze ciemno niebieskim, drugą w tym samym kolorze o kilka walorów rozjaśnionym. Portret jest tu wyznaczony na pionowej, żółtej linii dzielącej dwie przestrzenie. Jej pion przerwany jest przez delikatnie naznaczone usta. Ponad ustami, na wysokości linii oczu znajduje się kolejny podział, tym razem poziomy, przecinający całą długość obrazu. Na jego nieregularnej linii zostało zaznaczone oko. Całość obrazu wraz z podziałami przestrzeni i żywą, monochromatyczną kolorystyką silnie oddziałuje na widza. Jest to specyficzne dzieło, zupełnie inne od poprzednich portretów. Nie jest tu widoczne ani zbrylenie postaci, ani

też nie jest naznaczony skomplikowany, symboliczny czy też szczegółowy portret, jaki tworzył artysta od 1970 roku.

W całokształcie twórczości portretowej Beksińskiego zauważyć można, że był jeden z najchętniej podejmowanych i rozwijanych w kolejnych latach tematów. Ewoluował od lat 70. XX wieku, z portretu emocjonalnego, szczegółowego, umieszczonego w całościowo zaaranżowanej kompozycji, z tłem w formie pejzażu do portretu uproszczonego, wykonywanego od roku 1985, gdzie postacie ludzkie wpisywały się w kształty kamiennych brył i posiadały jedynie najistotniejsze, według artysty, szczegóły anatomiczne. W kolejnych latach, bliższych początkom nowego tysiąclecia, portret w malarstwie Beksińskiego ewoluował ponownie, przybierając po raz kolejny bardziej emocjonalny charakter i żywszą kolorystykę. W tym czasie autor czerpał elementy z dzieł zarówno z lat 70. (jak na przykład specyficzne zamalowywanie przestrzeni przedmiotami w formie wici) jak i 90. (uproszczenie formy i jej zbrylenie). Nagła śmierć nie pozwoliła artyście kontynuować długo prowadzonych poszukiwań związanych z dążeniami do oczyszczania formy.

Zakończenie

Tematem mojej pracy były motywy fantastyczne w malarstwie Zdzisława Beksińskiego. Podjęłam próbę sklasyfikowania jego malarstwa na tle sztuki światowej oraz prześledziłam ewolucję wybranych motywów od lat 60. XX wieku do 2005 roku.

W pierwszym rozdziale opisałam najistotniejsze cechy malarstwa Beksińskiego, dzięki którym można skonkretyzować jego sztukę. Malarstwo tego artysty porównałam z różnymi stylami malarskimi, dzięki czemu podjęłam się własnej klasyfikacji jego twórczości. Po przeanalizowaniu jego prac i wyciągnięciu wniosków przypisałam malarstwo Beksińskiego do sztuki fantastycznej.

W rozdziale drugim dokonałam analizy motywów fantastycznych w sztuce Zdzisława Beksińskiego. Poprzez zestawienie ze sobą prac powstałych w różnych okresach jego twórczości, wywnioskowałam, że malarstwo figuralne Zdzisława Beksińskiego było do samego końca życia artysty było poddawane ciągłym zmianom. Zauważyłam również, że sceny figuralne przedstawiane pod koniec życia malarza, stały się bardziej zharmonizowane, częściej monochromatyczne, jednopostaciowe, jak również zaczęły stopniowo odbiegać od malarstwa fantastycznego na rzecz nowych dzieł, zmierzających w stronę abstrakcji.

W trzecim rozdziale, w głównej mierze na podstawie własnych spostrzeżeń, jak również tekstów innych autorów, analizowałam powracające w sztuce Zdzisława Beksińskiego tematy architektury i pejzażu, koncentrując się na tych najbardziej przesyconych motywami fantastycznymi. Podczas porównania i analizy dzieł zauważyć można było, jak artysta wielokrotnie w przeciągu całej swej malarskiej twórczości powracał do niektórych tematów, w tym przypadku katedr. W pracach tych świetnie widoczna jest ewolucja jaka zachodziła w stylu Beksińskiego. W latach 80. ubiegłego wieku artysta porzucił przejściowo malarstwo pejzażowe, aby do niego powrócić w latach 90. Zestawienie tego samego tematu na przestrzeni dekad pozwoliło mi na analizę rozwoju malarstwa artysty. Widocznym jest, że pomimo dość dużych zmian formalnych, które nastąpiły w latach 90. XX wieku, w ostatnich latach swojego życia malarz powrócił do porzuconych uprzednio środków malarskich stosowanych w pierwszych latach malarstwa zawierającego fantastyczne motywy.

W ostatnim rozdziale opisałam portrety wykonywane przez Zdzisława Beksińskiego. Poprzez porównanie wykonywanych przez artystę portretów do ich

pojęcia formułowanego na przełomie wieków, przedstawiłam, jak bardzo nietypowe są dzieła artysty o tej tematyce. Mogłam dzięki temu dostrzec, że również w portretach artysta zawierał motywy fantastyczne. Podkreśliłam wagę modyfikacji malowanych głów, której dokonywał artysta, dzięki czemu jego prace są wciąż oryginalne. Opisałam również przemiany zachodzące w malarstwie artysty pod koniec jego życia. Podsumowując widoczne jest, iż malarstwo ostatnich lat życia Beksińskiego rozwinęło się i zaczęło odbiegać wizualnie od malarstwa z lat 70. ubiegłego wieku, dążąc w zupełnie nowym, równie ciekawym kierunku.

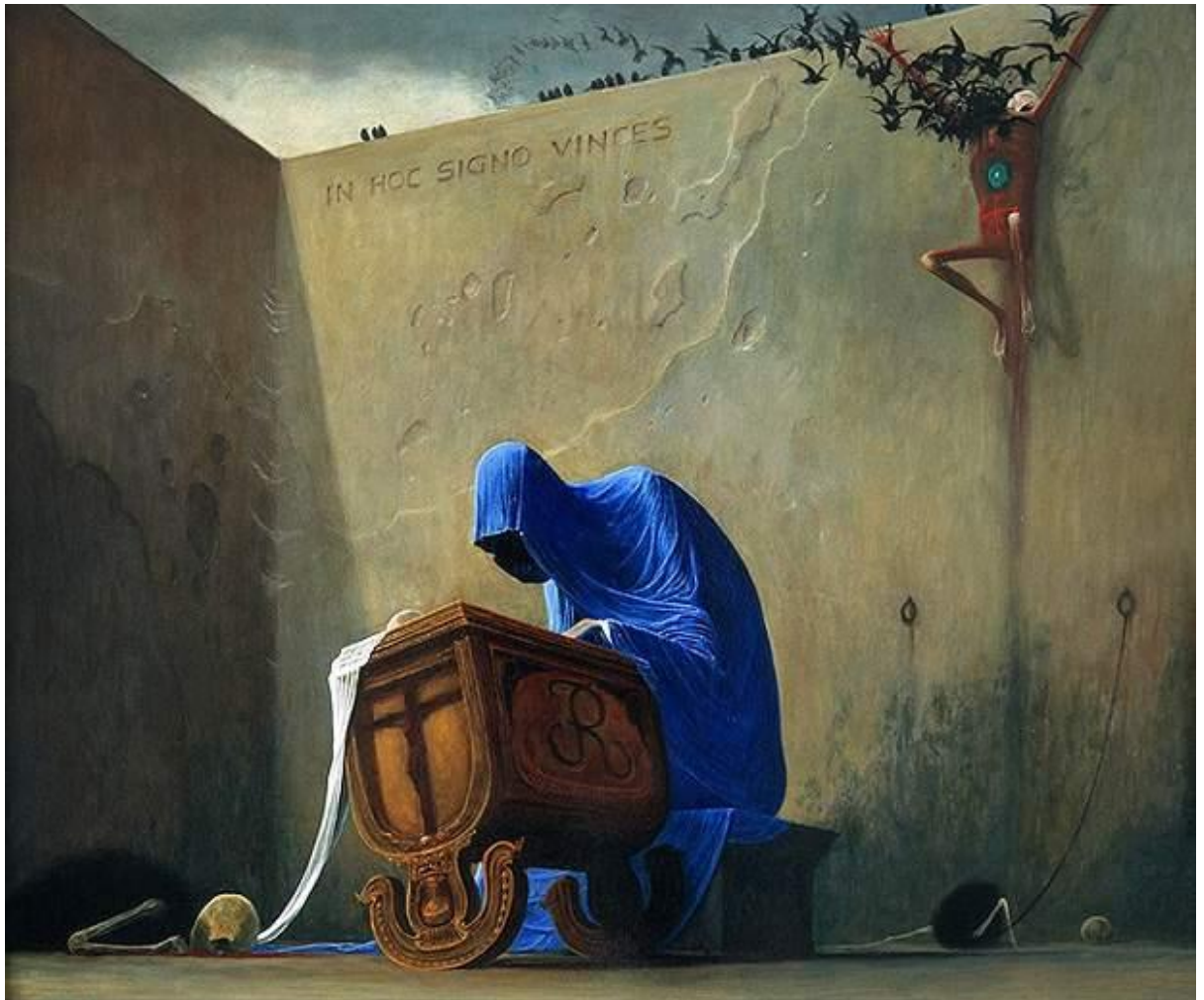
Mam nadzieję, że w mojej pracy udało mi się dokonać ciekawej klasyfikacji malarstwa Zdzisława Beksińskiego, w której wątkiem przewodnim były motywy fantastyczne. Analiza ta pozwoliła dostrzec przemiany zachodzące w twórczości malarskiej artysty. Dzięki temu można stwierdzić, że gdyby nie tragiczna śmierć artysty w roku 2005, malarstwo jego nadal by się rozwijało w kierunku nowej formy, której poszukiwania zauważyć można już w ostatnich latach życia artysty.

Przez jednych ceniona, przez innych krytykowana, sztuka Beksińskiego mimo licznych prac pozostanie zagadką, gdyż sam autor nie pozostawił do swoich prac komentarza, a jedynymi źródłami informacji są udzielone wywiady i liczne analizy dzieł tego niezwykle ciekawego według mnie twórcy.

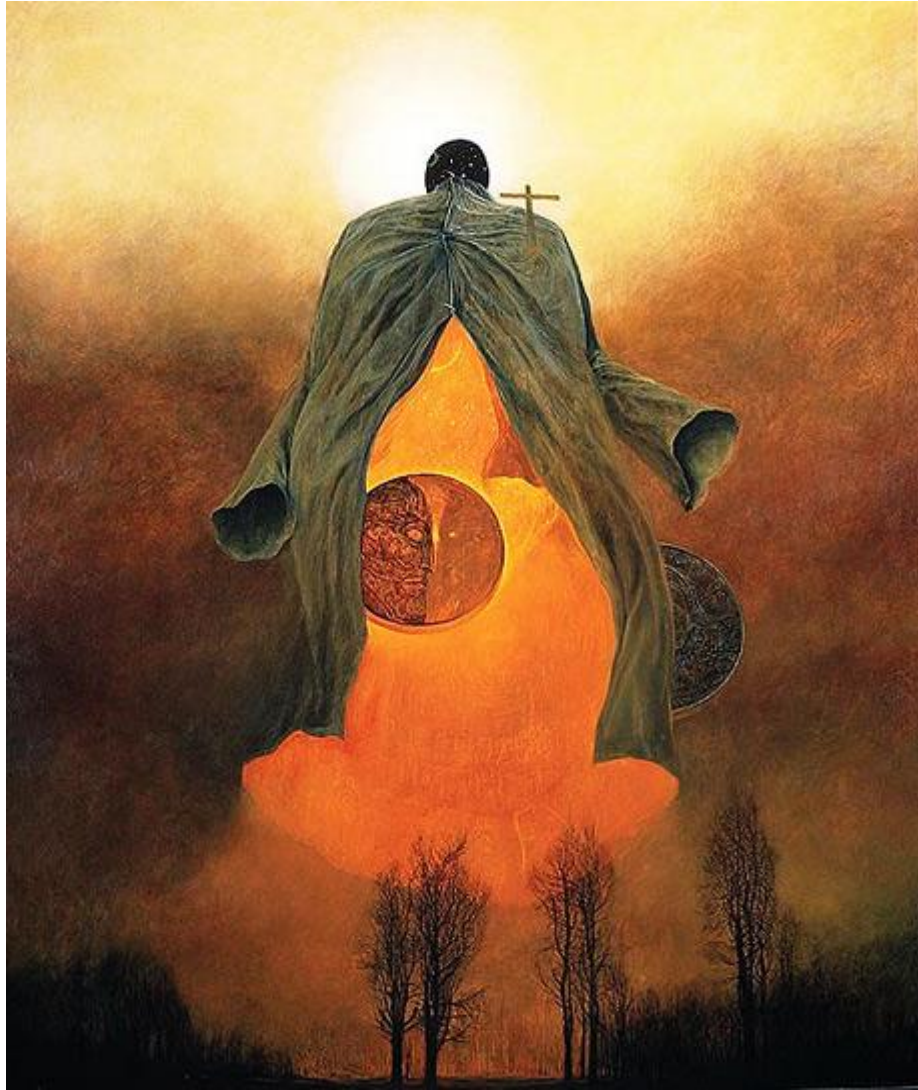
Ilustracje



Il. 1) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1981, olej na płycie pilśniowej.



II. 2) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1974, olej na płycie pilśniowej.



II. 3) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1976, olej na płycie pilśniowej.



II. 4) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1984, olej i akryl na płycie pilśniowej.



II. 5) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1989, olej na płycie pilśniowej.



II. 6) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, brak daty, olej na płycie pilśniowej.



II. 7) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1986, olej na płycie pilśniowej.



II. 8) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2001, olej na płycie pilśniowej.



II. 9) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1988, olej na płycie pilśniowej.



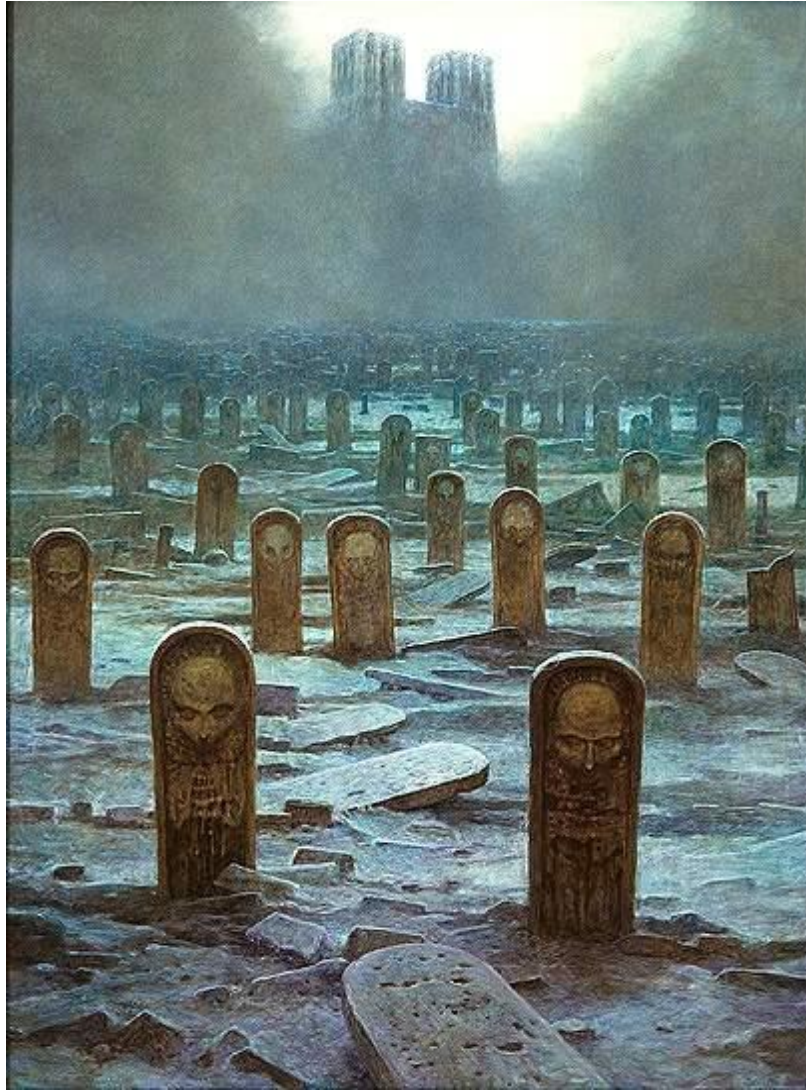
II. 10) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1975, olej na płycie pilśniowej.



II. 11) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1979, olej na płycie pilśniowej.



II. 12) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1979, olej na płycie pilśniowej.



II. 13) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1985, olej na płycie pilśniowej.



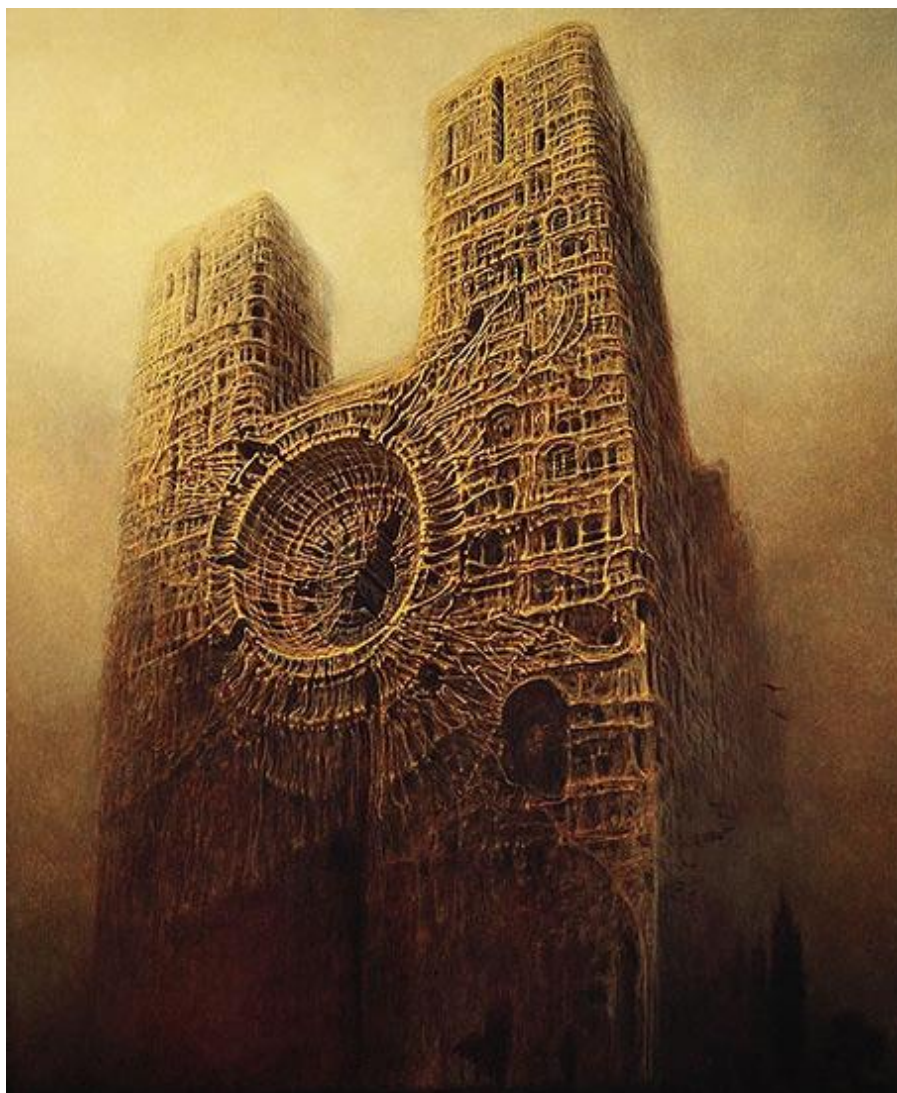
II. 14) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1981, olej na płycie pilśniowej.



II. 15) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1979, olej na płycie pilśniowej.



II. 16) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1978, olej na płycie pilśniowej.



II. 17) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1983, olej na płycie pilśniowej.



II. 18) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1985, olej na płycie pilśniowej.



II. 19) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1981, olej na płycie pilśniowej.



II. 20) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2001, olej na płycie pilśniowej.



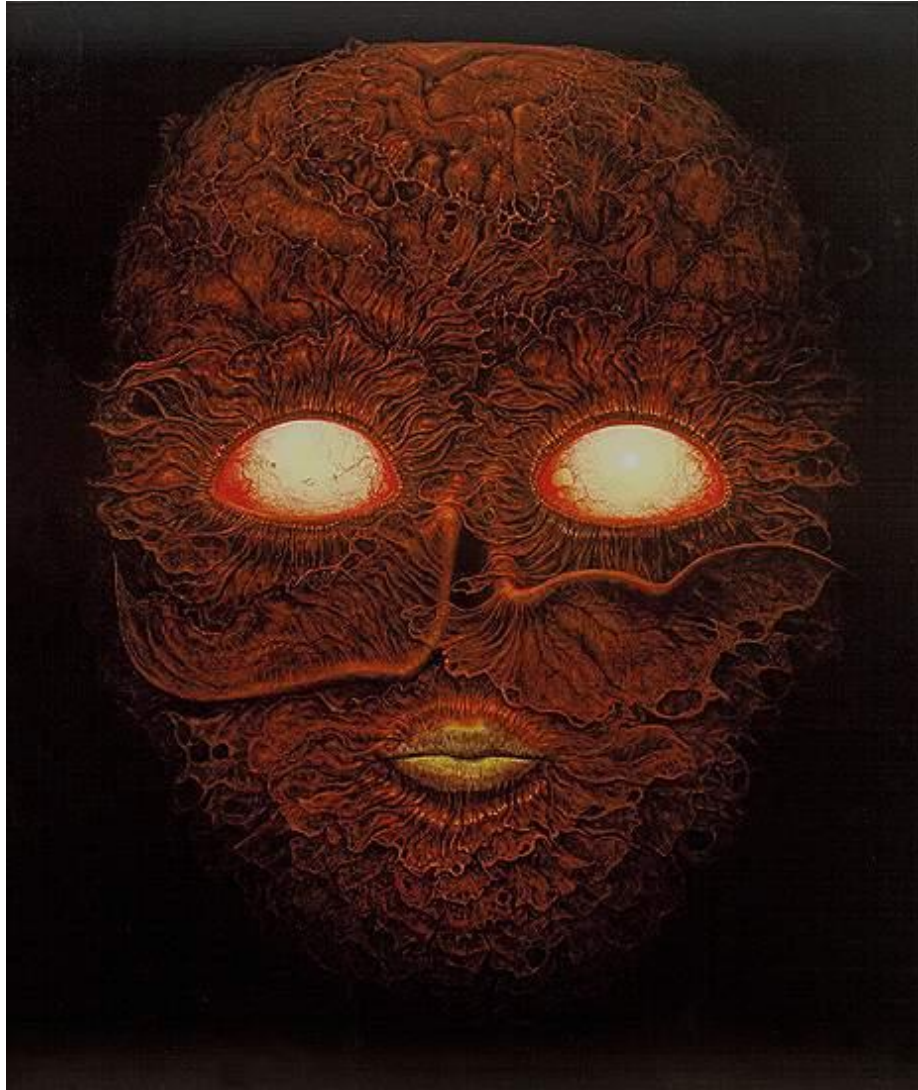
II. 21) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2003, olej na płycie pilśniowej.



II. 22) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2004, olej na płycie pilśniowej.



II. 23) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1970, olej na płycie pilśniowej.



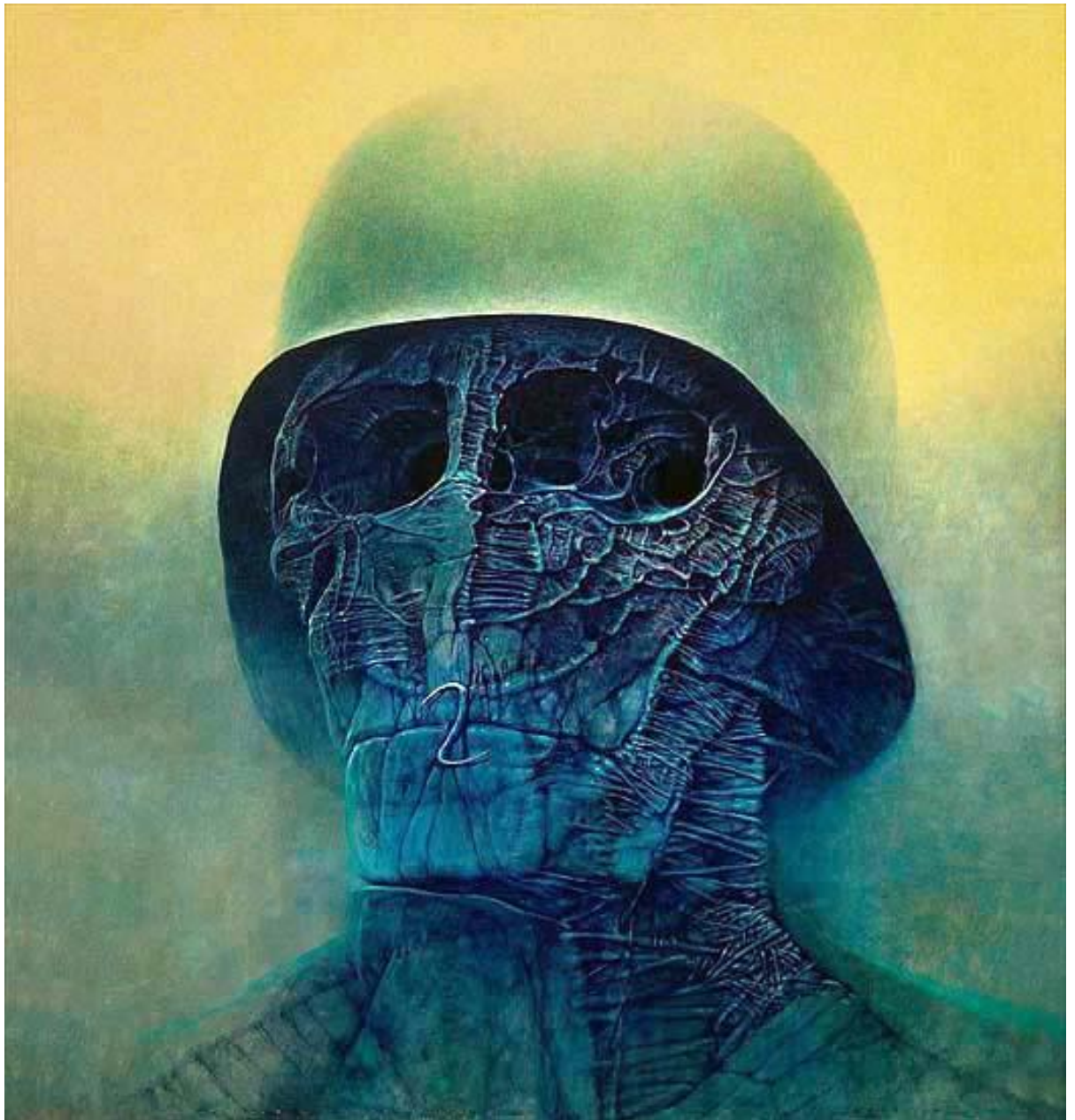
II. 24) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1977, olej na płycie pilśniowej.



II. 25) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1981, olej na płycie pilśniowej.



II. 26) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1983, olej na płycie pilśniowej.



II. 27) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1985, olej na płycie pilśniowej.



II. 28) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1987, olej na płycie pilśniowej.



II. 29) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1989, olej na płycie pilśniowej.



II. 30) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1993, akryl na płycie pilśniowej.



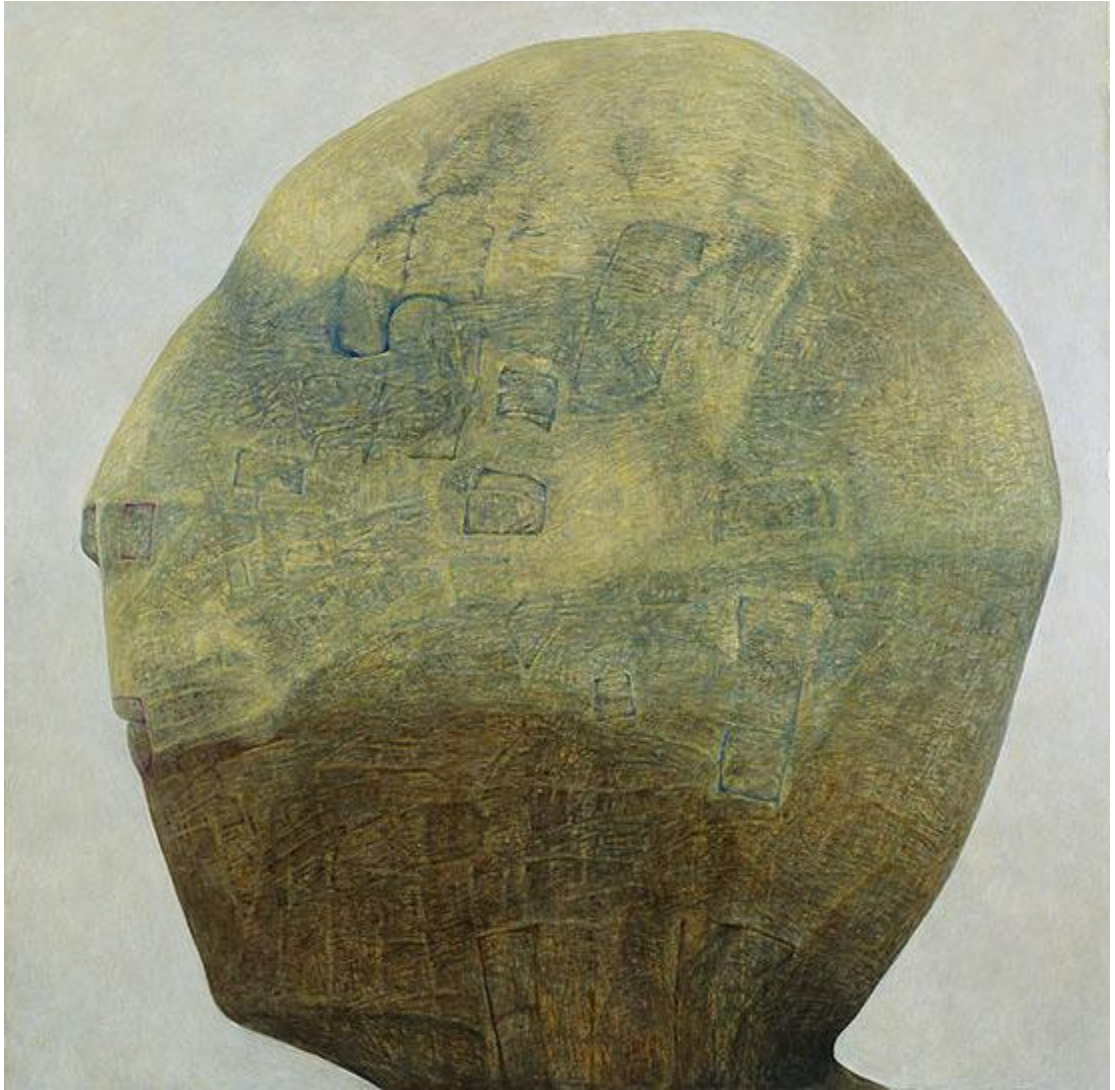
II. 31) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1993, akryl na płycie pilśniowej.



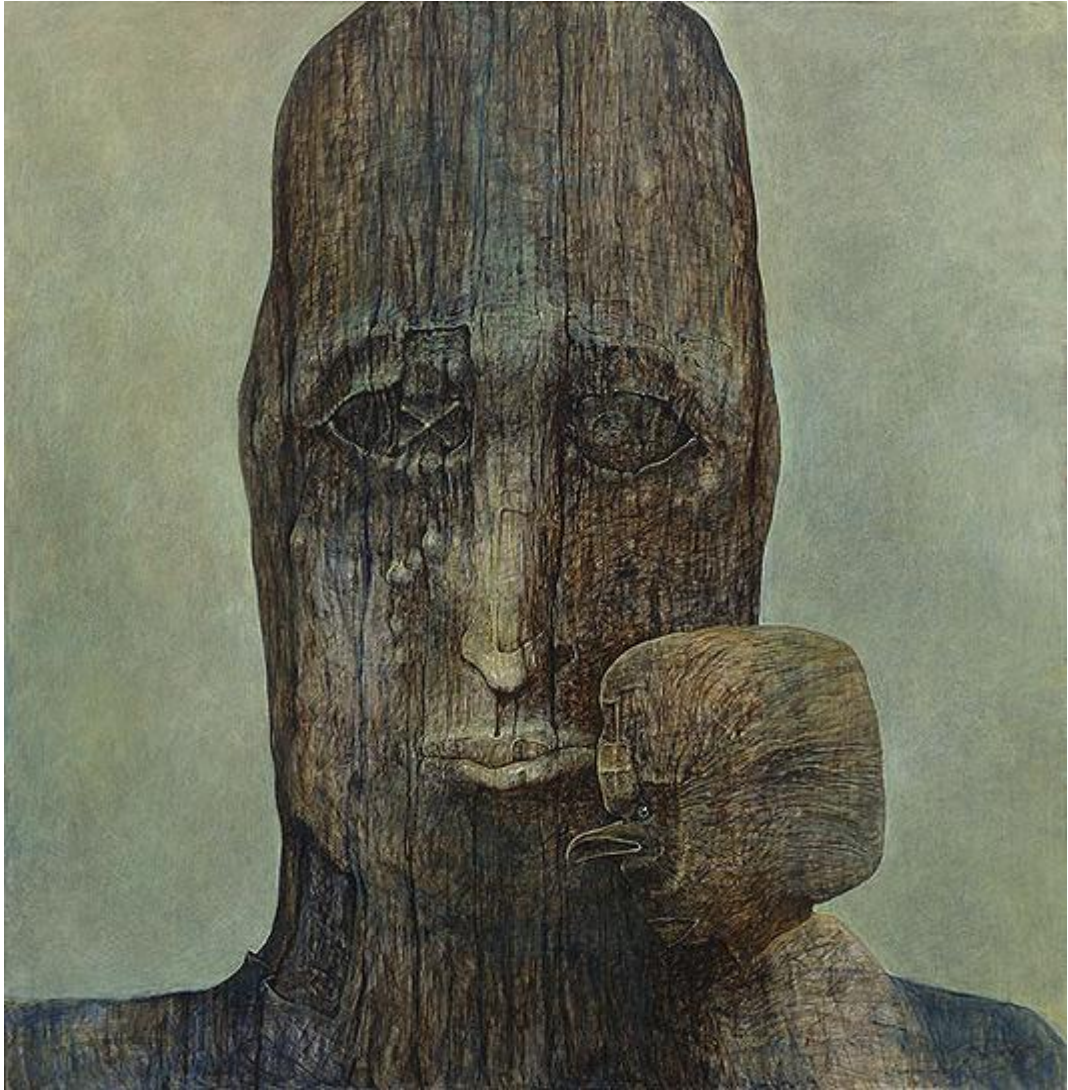
II. 32) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1993, akryl na płycie pilśniowej.



II. 33) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1994, olej na płycie piśniowej.



II. 34) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 1995, olej na płycie pilśniowej.



II. 35) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2001, olej na płycie pilśniowej.



II. 36) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2004, olej na płycie pilśniowej.



II. 37) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2004, olej na płycie pilśniowej.



II. 38) Zdzisław Beksiński, *bez tytułu*, 2004, olej na płycie pilśniowej.

Bibliografia:

1. Borowska Mostafa D., *Malarstwo polskie*, Warszawa 2009.
2. Dzikowska Elżbieta, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011.
3. Górniewicz Józef, *Sztuka i wyobraźnia*, Warszawa 1989.
4. Gryglewicz Tomasz, Banach Wiesław, Pluta Władysław, *Beksiński 1*, Olszanica 2008.
5. Kepler Bogdan, *Zdzisław Beksiński. Obrazy z lat 1983- 1994*, Łódź 1995.
6. Nyczek Tadeusz, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989.
7. Skrodzki Wojciech, *Miedzy „nic” a nicością*, Warszawa 1995, s.8-11.
8. Zuffi Stefano, *Historia portretu*, Warszawa 2001, s. 56.
9. Adamski Antoni, *Beksiński, czyli o lękach na zamówienie społeczne*, „Sztuka”, 1976, nr 2-3, s. 16-20.
10. Barański Marek, *Barok z gotykiem*, „Gazeta Olsztyńska,” 2005, nr 205.
11. BGB, *Uspokojony Beksiński*, „Czas Krakowski” 1995, nr. 18.
12. Bodnar Izabela, *Jestem jak pies wrażliwy na harmonijkę ustną*, „Przekrój” 1995 , nr 48, s.19-21.
13. Bos., *Tance śmierci*, „Dziennik Łódzki” 1995, Nr. 215, s. 15.
14. Brzozowski Henryk, *Odnaleźć w sercu i pod powiekami*, „Tygodnik Powszechny”, 1977, nr 25, s. 6.
15. Cichoń Krzysztof, *Nie czuję się zdrowy*, „Gazeta Wyborcza”, 1995, nr 209.
16. Czopik Jan, *Sfotografować sen. Zdzisław Beksiński*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35.
17. Dąbkowska Jolanta, *Metafory Beksińskiego*, „Nurt”, 1979, nr 6, s. 27-30.
18. Dzikowska Elżbieta, *Nie cierpię wystaw! Zdzisław Beksiński*, „Radar” 1984, nr 42, s. 1, 10-13.
19. Henczel Kazimierz , *Krajobrazy pośmiertne*, „Magazyn Kulturalny” 1983, nr 3-4, s. 15-16.
20. Jaremowicz Janusz, *Białokosieźnik*, „Polityka” 1981, nr 33, s. 10.
21. Koźniewski Kazimierz, *Gra w trzydzieści*, „Polityka” 1975, nr 42, s. 8-9.
22. Krauze Wojciech, *Widzenia Beksińskiego* , „Warszawski Informator Kulturalny” 1995, nr 11, s. 28.
23. Macieja Daniel, *Ucieka od zobowiązań*, „Gentelmen” 2000, nr 12.

24. Nastulanka Krystyna, *Dla siebie czy dla ludzi? Zdzisław Beksiński*, „Polityka” 1981, nr 9, s. 11.
25. Nyczek Tadeusz, *Beksiński i śmierć*, „Echo Krakowa” 1974, nr 157.
26. Raducka Zofia, *Sny koszmarne ale...*, „Tygodnik Demokratyczny” 1981, nr 27, s. 11.
27. Rajewska Iwona, *Świat Zdzisława Beksińskiego*, „Panorama Północy” 1981, nr 6, s. 8.
28. Romanowski Gustaw, *Totalne strupieszenie świata*, „Rzeczpospolita” 1995, nr 209, s. 17.
29. Siemiński Waldemar, *Beksiński*, „Zwierciadło” 1976, nr 16, s. 37.
30. Siemiński Waldemar, *Sztuka jako odcisk palca. Zdzisław Beksiński*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 4, s. 61-68.
31. Skarżyńska Monika, *Wszystko, co jest formą, może podlegać deformacji*, „Akcent”, nr 4, s. 152-162.
32. Skrobała Czesław, *Nie bójmy się Beksińskiego*, „Podkarpacie” 1974, nr 2, s. 4, 6.
33. Skrodzki Wojciech, *Po stronie ... tamtej, czyli śmierci*, „Kultura” 1981, nr 34, s. 12.
34. Skrodzki Wojciech, *Poemat o oczekiwaniu*, „Literatura” 1973, nr 4, s. 13.
35. Skrodzki Wojciech, *Zdzisław Beksiński*, „Projekt” 1981, nr 6, s. 17-25.
36. Sobota Adam, *Sztuka subiektywna*, „Odra” 1975, nr 10, s. 110-111.
37. Sztabińska Paulina, *Tajemniczy świat Zdzisława Beksińskiego*, „Kalejdoskop” 1995, nr 11, s. 38-40.
38. Ślubowski Jacek, *Obrazy wyobraźni*, „V.I.P” 2002., nr 12, s. 58- 59.
39. Taranienko Zbigniew, *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia*, „Rozmowy o malarstwie”, Warszawa 1987, s. 183.
40. TP, *Z dystansem do koloru*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 38, s. 4.
41. <http://utw-art.blogspot.com/2011/12/inspiracje-zdzisaw-beksinski-gosc-co.html> (12.04.2013)

Spis ilustracji:

II. 1) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1981, olej na płycie pilśniowej.....	44
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 2) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1974, olej na płycie pilśniowej.....	45
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 3) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1976, olej na płycie pilśniowej.....	46
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 4) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1984, olej i akryl na płycie pilśniowej.	47
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 5) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1989, olej na płycie pilśniowej.....	48
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 6) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , brak daty, olej na płycie pilśniowej.....	49
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 7) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1986, olej na płycie pilśniowej.....	50
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 8) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2001, olej na płycie pilśniowej.....	51
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 9) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1988, olej na płycie pilśniowej.....	52
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 10) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1975, olej na płycie pilśniowej.....	53
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 11) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1979, olej na płycie pilśniowej.....	54
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 12) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1979, olej na płycie pilśniowej.....	55
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 13) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1985, olej na płycie pilśniowej.....	56
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 14) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1981, olej na płycie pilśniowej.....	57
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 15) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1979, olej na płycie pilśniowej.....	58

http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 16) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1978, olej na płycie pilśniowej.....	59
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 17) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1983, olej na płycie pilśniowej.....	60
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 18) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1985, olej na płycie pilśniowej.....	61
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 19) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1981, olej na płycie pilśniowej.....	62
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 20) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2001, olej na płycie pilśniowej.....	63
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 21) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2003, olej na płycie pilśniowej.....	64
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 22) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2004, olej na płycie pilśniowej.....	65
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 23) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1970, olej na płycie pilśniowej.....	66
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 24) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1977, olej na płycie pilśniowej.....	67
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 25) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1981, olej na płycie pilśniowej.....	68
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 26) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1983, olej na płycie pilśniowej.....	69
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 27) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1985, olej na płycie pilśniowej.....	70
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 28) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1987, olej na płycie pilśniowej.....	71
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 29) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1989, olej na płycie pilśniowej.....	72
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 30) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1993, akryl na płycie pilśniowej.	73

http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 31) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1993, akryl na płycie pilśniowej.	74
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 32) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1993, akryl na płycie pilśniowej.	75
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 33) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1994, olej na płycie pilśniowej.....	76
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 34) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 1995, olej na płycie pilśniowej.....	77
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 35) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2001, olej na płycie pilśniowej.....	78
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 36) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2004, olej na płycie pilśniowej.....	79
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 37) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2004, olej na płycie pilśniowej.....	80
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	
II. 38) Zdzisław Beksiński, <i>bez tytułu</i> , 2004, olej na płycie pilśniowej.....	81
http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html (23.05.2013)	