

**UNIwersytet Zielonogórski**  
**Wydział Nauk Pedagogicznych**  
**i Społecznych**

Kierunek: Pedagogika  
Specjalność: Animacja społeczno – kulturalna

**Liliana Lewandowska**

**Między tradycyjnym warsztatem  
twórczym, a elektronicznymi technikami  
kreatywności – monografia Zdzisława  
Beksińskiego**

Akceptacja promotora

Praca magisterska, opieka naukowa  
dr hab., prof. UZ  
Bogdan Idzikowski

Zielona Góra 2006

## SPIS TREŚCI

<b>WSTĘP</b> .....	5
<b>I. TEORETYCZNE KONCEPCJE BADANIA WZORÓW BIOGRAFICZNYCH, DRÓG PRZEBIEGU ŻYCIA I METODOLOGIA</b> .....	7
BADANIA JAKOŚCIOWE – WPROWADZENIE .....	19
ANALIZA STRUKTURY TEKSTU.....	22
BADANIA BIOGRAFICZNE: WYWIAD .....	23
„MAPA MOJEGO ŚWIATA” .....	24
POLA SEMANTYCZNE.....	24
WARSTWOWE ZDEJMOWANIE METAFOR I PIRAMIDA METAFOR.....	25
BADANIE DOKUMENTÓW I ANALIZA RYSUNKÓW .....	26
ZDZISŁAW BEKSIŃSKI W KONTEKŚCIE OSOBY BADANEJ.....	28
<b>II. POGRANICZA I POSZUKIWANIA (POSTMODERNIZM, AWANGARDA XX WIEKU, ŁĄCZENIE STYLÓW I TWORZYW)</b> .....	34
<b>III. POGRANICZA I POSZUKIWANIA - MEDIA ELEKTRONICZNE, ZASTOSOWANIE TECHNIK KOMPUTEROWYCH W LATACH DZIEWIĘDZIESIĄTYCH XX WIEKU</b> .....	46
<b>IV. DROGA OD KLASYCZNYCH SZTUK PLASTYCZNYCH DO ELEKTRONICZNYCH TECHNIK AUDIOWIZUALNYCH (EWOLUCJA ARTYSTYCZNA I ŻYCIE ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO)</b> .....	52
„MALUJĘ, ŻEBY PRZETRWAĆ (...)” – MALARSTWO I ŻYCIE BEKSA .....	54
JAK MASZYNA DO PISANIA ZMIENIŁA SIĘ W KOMPUTER .....	72
TECHNOLOGIA – MIŁOŚĆ OD PIERWSZEGO WEJRZENIA.....	76
PESYMISTA OPTYMISTĄ PODSZYTY – Z. BEKSINSKI.....	78
<b>V. ANALIZA BADAWCZA – DOBÓR BADANYCH</b> .....	81
PROBLEMATYKA BADAWCZA.....	82
WIESŁAW BANACH – ODPOWIEDZI .....	84
ANALIZA KORESPONDENCJI MIĘDZY ZDZISŁAWEM BEKSIŃSKIM A PIOTREM DMOCHOWSKIM .....	93
TWÓRCZOŚĆ VERSUS PRAGMATYZM .....	93
BEKSIŃSKI A POLITYKA .....	97
RELIGIA W KONTEKŚCIE POSZUKIWANIA .....	99

ŻYCIE ARTYSTY - MAGIA CONTRA TECHNIKA.....	101
<b>ZAKOŃCZENIE - PAN B. – „CZŁOWIEK - ORKIESTRA”.....</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>105</b>
<b>ANEKS.....</b>	<b>108</b>

## **Podziękowania**

Składam serdeczne podziękowania Panu doktorowi habilitowanemu, profesorowi Uniwersytetu Zielonogórskiemu Bogdanowi Idzikowskiemu za okazaną mi pomoc, życzliwość, zrozumienie oraz za cenne uwagi przekazane mi w trakcie pisania niniejszej pracy.

Serdecznie dziękuję także Panu Piotrowi Dmochowskiemu za przekazanie mi całościowej bibliografii i korespondencji związanej z życiem i twórczością Zdzisława Beksińskiego.

Dziękuję również Panu Wiesławowi Banachowi dyrektorowi Muzeum w Sanoku za okazaną pomoc merytoryczną.

## Wstęp

Długo zastanawiałam się, jak ująć w słowa to, dlaczego napisałam pracę na temat życia i twórczości Zdzisława Beksińskiego. Muszę cofnąć się kilka lat, do czasu, kiedy uczyłam się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Zielonej Górze. Pamiętam, że na zajęciach z malarstwa, mój kolega przyniósł album z obrazami współczesnego polskiego artysty. Zachwyciłam się monochromatycznymi kolorami, wyraźną kreską, a przede wszystkim poczułam coś na kształt „słodkiego smutku”, kiedy dwie kościste postaci na jednym z obrazów, przytulały się w niemym uścisku swych ciał – nie - ciał.

Po raz pierwszy zainteresowało mnie to, kim jest człowiek, który namalował takie cudowne obrazy przesiąknięte smutkiem, delikatnością, a zarazem drapieżnością. Album, który miałam wtedy w rękach, poświęcony był twórczości Zdzisława Beksińskiego.

Kilka lat później, już na studiach, poznając teoretyczne koncepcje estetyki, zainteresowałam się ewolucją sztuki. Obserwowałam „drogę” jaką przeszła od swych narodzin na ścianach grot w Lascaux i w Altamirze, przez sztukę grecką, do współczesnego malarstwa, czy w końcu do technik audiowizualnych.

Po raz pierwszy pomyślałam, że mogłabym napisać pracę na temat współczesnej ewolucji sztuk plastycznych. Brakowało mi natomiast punktu odniesienia, przykładu, który mógłby reprezentować rozwój mojej myśli. Potrzebowałam muzy..., tą muzą stał się dla mnie Z. Beksiński, a raczej jego życie (jakże tragicznie przerwane) i twórczość. Pomyślałam, że zainteresowanie malarstwem Beksińskiego z okresu, kiedy byłam w liceum, może posłużyć ukazaniu „drogi” współczesnej sztuki. Artysta nadawał się znakomicie do tej analizy, spełniał wszystkie kryteria, jakie sobie postawiłam w problematyce badawczej. Zaczynał jako tradycyjny artysta, grafik, fotograf i malarz, który dzięki swojej fascynacji technikami najnowszymi, użył jako jeden z pierwszych polskich artystów, komputera jako techniki swojego artystycznego wyrazu.

Chciałam, aby moja praca magisterska była opowieścią o ewolucji sztuki w dzisiejszym świecie, ewolucji, którą przechodzi konkretna osoba, człowiek a zarazem wielki twórca, Zdzisław Beksiński. Kiedy rodziła się koncepcja tej pracy Zdzisław Beksiński był w pełni sił twórczych. Zamierzałam spotkać się z mistrzem, przeprowadzić wywiad biograficzny, by zrekonstruować drogę stawania się artysty i ewolucji sztuki. Życie jednak okazało się zaskakująco nieprzewidywalne. Tragiczna śmierć artysty zmusiła mnie do zmiany zamysłu badawczego – głównie w warstwie metodologicznej. Nie porzuciłam jednak myśli o zbadaniu, jak ewoluowała droga twórcza Z. Beksińskiego. Jednak nie mógł mi o tym opowiedzieć sam bezpośrednio. Odwołałam się więc do innych metod i technik badawczych – o czym szerzej w pracy.

## **I. Teoretyczne koncepcje badania wzorów biograficznych, dróg przebiegu życia i metodologia**

„ Monografia (monos – jedyny, grafo – piszę) jest to praca naukowa omawiająca jakieś zagadnienie w sposób wyczerpujący. Zebranie i omówienie wszystkich dostępnych informacji dotyczących bezpośrednio danego zagadnienia. Monografię można stworzyć dla każdego tematu: osoby, grupy ludzi, wydarzenia, miejsca geograficznego, urządzenia, części tego urządzenia, metody postępowania, pojęcia abstrakcyjnego, itd.

Przykłady monografii:

- monografia życia jakiejś osoby,
- monografia twórczości jakiejś osoby,
- monografia życia i twórczości jakiejś osoby.”<sup>1</sup>

Powyższa definicja mówi o zjawisku monografii ogólnie. Gdy spojrzysz się na zagadnienie monografii ze strony nauk pedagogicznych, ukazuje nam się inny obraz. W pedagogice monografia różni się swą treścią i zakresem od potocznego znaczenia monografii w naukach społecznych.

Wg A. Kamińskiego w monografii pedagogicznej trzeba przyjąć taką technikę, która opiszę instytucję wychowawczą, taką jak np. szkoła, spółdzielnia mieszkaniowa.<sup>2</sup>

Istnieją dwa czynniki, które określają sposób postępowania badawczego, na podstawie których możemy uznać, że jest to metoda monograficzna.

Po pierwsze, jest przedmiotem badań, czyli np. jest to instytucja wychowawcza o charakterze placówki (dom kultury, itp.).

Po drugie, ważny jest sposób badania. Chodzi o dokładne, wielostronne spojrzenie na funkcjonowanie danej instytucji jako systemu społecznego, ale także jako funkcjonowanie związanego ze sobą zbioru osób.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> <http://pl.wikipedia.org/wiki/Monografia>, 2005-11-09.

<sup>2</sup> Cyt. za T. Pilch, Zasady badań pedagogicznych, Warszawa 1995, s. 45 - 46.

<sup>3</sup> Tamże, s. 46.

Powyższe rozważania doprowadziły do stworzenia definicji monografii pedagogicznej, która mówi, że „ monografia jest metodą badań, której przedmiotem są instytucje wychowawcze w rozumieniu placówki lub instytucjonalne formy działalności wychowawczej, prowadzącą do gruntownego rozpoznania struktury instytucji, zasad i efektywności działań wychowawczych oraz opracowania koncepcji ulepszeń i prognoz rozwojowych”.<sup>4</sup>

Metoda monograficzna w badaniach pedagogicznych jest bardzo ważna, ale jest przede wszystkim łatwa w realizacji, można systematycznie weryfikować działania danych instytucji, a także polepszać te działania i kontrolować ich funkcjonowanie.

Przedmiotem monografii jest zawsze jeden przedmiot, jedno zagadnienie lub jedna instytucja. Godny uwagi jest fakt, że termin monografia pochodzi z pierwszej połowy XIX wieku. Do tamtej pory stosowano pojęcie traktatu. „Traktat jest nazwą rozprawy naukowej o charakterze syntetycznym, obejmującym całokształt danego zagadnienia ze stanowiska współczesnego stanu wiedzy i podstawowego, indywidualnego poglądu autora. Traktat zawsze nosi znamiona autorskiej refleksji filozoficznej”.<sup>5</sup>

Istotą monografii pedagogicznej są badania instytucji społecznych traktowanych jako organizacje społeczne. Oczywiście nie brak jest w historii monografii pedagogicznej przypadków poświęconych pojedynczym pedagogom, ale A. Kamiński kładzie jednak nacisk na to, by o monografii pedagogicznej mówić jedynie w kontekście badania instytucji lub organizacji. Za pierwszym pojęciem kryją się cztery znaczenia: „instytucja jako grupa ludzi wykonująca określone funkcje społeczne, formy organizacyjne zespołu czynności wykonywanych przez członków grupy w imieniu całości, zespół urządzeń i środków, które pozwalają upoważnionym jednostkom na wykonywanie publicznej funkcji, mających na celu zaspokajanie potrzeb i regulowanie czynności

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 46.

<sup>5</sup> R. Wroczyński, T. Pilch, Metodologia pedagogiki społecznej, Wrocław 1974, s. 146.



całej grupy, a także społeczne role, wypełnione przez jednostki w wyniku pełnionych przez nie funkcji społecznych”.<sup>6</sup>

Natomiast pojęcie organizacji wg J. Szczepańskiego ma trzy znaczenia: „po pierwsze, jest to grupa celowa, zrzeszenie zmierzające do realizacji określonych celów, po drugie, są to sposoby zarządzania ludźmi, spożytkowania środków i narzędzi dla osiągnięcia określonego celu. W trzecim przypadku, organizacja społeczna dowolnej zbiorowości to taki układ wzorów zachowań instytucji, ról społecznych, środków kontroli społecznej, który zapewnia współzycie członków zbiorowości, przystosowuje ich dążenia i działania w procesie zaspokajania potrzeb i rozwiązuje problemy i konflikty wynikające w toku współzycia”.<sup>7</sup>

Metodę tę można realizować poprzez zastosowanie różnych technik. Najczęściej posługuje się ona badaniem dokumentów, także wykorzystuje obserwację uczestniczącą, nierzadko też ankietą i wywiady. W metodzie monograficznej zawsze łączy się kilka technik, aby uzyskać jak najbardziej dogłębny obraz przedmiotu lub podmiotu badań.

Tradycja badań monograficznych w Polsce jest jedną z najstarszych w Europie, jeszcze przed pracami naszego rodaka Franciszka Bujaka, ukazało się kilka prac etnograficznych. Były tam opisane obserwacje zmian, jakie zachodziły w obyczajowości i kulturze ludności zamieszkałej na terenach polskich.

Badacz okresu międzywojennego interesował się „zbieractwem wszelkich danych”, była to metoda badań monograficznych w terenie. Uważano, że monografia środowiskowa jest najlepszym rodzajem badań socjologicznych. Po II wojnie światowej w Polsce monografia bardzo się rozwinęła, istnieją badania, gdzie obliczono, że do 1970 roku powstało ponad sto studiów monograficznych. W badaniach nad metodą monograficzną sprecyzowano pierwszą próbę koncepcji „integralnej monografii reprezentatywnej”, sformułowanej przez J. Topolskiego. Jego zdaniem „badania monograficzne nie mogą być zastąpione przez makroanalizę lub odwrotnie. Jedynie monograficzne

---

<sup>6</sup> Cyt. za R. Wroczyński, T. Pilch, Metodologia pedagogiki społecznej, Wrocław 1974, s. 146.

<sup>7</sup> J. Szczepański, Elementarne pojęcia socjologii, Warszawa 1970, s. 203 – 204.

badania mogą dostarczyć wiedzy o skomplikowanej strukturze i zmianach zachodzących w małych układach społecznych (jak np. gospodarstwie, rodzinie, wsi)”<sup>8</sup>

W literaturze obcej takie zagadnienia jak: badanie monograficzne, monografie, monograficzne badanie terenowe, określa się bardzo różnicowanie. W pracach anglojęzycznych stosowane są takie terminy jak: „field research”, „field study”, „community study method”, same badania traktowane są całościowo. Studium przypadku „case study”, stosowane jest także dla określenia terenowych badań monograficznych, ale wg socjologów studium przypadku nie jest rozumiane jako opis indywidualnych, szczegółowych przypadków. Monografia dla socjologa jest takim rodzajem postępowania, które obejmuje pozyskiwanie pewnych danych i ich analizę, ale zachowuje się całościowy charakter badań.

Jan Lutyński również zwrócił uwagę, że „do monografii socjologicznych nie można zaliczyć „case study”, które stanowią analizy tzw. indywidualnych przypadków (jakiejś osoby, instytucji), często stosowane w monograficznym badaniu terenowym. Wtedy mają charakter techniki badawczej, źródła, które jest analizowane w dowodzeniu określonej tezy”<sup>9</sup>

Oczywiście część badaczy, jak na przykład A. Kamiński, uważają, że monografia jest związana tylko z instytucjami i organizacjami, pomijają w ten sposób pojęcie monografii życia jakiejś osoby. Dlatego też, w niektórych opracowaniach zamiast monografii życia, mamy do czynienia z zagadnieniem metody indywidualnych przypadków.

Ta metoda ma swoje korzenie w metodzie pracy socjalnej, która rozwijała się w pedagogice opiekuńczej w latach dwudziestych XX wieku. Istotą tej metody, jest przekonanie, że upadek i nędza mają przyczynę w słabości jednostki, żeby jej pomóc, trzeba rozpoznać przyczynę jej upadku. Metoda indywidualnych przypadków w pedagogice sprowadza się do badania biografii ludzkich. W tym momencie nie skupiamy się na badaniach układów społecznych czy instytucji. Analizuje się

---

<sup>8</sup> J. Topolski, Problemy metodologiczne badań wsi, [w:] Badania empiryczne w socjologii, tom II, red. M. Malikowski, M. Niezgoda, Tyczyn 1997, s. 414.

<sup>9</sup> J. Lutyński, Antropologiczna monografia terenowa i badania społeczno-kulturalnych przeobrażeń w Polsce współczesnej, [w:] „Przegląd Socjologiczny”, 15 (1961), nr 2. s. 42.

konkretne życie danej osoby i ją samą, czyli reasumując: „metoda indywidualnych przypadków jest sposobem badań polegającym na analizie jednostkowych losów ludzkich uwikłanych w określone sytuacje wychowawcze, lub analizie konkretnych zjawisk natury wychowawczej poprzez pryzmat jednostkowych biografii ludzkich z nastawieniem na opracowanie diagnozy przypadku lub zjawiska w celu podjęcia działań terapeutycznych”.<sup>10</sup>

Najużyteczniejszą techniką w tej metodzie jest wywiad, uzupełniony techniką obserwacji i analizą dokumentów osobistych.

Wracając do metody monograficznej, ważne jest to, że badania są ujmowane jako całość, tzn., że w czasie prowadzenia badań nie zapominamy o tym, iż rozpatrujemy obiekt jako niepodzielną całość.

J. Lutyński podkreśla nawet, że powinno się badać jednostkę w sposób antropologiczny. Nie chodzi tu jednak o to, by rozpatrywać jednostkę jako unikat, coś niepowtarzalnego, w takim przypadku nie moglibyśmy rozpatrywać danego zagadnienia w terminach naukowej ogólności.<sup>11</sup>

W mojej pracy będę posługiwała się dwiema metodami: metodą monografii twórczości oraz metodą biograficzną. Obiektem moich badań jest polski artysta - malarz Zdzisław Beksiński. Pisząc o jego twórczości nie sposób jest nie wspomnieć o jego biografii, ponieważ często jest tak, że sztuka przeplata się z życiem i dla niektórych twórców życie to sztuka. Tak było w przypadku Z. Beksińskiego.

Wg Denzina „biografia przedstawia doświadczenia i definicje danej osoby, danej grupy lub danej organizacji tak, jak ta osoba, grupa lub organizacja interpretuje te doświadczenia”<sup>12</sup>. Biografia w tej definicji jest rozumiana jako pewne założenie, „że zachowanie ludzkie musi być badane i rozumiane z perspektywy osób, której ono dotyczy”.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> T. Pilch, *Zasady badań pedagogicznych*, Warszawa 1995, s. 48.

<sup>11</sup> J. Lutyński, *Antropologiczna monografia terenowa i badania społeczno-kulturalnych przeobrażeń w Polsce współczesnej*, „Przegląd Socjologiczny”, 15 (1961), nr 2, s. 42.

<sup>12</sup> I. K. Helling, *Metoda badań biograficznych*, [w]: *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, Warszawa 1990, s. 13.

<sup>13</sup> Tamże, s.13.

Denzin wskazał przedstawicieli szkoły chicagowskiej w latach trzydziestych i czterdziestych jako głównych badaczy, którzy stosowali metodę badań biograficznych. Ta metoda dzisiaj jest stosowana w różnych szkołach teoretycznych i dotyczy znacznie większej liczby problemów socjologicznych.

Wg innych źródeł, np. w encyklopedii internetowej, „biografia to obszerny opis dziejów całości życia oraz dokonań wybitnej jednostki”.<sup>14</sup>

Biografia może być opracowaniem naukowym, ale także może mieć charakter formy literackiej w postaci powieści biograficznej. Taka biografia może być bardzo pomocna w sytuacji, gdy nie ma dostępności do informacji o danej osobie, celem dokonania jej psychologicznej analizy. W takich wypadkach wykorzystuje się wiadomości na temat podobnej osoby lub czasów i miejsc powiązanych z taką osobą. Podobną formą biografii może być film, w którym aktor odgrywa daną postać. Może być to film dokumentalny lub fabularny. Formą biografii jest także autobiografia.

W tym przypadku autor sam opisuje sytuacje ze swojego życia. Ważne jest również to, że podanie paru dat i wydarzeń jest jedynie życiorysem. Biografia jest wzbogacona o elementy analityczne, krytyczne i podsumowujące.<sup>15</sup>

W literaturze polskiej rzadko pojawiają się pojęcia „wzór biografii” czy „wzór przebiegu życia”. W socjologii było tylko znane pojęcie „społecznej biografii”. W kulturze rodzimej można wyodrębnić jeden wzór biografii społecznej. Składają się na nie takie aktywności jak: uczenie się w szkole, praca zawodowa i czas wolny. Człowiek realizuje wzór społecznej biografii w takich instytucjach jak rodzina, szkoła, praca, instytucje kultury symbolicznej.

W polskiej literaturze socjologicznej występuje opis typów ludzi. Tacy badacze jak: Chałasiński, Szczepański, Znaniecki, pisali o typologii ludzi, opisywali typy i ich kulturową genezę. Te poglądy podzielali socjologowie, psychologowie i pedagodzy polscy, którzy dokonali typologii badanych kategorii respondentów.

---

<sup>14</sup> <http://pl.wikipedia.org/wiki/Biografia>, 2005-11-12.

<sup>15</sup> Tamże.

Pojęcie „typu” jest używane w naukach biologicznych, zaś w pedagogice, w socjologii i psychologii używa się pojęcia „wzór osobowy”.

W obcojęzycznych tekstach często pojawia się pojęcie „wzór przebiegu życia” (biografii), nie jest jednak do końca tym samym pojęciem, co „wzór osobowy”. Przede wszystkim „wzór osobowy” oznacza zespół cech postaci historycznej lub literackiej. Wzór biografii oznacza wielofazowy, postulowany przebieg całego życia jednostki, członka określonego typu społeczeństwa.”<sup>16</sup> Oprócz tych różnic, można jeszcze wymienić takie, że „wzór osobowy” oznacza zespół cech członka dowolnej grupy społecznej – małej i dużej”<sup>17</sup>, natomiast „wzór biografii” charakteryzuje się tym, że przebieg życia człowieka odnosi się do wielkich grup społecznych. Ważne jest również to, że „wzoru biografii” nie można realizować poza społeczeństwem, a „wzór osobowy” można realizować bez kultury i instytucji społeczeństwa. Poza tym „wzór osobowy” opisuje tylko cechy jednostki, zaś „wzór biografii” udział tej jednostki w życiu innych. Te różnice ukazują, że pojęcia „wzór osobowy” i „wzór przebiegu życia” (biografia) nie mogą być zastąpione innymi terminami w naukach społecznych.

„Życie człowieka można podzielić na trzy fazy:

- nabywanie kompetencji człowieka dorosłego,
- wykorzystanie tych kompetencji – praca zawodowa,
- emerytura.”<sup>18</sup>

W każdej fazie rozwoju człowieka inne instytucje warunkują aktywność jednostki. W drugiej fazie na przykład podejmuje się działania mające na celu osiągnięcie zamożności i prestiżu, w tym wypadku praca zawodowa jest bardzo ważna. W dzisiejszych czasach wydłuża się pierwsza faza życia, realizowana dzięki instytucjom takim jak: szkoły, kursy, studia wyższe i podyplomowe. Wydłuża się także trzecia faza życia, ponieważ istnieją takie instytucje jak służba zdrowia i pomoc społeczna, które wydatnie wpływają na długość i jakość życia człowieka.

---

<sup>16</sup> E. Hajduk, Kulturowe wyznaczniki biegu życia, Warszawa 2001, s. 32.

<sup>17</sup> Tamże, s. 32.

<sup>18</sup> Tamże, s.34.

„Szkola jest obecna w każdym wzorze przebiegu życia, wspomaga ona działalność innych instytucji. Ich rola w realizacji wzoru przebiegu życia podkreśla różnicę danego wzoru od wzoru podstawowego. Ten realizowany jest z pomocą szkół i instytucji pracy zawodowej. Istnieje jeszcze wzór przebiegu życia, gdzie jednostka wspomagana jest przez partie polityczne. Przygotowuje ona jednostki do pracy w instytucjach władzy politycznej.”<sup>19</sup>

Analiza wzorów biografii zawarta w pracach badawczych, ukazuje, że realizatorzy innych wzorów, poza wzorem podstawowym łatwiej osiągają takie wartości jak: dobrobyt, podmiotowość, prestiż.

Metoda biograficzna, którą stosuje się w socjologii, pozwala na wykorzystywanie dokumentów przydatnych do rekonstrukcji przebiegu życia historycznej postaci, na przykład jako reprezentanta kategorii społecznej.

„Pojęcie biografii ma podwójne znaczenie. Biografia określana jest jako: *społeczna konstrukcja przebiegu życia* i jako: *kształtowanie się osobowości tzn. socjalizacja w przebiegu życia*. Ta *społeczna konstrukcja przebiegu życia* składa się z trzech ról społecznych, czyli z roli członka rodziny, pracownika i roli społecznej realizowanej w czasie wolnym.”<sup>20</sup>

Jednostka przynależy do instytucji, realizuje jej funkcje, które wyznaczają reguły intersubiektywne, takie jak na przykład normy prawne. Poza tym jednostka może należeć do nieformalnej grupy kształceniowej lub być w związku niemałżeńskim. Takie zjawiska powodują, że następuje modyfikacja przebiegu życia, w porównaniu z biografią (społeczny plan przebiegu życia).

„Wszystkim obszarom badań jest wspólne to, że ujmują one proces dostosowania się jednostki do społecznych pozycji, który rozciąga się na okres jej życia, a jednocześnie na określony, historyczny przedział czasu”.<sup>21</sup>

Przebieg życia człowieka nie jest określony, wyjątkiem są prawa genetyki. Jednostka jest determinowana przez społeczeństwo, jego instytucje, ład i wzory kultury. Każde społeczeństwo

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 36.

<sup>20</sup> Tamże, s. 41.

<sup>21</sup> Cyt. za E. Hajduk, *Kulturowe wyznaczniki biegu życia*, Warszawa 2001, s. 44.

charakteryzuje się tym, że występują w nim różne wzory przebiegu życia. Wzór wybierany przez kolejne pokolenie (kohorty) może być określony jako przynależność do wielkich grup społecznych. Natomiast „świadomość biograficzna jednostki zawiera wiedzę o dostępnych wzorach przebiegu życia, możliwości osiągnięcia wartości w następstwie urealniania wzoru, a także koncepcję życia. Można wyróżnić kilka koncepcji życia. Życie jako:

- trwanie, przeżywanie, dożywanie,
- osiągnięcie założonych wcześniej celów,
- służba innym, jako dawanie,
- czerpanie korzyści, używanie życia,
- dobre wykorzystanie posiadanych zasobów (dla dobra własnego lub innych).”<sup>22</sup>

Biografia ma jeszcze jedno znaczenie, jest ona utożsamiana z systemem reguł, które są pomocne, by utrzymać w społeczeństwie ciągłość kultury. System reguł można odnieść do różnych cech adresatów, jak na przykład: do płci, pozycji społecznej, a także do genealogii społeczno-kulturowej. Pojęcie „systemu reguł” i pojęcie „wzoru społecznej orientacji”, różnią się od siebie. W „systemie reguł”, chodzi o wyrażanie presji na jednostkę przez społeczeństwo, natomiast we „wzorze społecznej orientacji” mamy do czynienia z możliwościami stwarzanymi dla jednostki przez społeczeństwo.

Badania socjologiczne nad biografiami i przebiegiem życia jednostki obejmują: społeczną i kulturową genezę biografii, jej funkcję w stosunku do społecznej struktury i kultury grup, stosunku do członków grupy, ich doświadczeń i działań. Socjologowie, którzy badają współczesne społeczeństwa doszli do wniosków, że wzrosło znaczenie czasowo-segmentowego przebiegu życia, fazy życia stały się zasadami porządkowania ciągu zdarzeń. Fazy podzielone są na wiek życia, to znaczy, że są chronologicznie ustandaryzowane, czyli podzielona na dzieciństwo, młodość, życie

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 45.

dorośle i starość. Biografia, która jest opisywana jako wzór przebiegu życia ulega wciąż zmianom. Krótkie zmiany zachodzą w jednej kohorcie i mogą być wycofane przez drugą, są to zmiany strukturalne i zachodzą w trzech obszarach. Po pierwsze, „destandaryzacji cyklu życia rodzinnego”- chodzi o to, że decyzję o założeniu rodziny przesuwają na lata późniejsze, ludzie żyją w związkach nieformalnych. Drugi obszar to „praca zawodowa”, w tym przypadku można zaobserwować spadek znaczenia trójfazowego przebiegu życia, czyli podejmowania pracy w niepełnym wymiarze godzin, chęć zmiany pracy, przekwalifikowanie się. Trzeci obszar to „czas wolny”, obserwuje się zmiany norm wieku, które regulują styl życia, takie jak: doksztalcenie się, prowadzenie domu, ubieranie się, a także życie seksualne.<sup>23</sup>

Analiza przebiegu życia zajmuje się także takimi aspektami, jak doświadczenie i działanie jednostki. „Doświadczeniem nazywa się to, że wie się teraz więcej niż wcześniej”.<sup>24</sup>

W danym doświadczeniu przeszłość jest kilkakrotnie interpretowana, dlatego, że aktualna sytuacja i biograficzna przeszłość oddziałują na siebie przez cały czas.

Ilość wzorów przebiegu życia stwarza szansę wyboru takiego przebiegu życia, które odpowiada każdej jednostce. Specyficzne są pod tym względem Stany Zjednoczone, gdzie możliwość wielokrotnego wyboru nastawiona jest na indywidualność jednostki, dzięki czemu każdy może wyrazić siebie, na takich polach, jak edukacja, sztuka, praca, religia.

Wzory przebiegu życia zapewniają ład w społeczeństwie, ale także wyznaczają działalność takich instytucji, jak na przykład szkoła. Ważne jest również to, że wyznaczają one nowe kryteria, umożliwiają jednostce wybór, na przykład, jaki przebieg życia może być realizowany jednocześnie, np. praca-nauka, a jaki musi być realizowany w kolejności nieodwracalnej.

Metoda biograficzna charakteryzuje się tym, „że zachowanie ludzkie musi być badane i rozumiane z perspektywy osób, których ono dotyczy” i że „pomijanie roli innych może wprowadzać interpretacje badacza w miejsce interpretacji tych, których ona bada – skutkiem tego jest fałszywy

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 52.

<sup>24</sup> Cyt. za E. Hajduk, Kulturowe wyznaczniki biegu życia, Warszawa 2001, s. 54.



obiektywizm”.<sup>25</sup> W tej metodzie nie wykorzystuje się jako źródła danych wyskalowanych kwestionariuszy lub takich kwestionariuszy, które się samodzielnie wypełnia, ponieważ narzucają one z góry ustaloną formę wypowiedzi.

Metodę biograficzną jako pierwsza opublikowała Charlotta Bühler w 1933 r. W końcu lat sześćdziesiątych, metoda biograficzna przeżywała swój renesans. Zainteresowanie jednostką wzrosło, potrzebne były nowe metody. Zwykle podejście ilościowe i standaryzowane wywiady już nie wystarczały. „Zainteresowanie się *historią ludzi*, stworzyło metodę *ustnego przekazu*, której głównym celem jest uchwycenie wydarzeń historycznych poprzez opisanie doświadczeń zwykłych ludzi uczestniczących w tych wydarzeniach”.<sup>26</sup> Nie tylko w socjologii metoda biograficzna przeżywała odrodzenie, również w psychologii społecznej zainteresowano się metodami niestandaryzowanymi. W badaniach nad biografią przeplatają się dwa pytania: co? i jak? Jeśli badacz zainteresuje się bardziej pytaniami „co?”, skupi się na konstruowaniu „typów przebiegu zdarzeń”, jeśli zaś będzie zainteresowany pytaniami „jak?”, to będzie konstruował „typy osobowe”. Badacze, którzy posługują się metodą biograficzną zajmują się poszukiwaniem prawidłowości w odniesieniu do indywidualnych przypadków, historycznie i społecznie określonych grup.

„Denzin rozróżnia biografię kompletną i tematyczną. Ta pierwsza charakteryzuje się tym, że badacz zbiera dane o całym życiu badanego podmiotu. Biografia tematyczna charakteryzuje się tym, że badacz zbiera dane dotyczące jakiejś dziedziny życia badanej osoby, może to być wykształcenie, zawód czy preferencje seksualne. Badacz może się także skupić na określonej fazie życia.”<sup>27</sup>

Przeprowadzając badania trzeba dotrzeć do źródła danych. Denzin rozróżnił bezpośrednio i pośrednio źródła danych. Te pierwsze związane są z osobą badaną, czyli są to publiczne dokumenty. Źródła pośrednie natomiast, związane są z informacjami na temat osoby badanej jako o członku

---

<sup>25</sup> I. Helling, *Metoda badań biograficznych*, [w:] *Badania empiryczne w socjologii*, tom II, red. M. Malikowski, M. Niezgoda, Tyczyn 1997, s. 384 – 385.

<sup>26</sup> Tamże, s. 386.

<sup>27</sup> Cyt. za I. Helling, *Metoda badań biograficznych*, [w:] *Badania empiryczne w socjologii*, tom II, red. M. Malikowski, M. Niezgoda, Tyczyn 1997, s. 388.

jakiejsz grupy, czyli są to dokumenty o grupie, w której żyje dana osoba, na przykład jakieś badania statystyczne. Oczywiście istnieją także inne źródła danych, jak autobiografie, pamiętniki, listy.<sup>28</sup>

Wielkim krokiem do przodu w rozwoju metody biograficznej, była książka W. I. Thomasa i F. Znanieckiego: „The Polish peasant in Europe and America”. Różniła się od innych monografii ważnymi cechami. Przede wszystkim nie opisywała szerokiej zbiorowości społecznej, skupiała się na jednym dominującym zagadnieniu, badania nie opisywały tylko zewnętrznych cech, ale miały na celu wyjaśnić postawy psychiczne na tle różnych struktur społecznych.<sup>29</sup> Na świecie, głównie w Ameryce socjologowie byli zniechęceni dyskusjami na temat metodologii. W Polsce było inaczej, chodziło tu o wpływ historii i autorytet F. Znanieckiego, który sprawił, że metoda biograficzna rozwijała się na naszych terenach.

Wyklarowały się dwie tendencje metodologiczne, w pierwszej wykorzystywano tylko te metody, które opierały się jedynie na dokumentach, w drugiej pojawiła się metoda, która dokumenty traktowała jako materiał uzupełniający i pomocniczy.<sup>30</sup>

Powstało wiele definicji na temat dokumentów biograficznych, ale jedna skupiła się na zsumowaniu wszystkich tych cech, jest to definicja Roberta Redfielda, która mówi, że „ich istotny element jest ten sam: dokumentem ludzkim lub osobistym nazywamy dokument wyrażający ludzkie i osobiste cechy autora w taki sposób, iż czytelnik poznaje poglądy autora dokumentu na zdarzenia, do których ten dokument się odnosi”.<sup>31</sup>

W badaniach ważne są dokumenty osobiste, ponieważ dzięki nim możemy poznać postawy psychiczne, poglądy danej osoby, po prostu mamy wgląd w jej życie.

Osoba, która bada czyjąś biografię, musi wziąć pod uwagę taki problem jak „obiektywność” i „subiektywność”. Te zagadnienia związane są z prawdziwością lub fałszem twierdzeń. Jedna i ta

---

<sup>28</sup> Cyt. za I. Helling, Metoda badań biograficznych, [w:] Badania empiryczne w socjologii, tom II, red. M. Malinkowski, M. Niezgoda, Tyczyn 1997, s. 389.

<sup>29</sup> J. Szczepański, Odmiany czasu teraźniejszego, [w:] Badania empiryczne w socjologii, tom II, red. M. Malinkowski, M. Niezgoda, Tyczyn 1997, s. 363.

<sup>30</sup> Tamże, s. 366.

<sup>31</sup> Cyt. za J. Szczepański, Odmiany czasu teraźniejszego, [w:] Badania empiryczne w socjologii, tom II, red. M. Malinkowski, M. Niezgoda, Tyczyn 1997, s. 367.

sama osoba może w ciągu całego życia dostarczyć kilka różnych biografii w różnych momentach czasu i dla różnych odbiorców. Nie można w tym przypadku mówić o „prawdzie”, ale raczej o „autentyczności”. Ten problem można rozwiązać przeprowadzając badania z tymi samymi osobami, by uzyskać tzw. „stałą strukturę” biografii danej osoby.

Pisząc o Z. Beksińskim chciałam zaanalizować jego życie i twórczość, by to zrobić, posłużyłam się metodą badań jakościowych.

## **Badania jakościowe – wprowadzenie**

Nazwa „badania jakościowe” wzbudza wiele zastrzeżeń. Badacze proponują inne określenia jak: badania etnograficzne, rekonstrukcyjne, interpretacyjne czy hermeneutyczne, komunikacyjne, interakcyjne. Nazwy te odnoszą się do różnych typów badań jakościowych. Badania jakościowe często były ukazywane w opozycji do „badań ilościowych”.<sup>32</sup>

Zainteresowanie badaniami jakościowymi w Polsce jest o wiele mniejsze niż w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych. Ukazało się wiele publikacji na temat tych badań, ale mimo to, nie uzgodniono ostatecznej definicji tego zagadnienia. Powstały natomiast charakterystyki badań jakościowych, np. P. Mayring’a, który sformułował postulaty „teorii jakościowego myślenia”. Wg niego „przedmiotem humanistycznych badań naukowych są zawsze ludzie, podmioty. Podmioty, których dotyczą problemy badawcze, muszą być punktem wyjścia i celem badania. Na początku każdej analizy musi znajdować się dokładny i wyczerpujący opis (deskrypcja) obszaru przedmiotowego. Przedmiot badań nauk humanistycznych nie pojawia się (przed badaczem) jako całkiem otwarty – musi być zawsze odtwarzany poprzez interpretację. Uogólnienia wyników badań

---

<sup>32</sup> D. Urbaniak - Zajac, J. Piekarski, *Badania jakościowe – uwagi wprowadzające*, [w:] *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych*, red. D. Urbaniak - Zajac, J. Piekarski, Łódź 2001, s. 13.

humanistycznych nie uzyskuje się automatycznie poprzez przestrzeganie określonego postępowania, dochodzi się do niego stopniowo poprzez analizę pojedynczych przypadków”.<sup>33</sup>

D. Garz i K. Kraimer pokusili się o sformułowanie czterech „podstawowych cech badań jakościowych”: „ 1. przekonanie, iż dokonuje się społeczna konstrukcja rzeczywistości; 2. przekonanie, że rozumiejące podejście do rzeczywistości jest niezbędne; 3. przekonanie, że centralną rolę odgrywa badanie pojedynczych przypadków oraz oparte na tym budowanie typów; 4. przekonanie, że badacz musi w sposób bezpośredni zaangażować się w praktykę – idea *going native*”.<sup>34</sup>

T. Bauman twierdziła natomiast, że badania jakościowe są „miękką” odmianą badań ilościowych, są jakby dopełnieniem badań ilościowych, mające na celu pogłębić i uzupełnić wyniki.<sup>35</sup>

Powstanie badań jakościowych datuje się na lata dwudzieste XX wieku. Denzin i Lincoln uważali, że już XVII-wieczne badania etnograficzne dały początek badaniom jakościowym. Rozwój tych badań widoczny był w latach siedemdziesiątych XX wieku. Powodem zainteresowania jakościowymi badaniami były przewartościowania w nastrojach społecznych, w wystąpieniach studentów, którzy opierali się tradycyjnym strukturom społecznym.

E. Terhart próbował uporządkować rozwój badań jakościowych. Wyróżnił trzy fazy. Pierwsza opierała się na konfrontacyjnym nastawieniu zwolenników dwóch orientacji (badań ilościowych i jakościowych). Dążono do określenia specyfiki badań jakościowych, niektórzy twierdzili, że badania jakościowe nie mają wartości naukowych. W fazie drugiej, stwierdzono, że strategie badań jakościowych są wewnętrznie bardziej zróżnicowane niż przypuszczano. Trzecia

---

<sup>33</sup> Cyt. za D. Urbaniak - Zajac, J. Piekarski, *Badania jakościowe – uwagi wprowadzające*, [w:] *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych*, red. D. Urbaniak - Zajac, J. Piekarski, Łódź 2001, s. 16.

<sup>34</sup> Cyt. za D. Urbaniak - Zajac, J. Piekarski, *Badania jakościowe – uwagi wprowadzające*, [w:] *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych*, red. D. Urbaniak - Zajac, J. Piekarski, Łódź 2001, s. 16.

<sup>35</sup> Tamże, s. 17.

faza wyrównuje tę sytuację. Badania jakościowe zaczęto akceptować w naukach o wychowaniu i naukach społecznych.<sup>36</sup>

W procedurze badań jakościowych ważna jest zasada otwartości. Realizowana jest ona przez odrzucenie standaryzacji zbierania materiału badawczego. Taktyka ta ma postać „kołową”, ponieważ uwzględnia możliwość powrotu do podjętych wcześniej decyzji. W ten sposób zaciera się granica między etapem zbierania informacji a ich opracowaniem. Cel i pytania są sformułowane, ale działają na zasadzie tymczasowości. Można w trakcie zbierania danych zmieniać pytania lub dodawać nowe zagadnienia. Im badacz wie mniej o badanym, tym lepiej, w ten sposób nie ma uprzedzeń, jest otwarty i rzetelnie może wykonywać swoje zadanie.

Badania jakościowe można podzielić na: 1. Badania etnograficzno -deskrypcyjne. Zwolennicy tej metody dążą do „odtworzenia subiektywnych struktur sensu”, czyli do zobaczenia świata oczami osób działających. Chodzi o postawienie się w sytuacji osób badanych. Empatia w tym przypadku traktowana jest jako „pozaintelektualne narzędzie poznania”. 2. Badania komunikacyjno - wyjaśniające opierają się na wykorzystywaniu przez badacza „statusu obcości” wobec badanej rzeczywistości. Pozycja „obcego” pomaga dostrzegać to, co dla badanych jest naturalne, a więc nie jest przez nich identyfikowane. 3. Badania strukturalno – rekonstrukcyjne opierają się na tekście. Celem jest analiza „odkodowania reguł gramatyki interakcji społecznych”.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Cyt. za D. Urbaniak - Zając, J. Piekarski, Badania jakościowe – uwagi wprowadzające, [w:] Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych, red. D. Urbaniak - Zając, J. Piekarski, Łódź 2001, s. 20-21.

<sup>37</sup> D. Urbaniak - Zając, J. Piekarski, Badania jakościowe – uwagi wprowadzające, [w:] Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych, red. D. Urbaniak - Zając, J. Piekarski, Łódź 2001, s. 26-27.

## Analiza struktury tekstu

Analizując jakikolwiek tekst, badacz jest ograniczony poprzez ten tekst. Nie może zadawać pytań, dlatego też ważne jest, by badacz nauczył się „odkrywać” kolejne warstwy tekstu. Dlatego trzeba zbudować warsztat, czyli wyselekcjonować materiał wyjściowy, uwzględniając np. dane socjodemograficzne piszących. Następnie dane te trzeba połączyć z precyzyjną hipotezą, pytaniami i problemami badawczymi. Jednym z zadań jest zrekonstruowanie dróg życiowych w oparciu o tzw. „węzły biograficzne” lub „fazy życia”, a także poprzez analizę „światów przedstawionych” pojedynczych tekstów, jak i rekonstrukcję „światów przedstawionych” całości (analiza światopoglądów, analiza warstwy *formalnej, językowej* tekstów).<sup>38</sup> „Analiza treści jest techniką badawczą służącą do obiektywnego, systematycznego i ilościowego opisu jawnej treści przekazów informacyjnych”. Jest to definicja wg B. Berelson’a.<sup>39</sup>

Analiza treści dokumentów, może pomóc przy stawianiu diagnoz cech psychicznych osób i grup. B. Berelson wyróżnił 16 typów zastosowań analizy. „Wyróżnia 3 różne sposoby podejścia do analizy materiału symbolicznego: w pierwszym badacz interesuje się cechami samej treści, w drugim wychodząc z analizy treści próbuje sformułować wnioski o autorze treści (...), w trzecim interpretuje treść, aby dowiedzieć się czegoś o odbiorcach treści, bądź o skutkach jej oddziaływania”.<sup>40</sup> Analiza treści może dać o wiele bardziej wszechstronny materiał niż wywiad.

W swojej pracy badawczej stosuję głównie analizę treści. Są to listy, e-maile, które otrzymałam od marszanda i przyjaciela artysty P. Dmochowskiego.

---

<sup>38</sup> B. Fatyga, Biografia jako obszar kultury. Metodologia pracy z tekstami, [w:] Wiedza o kulturze polskiej u progu XX wieku, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 77.

<sup>39</sup> Cyt.za T. Pilch, Zasady badań pedagogicznych, Warszawa 1995, s. 90.

<sup>40</sup> Tamże, s. 91.

## **Badania biograficzne: wywiad**

Wywiad ma stałą strukturę. Po poinformowaniu badanego o celu naszej pracy, uzmysławiamy mu czego po nim oczekujemy, ale także o tym jakie ma przywileje. Potem powracamy do wcześniej zasłyszanych wątków biografii i prosimy o rozwinięcie, skomentowanie interesujących nas zagadnień. Następnie powinna rozwinąć się dyskusja na tematy światopoglądowe, np. polityka. Na koniec badacz w „luźnej” rozmowie może z badanym omówić wywiad.<sup>41</sup>

„Wywiad jest rozmową badającego z respondentem lub respondentami wg opracowanych wcześniej dyspozycji lub w oparciu o specjalny kwestionariusz”.<sup>42</sup> Wywiad służy do zapoznania się z faktami, opiniami, postawami jednostki lub danej zbiorowości. Dane, które uzyskuje się dzięki wywiadowi służą do „analizy układów i zależności między zjawiskami”. Wywiad jest rozbudowany jeśli opiera się na pytaniach otwartych, czyli swobodnej rozmowie. Pewne zagadnienia wymagają precyzyjnych odpowiedzi, wtedy lepiej zastosować kwestionariusz skategoryzowany. Występują czynniki, które mogą zakłócić wiarygodność wywiadu. Może to być na przykład respondent, który świadomie fałszuje prawdę, może to być narzędzie badawcze, którego forma może wpłynąć na uzyskiwane informacje. Badacz także może zakłócać wiarygodność informacji, np. poprzez ukierunkowywanie pytań, czy nacisk na poszczególne zagadnienia.

Wywiad może przybierać formę wywiadu jawnego, ukrytego, czy jawnego nieformalnego. Ten pierwszy opiera się na jawnej rozmowie, gdzie badany jest uprzedzony o celu spotkania. W drugim przypadku, badany nie wie o prawdziwym celu spotkania.

W badaniach także wykorzystałam metodę wywiadu jawnego. Odpowiedzi na temat życia i twórczości Zdzisława Beksińskiego udzielał mi jego przyjaciel Wiesław Banach, który jest dyrektorem Muzeum w Sanoku, gdzie znajdują się zbiory malarstwa Z. Beksińskiego.

---

<sup>41</sup>B. Fatyga, Biografia jako obszar kultury. Metodologia pracy z tekstami, [w:] Wiedza o kulturze polskiej u progu XX wieku, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 79.

<sup>42</sup>T. Pilch, Zasady badań pedagogicznych, Warszawa 1995, s. 6.

## **„Mapa mojego świata”**

Technikę tę stworzyła Antonina Gurycka. Służy ona (technika) do badań światopoglądów. „Na wstępie wywołuje się w umyśle badanego wyobrażenia różnego rodzaju map i zachęca się go do zbudowania swojej mapy, na której rozmieści on ważne dla siebie obiekty realne i symboliczne; zapoznaje się także badanego ze znakami *topograficznymi*, oznaczającymi stopień ważności poszczególnych obiektów”.<sup>43</sup> Wg autorki można zbudować taką mapę rekonstruując dane uzyskane z wywiadu biograficznego. Technikę tę zaczęto wykorzystywać w 1999 roku.

Uznałam, że powinnam wspomnieć o tej nowej technice / metodzie, gdyż warta jest ona uwagi, mimo że w swojej pracy jej nie wykorzystałam.

## **Pola semantyczne**

Metodę tę stosowali Regine Robin, Marek Kłosiński. Robin twierdziła, że „odszukać znaczenie wyrazu to znaczy przeanalizować wszystkie jego zastosowania albo konteksty”.<sup>44</sup> Metoda ta polega na tworzeniu dla słów-kluczy osobnych sieci. Sieć określa się skupiając na epitetach, zdaniach względnych, przydawkach, orzecznikach. Sieci można analizować stosując różnorodne kryteria. Słowa-klucze można stosować do badanych tekstów, ale też do słów, które „wnióśł” badacz w swojej analizie.

Zastanawiałam się, czy posłużyć się tą metodą w swoich badaniach, ale zdecydowałam się wykorzystać m.in. tzw., „warstwowe zdejmowanie metafor”, o tym piszę w następnym podrozdziale.

---

<sup>43</sup> B. Fatyga, Biografia jako obszar kultury. Metodologia pracy z tekstami, [w:] Wiedza o kulturze polskiej u progu XX wieku, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 81.

<sup>44</sup> Tamże, s. 81.



## Warstwowe zdejmowanie metafor i piramida metafor

Technikami tymi zajmowali się tacy badacze jak: George Lakoff, Mark Johnson, Paul Ricoeur, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss i Edmund Leach.

Metafory można podzielić wg P. Ricoeur'a na tzw. „żywe” (odkrywcze) i metafory „martwe” (są to wyrażenia językowe, które nie są już odbierane jako metafory). G. Lakoff i M. Johnson wymienili takie metafory jak: orientacyjne, ontologiczne, personifikacyjne, metonimie i metafory strukturalne.<sup>45</sup> Cechą metafor jest ich systematyczność i koherencja. Ta ostatnia polega na „kulturowych związkach wartości z pojęciami, takimi jak, np. *więcej to lepiej*.”<sup>46</sup>

Oto droga, jak po kolei następuje warstwowe zdejmowanie metafor:

1. Zaczyna się od inwentarzy prostych wyrażeń metaforycznych, które dzieli się na inwentarz metafor „martwych” i inwentarz zwrotów metafor „żywych”;
2. Inwentarze te bada się szczegółowo pod względem morfologicznym (badanie znaczeń, badanie kontekstu użycia);
3. Następna warstwa zawiera złożone wyrażenia metaforyczne (ciągi metaforyczne). Są to całe zdania;
4. Potem analizuje się warstwę tekstu na poziomie całości metaforycznych;
5. Na koniec, odtwarza się jedną lub kilka metafor, które organizują całość tekstu. W ten sposób warstwowe zdejmowanie metafor, doprowadziło do powstania piramidy metafor. Po jej opisaniu, powinno się przeprowadzić jeszcze jedno badanie, by uzyskać drugą piramidę. Ta druga piramida zapisana jest odwrotnie, dzięki czemu uzyskuje się graficzny symbol Gwiazdy Dawida. Trzeba przebyć odwrotną drogę badań, by sprawdzić trafność analizy.<sup>47</sup>

Z. Beksiński w korespondencji do swojego marszanda często stosował przenośnię. Czasem pisał bardzo „jasno”, wręcz używał języka technicznego. Częściej jednak trzeba było skupiać się na tym, co tak naprawdę chciał przekazać. Posługiwał się groteską i nierzadko stosował wulgaryzmy.

---

<sup>45</sup> Cyt. za B. Fatyga, Biografia jako obszar kultury. Metodologia pracy z tekstami, [w:] Wiedza o kulturze polskiej u progu XX wieku, red. S. Bednarek, K. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 82-83.

<sup>46</sup> Tamże, s. 83.

<sup>47</sup> Tamże, s. 83.

## **Badanie dokumentów i analiza rysunków**

„Badanie dokumentów i materiałów jest techniką badawczą służącą do gromadzenia wstępnych, opisowych, także ilościowych informacji o badanej instytucji czy zjawisku wychowawczym. Jest także techniką poznawania biografii jednostek i opinii wyrażonych w dokumentach. Samodzielnie rzadko może występować w roli instrumentu naukowego poznania”.<sup>48</sup>

Dla potrzeb badań pedagogicznych można wymienić dwa rodzaje dokumentów. Wg Stefana Szostkiewicza są to dokumenty kronikarskie i opiniodawcze. Te pierwsze to materiały, które kreślą daną sytuację, czyli dokumenty instytucji lub badanego, materiały statystyczne. Te dokumenty dają duże możliwości porównań. Dokumenty opiniodawcze, są to osobiste materiały, takie jak: listy, pamiętniki, wypowiedzi na piśmie. Dokumenty osobiste dostarczają wiedzy o opiniach na temat rzeczywistości. Ten typ badań jest często wykorzystywany w badaniach pedagogicznych.<sup>49</sup>

Ja także wykorzystałam w swoich badaniach dokumenty opiniodawcze, jak listy i wypowiedzi w czasopismach.

Oprócz wszystkich badań wymienionych w mojej pracy, aby poznać życie i twórczość Zdzisława Beksińskiego można odnieść się także do tzw. analizy rysunków. Tę metodę stosuje się do rysunków dzieci i młodzieży, ale w mojej pracy także poruszałam temat jego najwcześniejszej twórczości, kiedy był jeszcze dzieckiem. Myślę więc, że warto nakreślić chociaż w paru zdaniach, na czym ta metoda polega.

Pierwsze prace o twórczości rysunkowej powstały pod koniec XIX wieku. Przyczynili się do tego E. Cooke i Rici. Ich kontynuatorami w wieku XX, byli D.G. Kerschensteiner, E. Claparede, w Polsce S. Szuman .

Ich badania miały charakter opisowy i dotyczyły głównie rozwoju psychicznego dzieci. Już K. Darwin w swoich badaniach wykorzystywał twórczość dziecięcą.

---

<sup>48</sup> T. Pilch, *Zasady badań pedagogicznych*, Warszawa 1995, s. 88.

<sup>49</sup> Tamże, s. 89-90.

„Analiza rysunków, zaliczana do badań o charakterze opisowym, jest próbą interpretacji twórczości rysunkowej na podstawie tylko samego opisu treści, koloru i formy danego wytworu oraz warunków, w jakich on powstał. Odwoływano się przy tym przeważnie do opisu jakościowego, a rzadko tylko do opisu ilościowego”.<sup>50</sup>

Dzięki tej analizie można określić zdolności rysunkowe dzieci w zależności od wieku. Można również ustalić współzależność między zdolnościami rysunkowymi a ogólną zdolnością intelektualną. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że opisowa analiza rysunków jest subiektywna. W analizowaniu rysunków, można się wesprzeć na badaniach psychometrycznych, które polegają na posługiwaniu się szczegółowymi kryteriami. Dzięki temu można zbadać inteligencję, myślenie i spostrzegawczość. Oprócz tych badań, wymienić należy badania projekcyjne, które są oparte na analizie rysunków dzieci i młodzieży. Głównym założeniem jest twierdzenie, że w rysunku jest odbicie własnych przeżyć intelektualnych, uczuciowych i motywacyjnych. Projekcja zaś, pomaga określić stosunek jednostki do siebie i do otaczającego ją świata. Możemy poznać jej potrzeby, pragnienia, a nawet urazy. Nie wolno jednak zapomnieć, że analiza rysunków musi być sprawdzona i uzupełniona przez inne techniki badawcze.<sup>51</sup>

Obok odwołania się do techniki / metody analizy rysunków w twórczości Beksińskiego, zajmuję się w swojej pracy także analizą „dojrzałych” prac artysty stworzonych w różnych technikach. Stanowią one dla mnie „tekst kulturowy”, który odczytuję i interpretuję, jak każdy tekst pisany.

---

<sup>50</sup> M. Łobocki, Metody badań pedagogicznych, Warszawa 1978, s. 212.

<sup>51</sup> Tamże, s. 214-215.

## **Zdzisław Beksiński w kontekście osoby badanej**

Tematem mojej pracy magisterskiej jest nie tylko przedstawienie biografii Zdzisława Beksińskiego, ale także ukazanie życia tego artysty jako pewnego wzoru przebiegu życia.

Twórczość Beksińskiego przeplatała się z jego życiem. Był interesującym człowiekiem, ale przede wszystkim wybitnym malarzem. Po jego śmierci ludzie, którzy go znali lub podziwiali, często mówili, że wymalował swoją śmierć, niestety rzeczywistość była bardziej prozaiczna, po prostu został zamordowany na tle rabunkowym. Jeden z dziennikarzy gazety „Angora” dobitnie ujął to w słowach: „Nie zginął w sadomasochistycznym akcie, nie zabił go uczeń uzurpator, nie popełnił wymyślnego samobójstwa. Można by raczej nakręcić film o tym, jak wielka sztuka zderzyła się z wielkim banałem”.<sup>52</sup>

Jego śmierć nie była tajemnicza, ani owiana magią, to fakt, ale całe życie artysty, jego osobowość są bardzo interesujące.

Zdzisław Beksiński urodził się 24 lutego 1929 roku w Sanoku. Rozpoczął studia na wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Po ukończeniu w 1952 roku studiów, mieszkał w Krakowie i w Rzeszowie. W 1955 roku powrócił do Sanoka.

Swoją twórczość rozpoczął jako fotografik, prezentując w 1958 roku znakomite prace na kilku wystawach w Warszawie, Gliwicach i w Poznaniu. Mimo wszystko to nie fotografia, ale rysunek i malarstwo, a także rzeźba, przyniosły mu pierwsze sukcesy. W 1964 roku w Starej Pomarańczarni w Warszawie Janusz Bogucki, znany krytyk, zorganizował wystawę artysty, która okazała się pierwszym, poważnym sukcesem, wszystkie prace zostały wtedy sprzedane. Kolejna wystawa przygotowana przez Boguckiego w 1972 roku prezentowała obrazy nowego nurtu, który po latach został przez artystę nazwany okresem fantastycznym, a trwał w biografii twórczej do lat osiemdziesiątych.

---

<sup>52</sup> W. Staszewski, Krótki film o Beksińskim,[w]: „Angora”, nr 12, 20 III 2005, s. 48.

Latem 1977 roku po decyzji władz Sanoka o rozbiórce rodzinnego domu Beksińskich, twórca wraz z żoną i synem przeniósł się do Warszawy. W lutym 1984 roku związał się na kilkanaście lat z paryskim marszandem Piotrem Dmochowskim. W 1997 roku zaczął tworzyć komputerowo fotomontaże. Wystawiał swoje prace w Polsce i za granicą. Niezliczone wywiady oraz filmy o artyście wprowadziły jego nazwisko do wąskiej grupy najbardziej znanych i cenionych twórców.<sup>53</sup>

Pisząc monografię twórczości artysty nie mogę pominąć samego pojęcia twórczości.

Wg Steina „Twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy w pewnym okresie”.<sup>54</sup>

Idąc dalej tym tropem trzeba wyjaśnić zagadnienie twórczości artystycznej:

„ po pierwsze, jest to działanie związane z procesem tworzenia dzieła sztuki, po drugie, jest to jedno z podstawowych zagadnień estetyki, ale także ważne zagadnienie psychologii (psychologia twórczości i psychologia postaw twórczych)”.<sup>55</sup>

W psychologii twórczość artystyczna jest postrzegana w aspekcie osobowości artysty i jej wpływu na proces tworzenia oraz dzieła sztuki. Innymi słowy cała struktura i typ procesu twórczego od zamysłu do realizacji, a także inne czynniki zewnętrzne, np. formalne, socjologiczne, społeczne.<sup>56</sup>

Twórczość artystyczna Zdzisława Beksińskiego, w tym dorobek fotograficzny, ukazuje artystę jako postać niezwykle dynamiczną i ekspresyjną. Jego sztuka w okresie fotografowania przechodziła od kpiny z socrealizmu, do reportażu. Eksperymentował, szukał ciekawych faktur. Mimo tego, tak naprawdę jego wyobraźnia uzewnętrzniła się w rysunku i malarstwie. Co ciekawe, tworząc swój warsztat artystyczny polegał wyłącznie na sobie, bez korekt profesorów i kolegów. Jego pierwsze obrazy miały charakter ekspresjonistyczny, nie wiemy jednak jak one wyglądały,

---

<sup>53</sup> [www.beksinski.pl](http://www.beksinski.pl) 2006-01-04

<sup>54</sup> Cyt. za E. Nęcka, Psychologia twórczości, Gdańsk 2002, s. 17.

<sup>55</sup> E. Olinkiewicz, K. Radzymińska, H. Stys, Słownik Encyklopedyczny – język polski, Wrocław 1999 [w:] [www.portalwiedzyonet.pl](http://www.portalwiedzyonet.pl).

<sup>56</sup> Tamże.

gdyż artysta doszedł do wniosku, że są zbyt ekshibicjonistyczne i je po prostu zniszczył.<sup>57</sup>

„Krzyżące postacie na pustyni, ludzie z głowami z kamienia, jakieś kobiety rodzące, jacyś ludzie w trakcie kopulacji, defekacji, umierania. Rozstrzeliwani czy wieszani, więzienia, miasta bez okien.”<sup>58</sup>

W 1956 roku abstrakcja stała się najbardziej dynamicznym nurtem w sztuce polskiej. Talent Beksiańskiego objawił się również w abstrakcji. Białe i czarne reliefy, które tworzył, przywoływały myśl destrukcyjną, grube warstwy gipsu jeszcze pogłębiały ten efekt, dając zróżnicowaną, nieregularną fakturę. Natomiast w rzeźbie, inspirował się dziełami Henry’ego Moore’a. Najczęściej występowały dwie formy rzeźbiarskie: głowa i postać ludzka. Inne były rysunki artysty, przesiąknięte erotyką, ukazujące drapieżne i mroczne wizje. Beks, jak nazywali go przyjaciele i współpracownicy, wykorzystywał w swojej twórczości różne techniki, takie jak: rysunek ołówkiem, piórem, węglem, monotypie i heliografie.<sup>59</sup>

W „okresie fantastycznym” pracował w technice olejnej, rzadziej w akrylowej, na płycie pilśniowej. Beksiański był człowiekiem bardzo pedantycznym, co oczywiście miało wpływ na jego twórczość, dlatego też, malował w taki sposób, by całkowicie zatrzeć ślady pędzla. Często powtarzał, że operuje pędzlem w ten sposób, gdyż pragnie malować sny i wizje, jakby były fotografią. Tworzył światy pozornie rzeczywiste, tylko pozornie, ponieważ umieszczał w tych światach wiele fantastycznych szczegółów.<sup>60</sup> Społeczeństwo było już zmęczone plastyczną awangardą i może dlatego malarstwo Beksiańskiego zaczęło się cieszyć dużym zainteresowaniem. Malarstwo Beksia było dramatyczne i wyrażało niepokój swojej epoki, często jednak niosło za sobą wiele nieporozumień. Odbiorca tej sztuki wychował się na symbolizmie Młodej Polski i może zbyt często doszukiwał się w malarstwie Beksiańskiego jakiegoś podwójnego znaczenia. Działo się tak dlatego że sztuka tego artysty była przesiąknięta literackością. Sam twórca nie ułatwiał także wyjaśnienia tematyki swoich obrazów, na przekór twierdził, że jego twórczości się nie tłumaczy,

---

<sup>57</sup> W. Banach, Beksiańskiego Świat Wizyjny, [w:] Zbigniew Beksiański, red. Joanna Kołakowska-Lis, Olszanica 2003, s. 5.

<sup>58</sup> W. Skrodzki, Zbigniew Beksiański, [w:] „Projekt” nr 6, VI 1981.

<sup>59</sup> W. Banach, Beksiańskiego Świat wizyjny, op.cit., s.5.

<sup>60</sup> Tamże, s. 6.

dlatego też nie tytułował swoich prac. Twierdził, że „Ważne, jest to, co ukazuje się naszej duszy, a nie to, co widzą nasze oczy i co możemy nazwać.”<sup>61</sup>

W latach osiemdziesiątych jego malarstwo stało się bardziej syntetyczne, było mniej szczegółów na obrazie, artyście już nie zależało tak bardzo na pokazaniu snu czy wizji. W tym okresie najważniejsze było samo malarstwo, zaś w następnej dekadzie, malarstwo zbliżało się do rzeźb artysty z lat sześćdziesiątych. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych, Beksiński zajął się fotomontażami komputerowymi. Te prace tematycznie bardzo są zbliżone do „okresu fantastycznego”, pełne metafizycznych przestrzennych pejzaży. Beksiński deformuje w tym okresie wszystkie kształty, także postaci ludzkie.<sup>62</sup>

Twórczość tego artysty jest fenomenalna, ponieważ ukazuje nam „obrazy podświadomości”, które są symbolami nie tylko wewnętrznych doświadczeń artysty, ale i każdego innego człowieka. Nieustannie krytycy sztuki polemizują między sobą, czy twórczość Beksinskiego ukazuje nam tylko rozpad i śmierć, czy jest może specyficznym rodzajem catharsis, które niesie ze sobą światło i nadzieję.<sup>63</sup>

Trudno jest ocenić, czy twórczość Zbigniewa Beksińskiego jest piękna czy też nie. Jest na pewno wzruszająca i dramatyczna, ale jeszcze kilkadziesiąt lat temu uznana by była za obraźliwą i niedopuszczalną. Zastanawiające jest to, w jaki sposób na przestrzeni wieków ludzie oceniali czy sztuka jest wartościowa, czy nie.

Najbardziej znaną teorią wartości sztuki jest subiektywizm.

Wg G. Dickie’go „Subiektywizm definiuje wartość sztuki w kategoriach upodobań – dobrą, czyli wartościową jest ta sztuka, która się podoba, natomiast złą sztuką jest ta, która się nie podoba.

---

<sup>61</sup> Tamże, s. 6.

<sup>62</sup> Tamże, s.7.

<sup>63</sup> Tamże, s. 7.

Potwierdzeniem słuszności tego pozornie oczywistego twierdzenia ma być fakt, że różnym ludziom w różnym czasie i miejscu podobają się różne dzieła sztuki.”<sup>64</sup>

W podejściu subiektywnym chodzi o to, że o gustach się nie dyskutuje. Jeśli np. dwie osoby oglądają ten sam obraz i jednej osobie podoba się ten obraz, a drugiej się nie podoba, to znaczy tylko tyle, że dla tej pierwszej osoby obraz jest wartością, a dla tej drugiej obraz wartością nie jest.

George Dickie wymienia także drugą teorię wartości – intuicjonizm, zwany także platonizmem. „Stanowisko to zakłada, że wartości estetyczne istnieją obiektywnie, ale mają nieempiryczny charakter. Każde dzieło sztuki ma pewne własności empiryczne, takie jak kolor, kształt, rozmiar, oraz własności nieempiryczne, takie jak piękno.”<sup>65</sup>

O własnościach empirycznych możemy mówić wówczas, gdy mamy na myśli postrzeganie świata dzięki takim zmysłom, jak: wzrok, słuch, dotyk. Natomiast własności nieempiryczne to te, które bazują na intuicji. W tym wypadku, przywołując przykład z dwoma osobami, gdzie jednej osobie podoba się obraz, a drugiej się nie podoba, jedna z tych osób byłaby w błędzie. Dlatego byłaby w błędzie, ponieważ nie dostrzegaby wartości estetycznych, lub dostrzegaby je tam, gdzie ich nie ma.

Trzecim stanowiskiem Dickie’go jest emotywizm. „Zdania oceniające nie są zdaniem poznawczymi, nie podpadają pod kryterium prawdy, nie mówią bowiem niczego o ocenianym przedmiocie, wyrażają jedynie nasze uczucia wobec przedmiotu – aprobatę lub dezaprobatę.”<sup>66</sup> Gdy dwie osoby inaczej odczuwają odbiór jakiegoś dzieła sztuki, to wyrażają swoje zdanie na temat danego dzieła. Dlatego też zdania te nie są sprzeczne, są tylko wyrazem czyichś emocji.

W wartościowaniu sztuki wg Dickie’go można doszukać się jeszcze czwartego stanowiska – relatywizmu (decyzjonizmu). Stanowisko to przyjmuje, że „oceny mają charakter dedukcyjny, są wyprowadzone z ogólnych zasad i w nich znajdują swoje uprawomocnienie. Zasady dostarczają

---

<sup>64</sup> Cyt. za G. Dziamski, *Wartościowanie sztuki: od estetyki do krytyki sztuki*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczyk, D. Wolska, Wrocław 2005, s. 246.

<sup>65</sup> Tamże, s. 247.

<sup>66</sup> Tamże, s. 249.



ogólnej ramy dla formułowania ocen, ale wybór zasad jest kwestią decyzji.”<sup>67</sup> Trzeba dodać, że zasady nie są prawdziwe ani fałszywe, to od nas zależy, czy coś jest wartościowe, czy nie. Zasady mają charakter powinny i zawierają ładunek słuszności podzielanej subiektywnie.

Na pewno oryginalnym stanowiskiem na temat wartościowania sztuki jest krytyczny indywidualizm. „Dzieło sztuki nie wymaga od nas zajęcia stanowiska za lub przeciw, uznania dzieła za słuszne lub niesłuszne. Zadaniem krytyka oceniającego dzieło jest wskazanie tych cech, które czynią dane dzieło wartościowym (...). Krytyczny indywidualizm, opiera się na dwóch założeniach: 1) to, co w jednym dziele sztuki jest wartością, nie musi nią być w innym dziele, co więcej, może stać się wadą, defektem innego dzieła, 2) dzieło sztuki jest unikatowe i dlatego trudno powiedzieć, że jedno dzieło jest lepsze od drugiego.”<sup>68</sup>

Nie tylko G. Dickie zajmował się wartościowaniem sztuki, ten problem był ważny również dla innego filozofa Wolfganga Welscha, który promował ideę „estetyki poza estetyką”. Welsch twierdził, że trzeba jeszcze raz przemyśleć estetykę jako dziedzinę poznania i określenia jej roli w rozumieniu zjawisk zachodzących we współczesnej kulturze, ponieważ rozumiana jest jako narzędzie interpretacyjne, wskazujące ich dynamikę i wewnętrzną logikę.<sup>69</sup>

Adorno zaś w swojej „Teorii estetycznej” wprowadził estetykę w stronę przyrody, a więc wyszedł z estetyką poza sztukę. Chodziło o to, by estetyka skupiła się na tym, co określa bezpośredni kontakt zmysłów i emocji, ze światem obejmującym wrażenia i spostrzeżenia, oraz to co poprzedza wszelkie zjawiska i rozumienie tego, co artystyczne.<sup>70</sup>

Można długo rozważać na temat estetyki, ale żeby zrozumieć jakie zmiany zaszły w pojmowaniu kultury i ogólnie świata, trzeba skupić się na takim zagadnieniu, jakim jest np. postmodernizm, który dokonał przełomu w awangardowych koncepcjach sztuki.

---

<sup>67</sup> Tamże, s. 249.

<sup>68</sup> Tamże, s. 250-251.

<sup>69</sup> Cyt. za B. Frydryczak, *Kultura i nastroje – w poszukiwaniu nowych kategorii estetycznych*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczyk, D. Wolska, Wrocław 2005, s. 256.

<sup>70</sup> Tamże, s. 258.

## II. Pogranicza i poszukiwania (postmodernizm, awangarda XX wieku, łączenie stylów i tworzyw)

„Pojęcie *postmodernizm* pojawia się w wielu kontekstach i odnosi się do różnych sfer rzeczywistości. Mówi się więc o postmodernistycznej sztuce i krytyce literackiej, o *przełomie postmodernistycznym*, *postmodernistycznej debacie*, a także epoce postmodernizmu, *postmodernistycznym klimacie*, *postmodernistycznym momencie*, ideologii czy kulturze.”<sup>71</sup> Można powiedzieć, że pojęcie to odnosi się do przekonań, stylów życia, sfery świadomości, do praktyki artystycznej oraz jej wytworów. O postmodernizmie mówimy także jako o pewnym typie świadomości, który jest charakterystyczny dla społeczeństw postindustrialnych (wg Frederica Jamesona). Jest to również kategoria świadomości, „forma duchowa”, która powtarza się w okresach schyłkowych (wg Umberto Eco). Postmodernizm to także sposób filozofowania, w tym przypadku można wymienić najbardziej znaczących filozofów, reprezentantów tego kierunku: J. F. Lyotard, J. Derrida, G. Deleuz, J. Boudrillard, R. Rorty.<sup>72</sup>

Postmodernizm to także pewien sposób uprawiania nauk humanistycznych. Można go zauważyć jako nowy nurt w architekturze, w tym miejscu należy wymienić takie nazwiska jak Robert Venturi czy Charles Jencks. Postmodernizm wiąże się w sztukach wizualnych z takimi osobami jak: Robert Rauschenberg, Ives Klein, Barbara Kruger. Natomiast postmodernistyczni pisarze to: Italo Calvino, F. Federman, a także muzycy: Laurie Anderson, Pitere Gordon. O postmodernizmie można mówić jako klimacie tzw. „post-modern aura”.<sup>73</sup>

W XIX wieku nazwa postmodernizm była skierowana w stronę postimpresjonistów. W architekturze pojawił się w artykule Josepha Hudnuta „The Post- Modern Hause” w 1949 roku, natomiast Ihab Hassan zastosował ten termin w swoich esejach na temat aktualnego stanu kultury,

---

<sup>71</sup> A. Jawłowska, Tu i teraz w perspektywie kultury postmodernistycznej, [w:] „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, 1991, s. 43.

<sup>72</sup> Tamże, s. 43.

<sup>73</sup> Tamże, s. 44.

było to w latach sześćdziesiątych. Z kolei Felix Torres uważa, że postmodernizm nadszedł wraz z pojawieniem się ruchu punk- rockowego w latach siedemdziesiątych.<sup>74</sup>

Wg J. F. Lyotarda nie ma ostrej granicy między pojęciami modernizmu a postmodernizmu, ponieważ pierwsze nie jest prostym następstwem drugiego. Wg niego modernizm to iskra, która rozpała ideę przekroczenia samego siebie, dlatego też postmodernizm mieści się w ramach modernizmu, chociaż należy zaznaczyć, że w innych artykułach pisze o tym zagadnieniu inaczej. Natomiast Z. Bauman „postmodernity” tłumaczy jako „po-nowoczesność”, a niekiedy nawet jako „postmoderna”. Pojęcie to „oznacza pewien stan kultury jako całości, inną formację kulturową, kształtującą się w opozycji do podstawowych wartości i przekonań epoki modernizmu.”<sup>75</sup> W późniejszych pracach Z. Bauman porzucił to określenie na rzecz „płynnej nowoczesności”.

Można wypunktować najważniejsze cechy kultury postmodernistycznej. Będzie to na pewno, po pierwsze, odejście od ideałów oświecenia, idąc dalej, nawet zniszczenie pojęć, takich jak: Rozum, Prawda, Postęp, Sprawiedliwość, Nowoczesność. Ogólnie mówiąc, „kulturę postmodernistyczną” cechuje upadek autorytetu nauki.<sup>76</sup>

Wg Lyotarda, nastąpił koniec „wielkich opowieści”, tzw. metanarracji (kiedy upadły globalne systemy, kultura stała się zbiorem opowieści). Zmiany te były nieodwołalne, ale także akceptowane przez społeczeństwo.<sup>77</sup> Postmodernizm charakteryzował się tym, że wszystko się zmieniało, było w ciągłym ruchu. Nie było już miejsca na historie, które miały swój początek i koniec. W postmodernizmie istniała terażniejszość, która zawierała przyszłość (która już się wypełnia) i przeszłość, która staje się współczesnością. Wielkie narracje opowiadały o wyzwoleniu człowieka, ale były niewiarygodne, ludzie stwierdzili, że „szczęśliwe społeczeństwo” czy „lepszy świat” to utopie. W tym miejscu pojawiły się „projekty fragmentaryczne, dotyczące konkretnej

---

<sup>74</sup> Tamże, s. 45.

<sup>75</sup> Tamże, s. 45.

<sup>76</sup> Tamże, s. 46.

<sup>77</sup> Tamże, s.46.

wspólnoty komunikacyjnej, konkretnego miejsca i czasu”.<sup>78</sup> Nawet sztuka w okresie postmodernizmu już „nie walczyła”, opierała się raczej na zabawie, ponieważ najważniejszymi wartościami stały się: tolerancja i pluralizm. W postmodernizmie nie było miejsca na takie pojęcie, jak na przykład „przeciwstawiać się”, zastępowano je pojęciami, np. „różnica” lub „niewspółmierność”, natomiast „całość” zastępowano pojęciem „fragmentaryczność”. To ważne słowo „la difference - różnica” zostało wprowadzone przez J. Derridę, który chciał zwrócić szczególną uwagę na to, aby akceptować wszelkie odrębności, mniejszości, a także peryferie i pogranicza. Szukać znaczeń i sensów nie w centrum a na marginesie, między wierszami.<sup>79</sup>

Sztuka postmodernistyczna także była różnorodna. Artyści często sięgali do prac innych malarzy, mieszały style i techniki. Ważnym procesem przejścia od modernizmu do postmodernizmu było „zacieranie się różnicy między kulturą elitarną a kulturą popularną (...). Obie zostały *zmiksowane*, tworząc nową jakość – kulturę postmodernistyczną, w której każdy znajdzie to, czego szuka”.<sup>80</sup>

Istnieją trzy źródła postmodernizmu: „Era Wodnika”, „ekologia głęboka” i „Nowa sztuka”. „Era Wodnika” często kojarzona jest z musicaliem M. Formana „Hair”, gdzie dzieci-kwiaty śpiewają o bezsensie wojny w Wietnamie. Dla nich ważne jest poszerzanie własnej podświadomości dzięki LSD, uprawiają wolny seks.<sup>81</sup> Tego typu rozumowanie rozwija późniejszą wiarę w uzdrawiającą moc kryształów, w szamanizm. Ludzie zaczynają wierzyć w samouzdrawiającą moc własnego ducha. Rozwijają się wtedy ruchy religijne, modna staje się religia Dalekiego Wschodu oparta na medytacjach. Pojawia się alternatywa duchowości – „New Age”.<sup>82</sup> „Era Wodnia” wyparła poprzednią „Erę Ryb”, która opierała się na chrześcijaństwie, które akcentowało kategorię męskości, rywalizacji, dominacji. W „Erze Wodnika” kładzie się nacisk na cechy jakościowe, miękkie, kobiece – altruizm, wrażliwość, współpraca itp.

---

<sup>78</sup> Tamże, s. 47.

<sup>79</sup> Tamże, s. 48.

<sup>80</sup> Tamże, s. 49.

<sup>81</sup> K. Wilkoszewska, Czym jest postmodernizm?, [w:] „Nauka dla wszystkich”, nr 484, Kraków 1997, s. 6.

<sup>82</sup> Tamże, s. 7.

„Ekologia głęboka” rozwijająca się w latach sześćdziesiątych nastąpiła razem z rozwojem ruchów ekologicznych. Ludzie zaczęli sobie uświadamiać, że niszczą środowisko naturalne, wycinają lasy, zanieczyszczają oceany. To czas, kiedy głośno zaczęto mówić o prawach zwierząt. Chodzi tu o holistyczne ujęcie natury. W tym czasie rozwija się też ruch kobiet, które walczą o zniesienie męskiej dominacji na świecie. Ten ruch w powiązaniu z „ekologią głęboką” tworzy nowe zjawisko - „ekofeminizm”.<sup>83</sup>

„Nowa Sztuka” zaś jest postrzegana jako reakcja na literaturę modernistyczną, gdzie zacierane są różnice między kulturą wysoką a masową. Można wymienić tu takie nazwiska jak L. Fiedler czy S. Sontag. „Nowa Sztuka” to nie tylko literatura, to także architektura, np. w wykonaniu Ch. Jencks’a. Architekci propagowali tzw. „podwójne kodowanie, czyli łączenia – w jednej budowlu – tego, co tradycyjne, z tym co nowoczesne, tego, co elitarne, z tym, co popularne, tego, co międzynarodowe, z tym, co regionalne”.<sup>84</sup> Dla architektów przyszedł nowy czas, ponieważ teraz przed projektowaniem musieli zbadać lokalny teren i upodobania mieszkańców. Nie chodziło już o to, żeby budowla była ładna, ale o to, żeby była swojska.

W mojej pracy magisterskiej ważny jest rozwój architektury i spojrzenie na architekturę, ponieważ osoba, o której pisze, czyli Zdzisław Beksiński był z zawodu architektem i ten fakt miał wpływ na jego całą działalność artystyczną.

Poruszając temat architektury nie można zapomnieć o Charlesie Jencksie, który mówił o architekturze postmodernistycznej w opozycji do modernizmu. Można w tym przypadku mówić o stylu w architekturze, tzw. międzynarodowym lub formalizmie czy funkcjonalizmie. Le Corbusier, Walter Gropius, Grupa Baubaus i Mies van der Rohe, tworzyli budowle w puryzmie formalnym, ściśle geometryczne, bez dekoracji. Były to budowle, w których wartością wiodącą była funkcjonalność. Jenks nazywał taką architekturę „jednowymiarową” i w opozycji przedstawiał

---

<sup>83</sup> Tamże, s. 9.

<sup>84</sup> Cyt. za tamże, s. 10.

wielowymiarową budowlę postmodernistyczną, która opiera się na podwójnym kodowaniu: łączenia i dodawania, a nie dzielenia i odrzucania.<sup>85</sup>

W architekturze postmodernistycznej nastąpił powrót do dekoracji, ornamentu, a przede wszystkim brano pod uwagę specyfikę regionu.

Zanim jednak faktem społecznym stała się kultura postmodernistyczna, w sztuce pojawiło się jeszcze jedno ważne pojęcie, które zmieniło bieg historii sztuki – awangarda.

„Słowo *awangarda* (przednia straż w tłumaczeniu dosłownym) przywołuje na myśl oddział czołowy, który wyprzedza resztę wojska – choć pozostawia ją w tyle po to tylko, by utorować jej drogę; trasę przebytą przez batalion, któremu kazano przedrzeć się na tereny jeszcze (chwilowo) nie zdobyte, powtórzą za czas pewien pułki, dywizje i korpusy.”<sup>86</sup> Słowo „awangarda” było metaforą, nowoczesność, która zapanowała, chciała podbić i zawładnąć przyszłością, nadać światu przejrzystą strukturę. Awangarda zakłada, że musi wysuwać się przed wszystkim, co się dzieje wokół niej. Stefan Morawski, który opisał awangardy XX wieku, w swojej pracy z 1975 roku, wymienił takie oto modele awangard: technologiczny, metodologiczny, aleatoryczno-ludyczny i pop-artowski.<sup>87</sup> Sztukę lat osiemdziesiątych zaś, nazywano „poawangardową” (post-avant-gard), dlatego że powstawała ona w latach, kiedy realizowano utopijne marzenia awangardy o tworzeniu sztuki dla codzienności. W okresie XX wieku można było wyliczyć wiele odłamów awangard, jednak one wszystkie miały wspólne cechy: „wszystkim przyświecał duch pionierski, wszystkie patrzyły z dystansem, niechętnie i krytycznie na sztukę zastaną i na rolę jej przyznaną w całokształcie społecznego życia, wszystkie pogardzały przeszłością i drwiły z jej kanonów, wszystkie gorliwie teoretyzowały na temat własnych poczynań, doszukując się w nim głębszego, dziejowego sensu,

---

<sup>85</sup> Tamże, s. 31.

<sup>86</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 21.

<sup>87</sup> Cyt. za A. Kępińska, *Zatopiony okręt flagowy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 29.

wszystkie – na wzór ruchów rewolucyjnych – skłonne były działać zespołowo, zakładać bractwa i partie.”<sup>88</sup>

Awangarda XX wieku była bardzo ważna dla rozwoju sztuk plastycznych. Temat ten poruszył Renato Poggioli w swojej rozprawie „Teoria dell’arte d’avanguardia” z 1962 roku. Poggioli doszukiwał się w awangardzie artystycznej związków z techniczno-naukową mitologią. Porównywał charakter działań awangardowych do naukowych eksperymentów, jednak to, co łączyło awangardę z technologicznym światem, to dynamizm. Podobnie było z polityką. Większość artystów awangardowych, przyznawała się do przekonań lewicowych. Owszem, awangarda sympatyzowała z komunizmem, ponieważ zafascynowana była zniszczeniem istniejącego porządku, jako etapu do rozbudowy przyszłej, nowej konstrukcji.<sup>89</sup>

Jeszcze inaczej o awangardzie pisał Peter Bürger w swojej pracy „Theorie der Avantgarde”. Koncepcja Bürgera mówiła, że w okresie awangardy dominował pluralizm, występowało kilka kierunków artystycznych i żaden z tych kierunków nie wiódł prymu. Nie było jednostajnego stylu, który rozprzestrzeniłby się na dłużej. Takie zjawisko możemy zaobserwować już w XIX wieku, gdzie przemiany stylów następowały po sobie w bardzo szybkim czasie. Mimo wszystko można było wyróżnić kilka odrębnych stylów, jak: neoklasycyzm, romantyzm, realizm, naturalizm, symbolizm. W XX wieku był już to duży problem, ponieważ awangarda zerwała z tym schematem.<sup>90</sup> Wg Bürgera, awangarda miała przekształcić życie za pomocą sztuki.

Już w latach siedemdziesiątych awangarda przeżywała kryzys. Richard Schechner doszukiwał się przyczyny upadku awangardy w tym, że przemiany jakie nastąpiły w latach sześćdziesiątych były zbyt radykalne i doprowadziły do pojawienia się „nowego konserwatyzmu”, drugą przyczyną, była niedobra sytuacja gospodarcza (zmniejszono dotacje na cele kulturalne). Do podobnych wniosków doszła Maria Gołaszewska, twierdząc, że awangarda osiągnęła w latach

---

<sup>88</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 22.

<sup>89</sup> G. Dziamski, *Przednia straż sztuki nowoczesnej*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 11.

<sup>90</sup> Tamże, s. 12.

siedemdziesiątych szczyt swoich możliwości.<sup>91</sup> Waleczność awangard straciła racje bytu, znakiem tego procesu stał się zanik nazywania poszczególnych zjawisk występujących w sztuce.

Ostatnim zjawiskiem, które dało się nazwać, był „performance”, jednak już nie posiadał cech awangardowych, jak „ucieczka do przodu”. Załamanie się awangardy było bardzo nagłe, charakteryzowało się m.in. tym, że artyści powrócili do wcześniej wzgardzonych technik, jak malarstwo narracyjne, wracano do tego, czym dysponowała historia sztuki, jak nazwała to Catherine Francblin, nastąpiła „rehabilitacja muzeum”. Piękną pointą na koniec rozważań o awangardzie niech będą słowa Alicji Kęplińskiej, która napisała, że „awangardy dumny okręt flagowy sztuki XX wieku, zatonął szybko i prawie niepostrzeżenie, tak jak toną okręty. Dziś mało kto myśli o jego wydobyciu. Jest jednym z zatopionych skarbów niewdzięcznego stulecia, które pogrzebało tak wiele własnych ideologii, bez żali i bez poczucia winy.”<sup>92</sup>

Wydawało się, że awangarda zniknęła na dobre, jednak już pod koniec lat siedemdziesiątych pojawiła się „trans-awangarda”, przekraczała ona samą awangardę. Ta zaś awangarda, wytworzyła tzw. *dyskurs oryginalności*, czyli „własny typ narracji o sztuce, który odbierany był przez młodych artystów jako terror awangardy.”<sup>93</sup> Trans-awangarda atakowała założenia awangardy, jak: nowość, wyjątkowość, oryginalność. Wynosiła na piedestał to, czym awangarda gardziła, czyli sprawność manualną, tradycję malarską, klasyczne formy. Mimo tego, trans-awangarda nie była swoistym powrotem do przeszłości, czerpała inspiracje z innego źródła. Sądono, że trans-awangarda jest przedłużeniem samej awangardy, inni jeszcze teoretycy sztuki uważali, że trans-awangarda zlikwidowała awangardę. Sam J.F. Lyotard skrytykował trans-awangardę, uważał, że jest to tylko chwilowe zapomnienie o tym wszystkim, co ludzie osiągnęli przez stulecia. Lyotard uważał, że postmodernistyczny artysta musi mieć coś z filozofa, który stawia sobie pytania, po co to robi, po co tworzy. Oprócz trans-awangardy, w latach osiemdziesiątych możemy wyodrębnić takie zjawiska jak

---

<sup>91</sup> A. Kępińska, *Zatopiony okręt flagowy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 31.

<sup>92</sup> Tamże, s. 37.

<sup>93</sup> G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Poznań 1995, s. 8.



twórczość tzw. neo-przedmiotowców (neo- objectors), czy „pop- art”, „Nouveau Realisme”. Prace tworzone w tych nurtach należą do świata sztuki, ale ukazują jakby „imitację sztuki” poprzez jej powszechność i konwencjonalność.<sup>94</sup> Sztuka postmodernistyczna nie zrywa z tradycją awangardy, zmiana polega na upadku „wielkich opowieści”, z którymi awangarda była powiązana.

Muszę jeszcze dodać, że zjawisko awangardy nie było takie samo w całej Europie. Na przykładzie słoweńskiego ugrupowania „Neue Slovenische Kunst” można dopatrzeć się, że jest to postsocjalistyczny wariant postmodernizmu. W tym przypadku, postmodernizm powstał w wyniku połączenia się z upadkiem socjalistycznej metanarracji. Działalność „Neue Slovenische Kunst” było postmodernistyczne, ale wykorzystywali oni awangardową technikę i strategię.

Celem sztuki awangardowej było „uchwycenie realności bez sentymentalnych osłonek.”<sup>95</sup> Uważano, że tradycyjne malarstwo wzbudza wątpliwości, dlatego też zaczęto poszukiwać nowych możliwości wyrazu. I tak doszło do rozprzestrzenienia się kolażu i fotomontażu. To pierwsze zjawisko powstało z udziałem takich osób jak: G. Braque i P. Picasso, mowa oczywiście o sztandarowych kubistach. Artyści ci, uświadomili sobie, że sztuka, jaką tworzą nie jest sztuką przedstawiającą, mimo że ich punktem odniesienia była obserwacja świata. Wtedy wpadli na pomysł, aby zastosować „system kluczy lub punktów zaczepienia, które umożliwiają nam rekonstrukcję konkretnego przedmiotu: pukiel włosów; rząd guzików i pasek od zegarka uświadamiają nam obecność siedzącej postaci; otwór w pudle rezonansowym i struny gitary pozwalają nam uchwycić obecność instrumentu muzycznego w złożonej materii, w którą został wpleciony.”<sup>96</sup>

Artyści poszli jeszcze dalej, do obrazów zaczęli wklejać różne materie, przede wszystkim papiery kolorowe, gazety, znaczki, tkaniny. Wg historyków sztuki, były to zabiegi mające na celu zmaterializować dzieło sztuki. Nie chodziło już o to, by obraz coś przedstawiał, ale o to, by zaczął

---

<sup>94</sup> Tamże, s. 10.

<sup>95</sup> G. Sztabiński, Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu, [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 68.

<sup>96</sup> J. Golding, Kubizm, [w:] Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej, red. T. Richardson, N. Stangos, Warszawa 1980, s. 105.

istnieć jako konkretny przedmiot. Jednak głównym celem sztuki, było ukazanie realności, poprzez te przedmioty. One same także pełniły rolę cytatów, np. Braque wykorzystywał grzebień do zrobienia słoików imitujących drewno, natomiast Picasso powielał tytuły gazet z charakterystycznym kształtem czcionek.

W tym czasie pojawiła się również potrzeba informowania o różnych zagadnieniach istniejących na świecie, poprzez nowy sposób artystyczny – fotomontaż. „W Związku Radzieckim fotomontaż pojawił się na *lewym* skrzydle sztuki, gdy brak treści w sztuce stał się przeżytkiem. Sztuka agitacyjna wymagała realistycznej wyrazistości, stworzonej przez rozwiniętą technikę i odznaczającą się jasnością graficzną oraz ostrością wzbudzanych wrażeń.”<sup>97</sup> Oczywiście to konstruktywiści głosili ideologie poprzez fotomontaż, jednak to dadaści wymyślili tę formę sztuki, a oni byli dalecy od głoszenia określonej ideologii. Owszem, napisali oni „Manifest dadaistyczny” w 1918 roku, gdzie głosili, iż sztuka ma poruszać problemy epoki, ale nie chodziło im o to, aby pełniła funkcję agitacyjno-propagandową. Nie byłoby fotomontaży bez fotografii, ludzie twierdzili, że fotografia ukazuje świat obiektywnie. „Dokładność, dokumentalność dają fotografii taką siłę oddziaływania na widza, jakiej nie zdoła osiągnąć żaden obraz graficzny.”<sup>98</sup> Dla konstruktywistów ta technika była bardzo ważna, gdyż oprócz pracy człowieka korzystała z praw chemiczno-fizycznych, czyli z natury. Fotografia była swoistym dokumentem. Razem z napisami z gazet, służyły prowokacji, miały dużą siłę oddziaływania. Takie kierunki jak konstruktywizm i dadaizm, ukazywały życie codzienne. W świecie pociętym na kawałki, posklejanym w różny sposób, można było się doszukać sensu, to była właśnie istota fotomontażu. Dadaści i konstruktywiści pokazywali świat materialny, realny, świat, który można zanalizować i ocenić.

Sprawa wyglądała inaczej, w przypadku kolaży i fotomontaży surrealistycznych. W tym przypadku nie ma mowy, żeby się odnieść do świata rzeczywistego, bowiem surrealiści byli przekonani o istnieniu świata nadrealnego. Nadrealność wg A. Bretona, jednego z czołowych

---

<sup>97</sup> G. Klucis, Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej, [w:] Artyści o sztuce, wyb. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 336.

<sup>98</sup> Tamże, s. 337.

przedstawiciele surrealistów, jest pewnym punktem w naszej głowie, gdzie rzeczywistość i urojenia, życie i śmierć, przestają być postrzegane jako rozbieżne.<sup>99</sup> O kolażu pisał także Max Ernst, porównując go do „alchemii obrazu wizualnego”. Punktem wyjścia stawał się obiekt, który ulegał transformacji, w ten sposób powstawały niesamowite obrazy, zwielokrotnione, nakładane na siebie, kojarzące się z halucynacjami lub niestworzonymi snami, powstawały cudowne obrazy, nierealne. Mimo tego, punkt wyjścia kolaży i fotomontaży czy to konstruktywistów, dadaistów czy surrealistów był podobny. Trzeba było pokazać fragment rzeczywistości neutralnej i ją zmienić.

Jeszcze innym nurtem w sztuce, o którym warto wspomnieć był „ready made”. Mowa oczywiście o twórczości Marcela Duchampa. Artysta zrezygnował z posługiwania się fotografią, poszedł o krok dalej, on wybierał przedmioty z otoczenia i ukazywał je w całkiem innym świetle. Dotychczasowe funkcje użytkowe tych przedmiotów traciły swój pierwotny sens. Umieszczając swoją „Fontannę” w galerii sprawił, że zwykły pisuar, umieszczony w odpowiednim miejscu, może urosnąć do rangi sztuki. Duchamp był ironistą, trochę naigrywał się z ludzi, chciał im pokazać, że tak naprawdę wszystko może być sztuką.

Artyści innych nurtów, jak reprezentanci pop-artu czy konceptualizmu, przykładali więcej uwagi do neutralności. Jednak tak naprawdę w sztuce pop-artowskiej jakiegokolwiek kryteria przestają obowiązywać. W sztuce pop można się doszukać próby unaocznienia problemu człowieka ery kultury masowej, pokazania homogenizacji świata. Artyści tego kierunku często powtarzali, że nie wiedzą czym jest sztuka i jakie są jej granice, może i tak, ale na pewno analizowali sztukę, badali jak daleko mogą się jeszcze posunąć, do jakich obszarów sztuki mogą jeszcze dojść.<sup>100</sup>

Tendencją wspólną dla tych kierunków artystycznych jest na pewno inscenizowanie rzeczywistości, najwyraźniej zaznaczona w fotografii, dzięki niej można było „zacytować” rzeczywistość. Dziś także w pełni wykorzystujemy techniki fotograficzne, czy to w obszarach

---

<sup>99</sup> A. Breton, Drugi manifest surrealizmu, [w:] Teoria i praktyka literacka. Antologia, wyb. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 125-126.

<sup>100</sup> G. Sztabiński, Awangarda i postmodernizm: zagadnienie cytatu, [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 77.

aranżacji przedmiotu, w montażu, fototekście, fotografii w malarstwie. Jednak także da się zauważyć, że fotografię będzie wypierać obraz elektroniczny. Będzie to obraz zsyntetyzowany, przetworzony, po to, by ulec reprodukowaniu i przekształceniu. Powstanie w tym momencie nowa relacja między znalazcą i wynalazcą. Znalazcą będzie osoba, która wykonała zdjęcie, natomiast wynalazcą będzie osoba, która dokonała zmian w zdjęciu.<sup>101</sup>

W sztuce obserwujemy ciągle zmiany, coraz częściej mamy do czynienia z obrazami mechanicznymi (fotografia), elektronicznymi i digitalnymi. Obraz zaczął pokonywać rzeczywistość. W tym momencie można się odnieść do słów Baudrillarda, że „rzeczywistością jest to, co się daje adekwatnie zobrazować i co już zostało zobrazowane”.<sup>102</sup>

Mówiąc o nowoczesnych technikach kreacji, nie wolno zapomnieć, że np. fotografia nie wyparła tradycyjnego malarstwa. Kiedyś tak myślano, dla artystów XIX wieku wynalazek Daguerre’a stał się symbolem zagrożenia dla sztuki. Była to epoka industrialna, zapanował ogólny zachwyty nad mechanizacją świata. Dla artystów był to szok, ponieważ w epoce „umasowienia” nie było miejsca na wyjątkowość dzieła sztuki. Sama fotografia była rzemiosłem, ponieważ nie wymagała specjalnego talentu. Z drugiej strony była też interesująca dla artystów awangardy, gdyż nie było miejsca w tej technice na ślad pędzla, faktury, przez co artyści stawali się bardziej związani ze współczesnością. Fotografia stała się sztuką mechaniczną, zmuszała do innego spojrzenia na twórczość artystyczną. Awangarda artystyczna lat dwudziestych obwieściła nawet, że stara manualna sztuka umarła, bo oto narodziła się nowa sztuka maszynowa.<sup>103</sup>

Proces uprzemysłowienia kultury, dla której symbolem była fotografia i film, zmienił dawną sztukę w twórczość bardziej przystosowaną do epoki przemysłowej, tzw. „poartystycznej”. Tak rozwijała się awangarda lat dwudziestych. Nie wolno zapomnieć o jeszcze jednej silnej fali awangardy, która miała miejsce w latach siedemdziesiątych. W tym czasie zastanawiano się, w

---

<sup>101</sup> Tamże, s. 79.

<sup>102</sup> Cyt. za A. Kępińska, *Zatopiony okręt flagowy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 35.

<sup>103</sup> G. Dziamski, *Awangarda a problem końca sztuki*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 110.

jakim kierunku pójdzie sztuka, artyści myśleli, że nic nowego już nie powstanie. Mylili się, powstało nowe malarstwo, tzw. „metamalarstwo”, a także prace, które wychodziły poza tradycyjne malarstwo, łączono dziedziny, techniki i technologie, tworzone hybrydy malarsko-rzeźbiarskie, malarsko-muzyczne, malarsko-architektoniczne i malarstwo-malarskie (metamalarstwo). W malarstwie tym chodzi o to, czy artysta stawia jakieś istotne kwestie krytyczne czy nie.<sup>104</sup> Nie dojdziemy do wniosku, czy sztuka osiągnęła swój cel czy też nie, być może wcale tego celu ma nie osiągnąć.

Postmodernizm jest „filozofią poranka”, przebudzeniem ze snu o końcowym ostatecznym celu, sztuka postmodernistyczna zaś jest pozbawiona nadziei na znalezienie prawdziwej istoty sztuki.<sup>105</sup>

Pisząc o ewolucji sztuki na świecie, nie mogłam zapomnieć o rodzimych artystach, którzy też w dużej mierze przyczynili się do rozwoju kultury. Ważnym ugrupowaniem w polskiej sztuce powojennej była „Grupa krakowska” ( Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski). Natomiast przedwojennymi reprezentantami awangardy był Władysław Strzemiński, Andrzej Wróblewski i Tadeusz Kantor (propagator assemblage’y, happeningów, performance’ów). Tuż obok rozwijających się nurtów postawangardowych, rozwinęła się sztuka, która przybyła do nas z zachodu – „video art”.

Elementem składowym dwóch pojęć drugiej połowy XX wieku – postmodernizmu i globalizacji jest „transkulturowość”. Pojęcie to jest „efektem rozbijających struktury kultur lokalnych, następnie tworzących całości, które *wszczepione* w struktury innej kultury stanowią jej integralną część, zachowując jednocześnie w pełni właściwości przynależne kulturze *macierzystej*.”<sup>106</sup> Zjawisko to w sztuce można zaobserwować poprzez przenikanie się na wielu poziomach świata globalnego. Wszelkie granice ulegają zacieraniu się, przekroczeniu tego, co jest na granicy „sacrum – profanum”. Zaciera się też granica między sztuką wysoką a niską. Nastąpiło także „przemieszanie się” kodów w obecnej kulturze, szczególnie w latach osiemdziesiątych i

---

<sup>104</sup> Tamże, s. 115.

<sup>105</sup> Tamże, s. 117.

<sup>106</sup> E. Kościelak, *Transkulturowość jako wartość sztuki współczesnej*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczyk, D. Wolska, Wrocław 2005, s. 298.

dziewięćdziesiątych. W tym czasie wzrosło zapotrzebowanie na ludzi, którzy zajęliby się „pośrednictwem” pomiędzy zjawiskami takimi jak: procesy, przedmioty, zachowania a odbiorcami. Inaczej mówiąc, między „twórcą” a „odbiorcą” w komunikacji poprzez sztukę, pojawiła się grupa ludzi, którzy są „pośrednikami” kultury, nazywanymi czasami „fachowcami od symboli”.<sup>107</sup> Ci „fachowcy” stają się „animatorami” życia kulturalnego. Kultura stworzona w taki właśnie sposób „zaciera ostrość konturów, rozprasza wszelkie porządki; zarazem poprzez swoją otwartość, wchłania wszystkie impulsy życia, nie dyskryminując niczego, w sposób naturalny posługuje się technologią mediów, które przyczyniają się do dyfuzji jej wątków.”<sup>108</sup>

### **III. Pogranicza i poszukiwania - media elektroniczne, zastosowanie technik komputerowych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku**

Technologia przyczyniła się do rozwoju sztuki. Tradycyjna sztuka bazowała na tym, że potrafiła odnaleźć wszystko, czego potrzebowała do egzystencji w przestrzeni, środowisku. Natomiast sztuka komputerowa zerwała z zależnością od otoczenia, ponieważ wytworzyła własne środowisko – system.

Jeszcze dziesięć lat temu uważano, że takie pojęcie jak „przestrzeń medialna” nie istnieje, ponieważ było zbyt mało telefonów, modemów. Dzisiaj żyjemy jednak w już innym świecie, w świecie, gdzie rządzi „sieć”- internet. Mamy dostęp do takiej ilości i łatwości informacji, że nie zdajemy sobie sprawy, iż ta „sieć” nas wchłania. Jak napisał R. Kluszczyński, oszałamia nas przenikalność świata realnego ze światem wirtualnym. Ta przenikalność stwarza nową wersję sztuki, która odwołuje się do synestezji wrażeń.<sup>109</sup> Na przykład sztuczne rośliny zaczynają rosnąć wtedy, gdy uczestnicy pokazu (pokaz Christy Somerer i Laurenta Mignonneau „Interactive plant Groving”) zbliżają się i dotykają prawdziwych roślin.

---

<sup>107</sup> Tamże, s. 302.

<sup>108</sup> A. Kęplińska, Sztuka w kulturze płynności, Poznań 2003, s. 10.

<sup>109</sup> R. Kluszczyński, Sztuka mediów w perspektywie historycznej. Refleksje na marginesie Multimediale 1995, [w:] „Magazyn Sztuki” 1995, nr 2-3, s. 280.

Czym są media najlepiej obrazują słowa Jourdaina: „Ponieważ kultura stała się materialną, jesteśmy w stanie pojąć, że ona zawsze była materialną lub materialistyczną w swojej strukturze i funkcjach. My, ludzie współcześni, mamy określenie dla tego odkrycia, które stara się zastąpić stary język rodzajów i form. Takim określeniem jest medium, a szczególnie jego liczba mnoga – media”.<sup>110</sup>

Z mediami wiążą się takie słowa jak:

- technologizm (naukowo-technologiczna natura pośrednika, media elektroniczne, środki cyfrowe),
- symulacja i rzeczywistość wirtualna (przebywanie „we wnętrzu”, multibodźcowa zdolność percepcji),
- możliwości interakcyjne (syntetyzowanie różnych form mediów elektronicznych).<sup>111</sup>

Technologizm od początku związany był ze sztuką, u Greków „techné”, u Rzymian „ars”. Już w starożytności techniki kopiowania dzieł sztuki potwierdzały unikalność dzieła, ale także starały się tę unikalność przewyciężyć. Piszac o symulacji posłużę się przykładem ze sztuki starożytnej. Sceny na tarczy Achillesa są symulacją rzeczywistości, zauważyli to starożytni i nazwali „mimesis”, czyli wg Platona jest to „koncepcja obrazu mimetycznego jako nieuczestnictwa w bycie”.<sup>112</sup> Interakcja też nie jest nowym pojęciem, o interakcji można mówić w przypadku, np. rytuału karmienia czy upiększania idoli. Moc oddziaływania jest zawarta w takim idolu, chodzi tu o zmianę w zachowaniu osoby, która wierzy w danego idola. Interakcja odnosi się do „rzeczywistości”, a „obraz” jest medium i zarazem partnerem.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> Cyt. za B. Bernstein, Nowe media i granice sztuki, [w:] Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym, red. B. Frydryczak, Zielona Góra-Warszawa 2000, s. 67.

<sup>111</sup> Tamże, s. 72.

<sup>112</sup> Tamże, s. 72.

<sup>113</sup> Tamże, s. 74.

Media możemy rozumieć na dwa sposoby: wąsko i szeroko. Mogą być synonimem środków technicznych w plastyce, czy środków działania artystycznego w sztuce. Szeroko, media to nie tylko kształt wypowiedzi artystycznej, to także zespół środków, jaki służy do jej artykulacji.<sup>114</sup> Ogólnie o medium możemy powiedzieć, że przekazuje coś, wskazuje na coś, co jest poza nim, także wtedy, kiedy wskazuje na siebie.

Natomiast „multimedialność” jest szansą współuczestnictwa w regionach „nowej rzeczywistości”, na współobecności w rzeczywistości wielowymiarowej. Multimedialność łączy się z akceptacją obcości, czyli różnorodności kulturowej, obyczajowej, ale także postrzegana jest jako zanikanie dystansu czasowego.<sup>115</sup>

Pojęcie sztuki mediów, bądź sztuki medialnej, odnosi się do zjawisk artystycznych posługujących się mechanicznymi lub elektronicznymi technikami rejestracji, produkcji i przekazywania informacji audialnej, wizualnej. Do sztuk medialnych zaliczamy fotografię, film, wideo, sztukę radiową, telewizyjną, animację komputerową.<sup>116</sup>

„Multimedializm lat siedemdziesiątych był połączeniem rozmaitych komponentów audiowizualnych: projekcji świetlnych, slajdów, filmu, muzyki, tańca”.<sup>117</sup>

W dniu dzisiejszym można mówić o tzw. nowych multimediami, które bezpośrednio związane są z kulturą komputerową. Dzieła powstające dzięki komputerom, bezpośrednio zawdzięczają swoje istnienie CD-ROM, czyli rzeczywistości wirtualnej lub Internetowi (w systemie World Wide Web). W komputerze można łączyć wiele technik plastycznych, takich jak rysunek, malarstwo, grafika, fotografia, a także film i dźwięk.

---

<sup>114</sup> T. Pękała, Media w poszukiwaniu przesłania, [w:] Ekspansja obrazów, sztuka i media w świecie współczesnym, red. B. Frydryczak, Zielona Góra-Warszawa 2000, s. 78.

<sup>115</sup> Tamże, s. 83.

<sup>116</sup> R. W. Kluszczyński, Sztuka mediów i sztuka multimedii albo o złudnych analogiach, [w:] Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym, red. B. Frydryczak, Zielona Góra-Warszawa 2000, s. 167.

<sup>117</sup> Tamże, s. 167.



W przeciwieństwie do linearnej struktury tekstowej, charakterystycznej dla mediów artystycznych, w interaktywnych multimediami jest nie-linearna struktura hipertekstu. Dzieło hipermedialne (dotyczy to sztuki komputerowej w ogóle) posiada kilka poziomów strukturalnych.

Pierwszy to poziom „hardware”, „który jest fundamentem struktury dzieła, determinuje wszystkie pozostałe.” Każdy wytwór uzależniony jest od technologii, tzn. od typu komputera, rodzaju interfejsu, projektora. „Praca twórcza na tym poziomie jest wykonywana przez konstruktora urządzeń oraz przez artystę, który modyfikuje pozostające w jego dyspozycji instrumenty elektroniczne (...). Kreację na tym poziomie zamyka artysta przez finalny wybór i aranżację struktury hardwarowej”.<sup>118</sup>

Drugi poziom - „software” charakteryzuje się wykorzystywaniem programów komputerowych. W tym przypadku podział zasług twórczych przypada na programistę i artystę. Teraz coraz częściej to artysta zdobywa doświadczenie elektroniczne, by samemu od początku do końca wykonywać swoje dzieła.

Poziom trzeci - „artware” jest sumą obu poprzednich poziomów. „Na tym poziomie spotyka się kreacja, designerska wyobraźnia artysty i aktywne zachowania odbiorców, wyrażające się poprzez serie wyborów, podejmujące odpowiedzialność za ustanowienie dzieła”.<sup>119</sup>

Czwarty poziom „wetware” odnosi się do ludzkiego wymiaru realizacji, (wet- ang. mokry) odnosi się do budulca ludzkiego, czyli wody. Chodzi o to, że człowiek stanowi część dzieła, to dzięki rękom ludzkim stwarzany jest świat wirtualny. Jednak chodzi również o to, że ten pierwiastek ludzki oddziela świat realny od wirtualnego.

Historia kultury zachodu od połowy XIX wieku (od odkrycia fotografii, kina), świadczy o całości procesu rozpadania się kontynentu audiowizualnego, który prowadzi do geologicznego dryfowania Obrazów i Dźwięków.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Tamże, s. 171.

<sup>119</sup> Tamże, s. 171.

<sup>120</sup> A. Renaud, Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów, [w:] Pejzaże audiowizualne, wyb. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 331.

Paul Virilio obrazy cyfrowe nazywa logistyką percepcji procesu komputerowego i produkcji obrazu w kategoriach informacji wizualnej. Te obrazy są rezultatem konwersji wszystkich danych w konkret (fenomen) lub abstrakt (konceptje, teorie). Ten matematyczno-logiczny proces daje nam nową mutację tożsamości „obrazu”.<sup>121</sup>

„Współczesne kultury przemysłowe odkrywają dziś i będą musiały zaakceptować jutro nową dziwną sytuację znaków i obrazów, epokę dryfujących obrazów”.<sup>122</sup>

Mózg ludzki i komputer są metamediami, ponieważ mogą symulować procesy (algorytmiczne), które można opisać. Media traktuje się jako „przedłużenie człowieka”. Symulacja komputerowa potwierdza coś, co nie istnieje, a raczej istnieje tylko w obrębie myśli, np. to, co zdecydowanie odróżnia grafikę komputerową od rysunków - to jej „immaterialność” (metafora użyta przez J. F. Lyotarda, w sensie wąskim chodzi o przekazy posługujące się materiałami wyzbytymi cech materialności, np. przekaz cyfrowy).<sup>123</sup>

Dzisiejszy komputer symuluje mózg ludzki, ale już po II wojnie światowej człowiek przeniósł samego siebie poza siebie – w obraz, przez to człowiek zaczął wątpić, że jest tylko poruszany za pomocą „dźwigni i pomp”, ale zobaczył siebie jako „gigantyczny system sterowania”, który przetwarza dane. Przejście do „cybernetycznego modelu człowieka”, zawdzięczamy Norbertowi Wienerowi. Stwierdził on, że synapsa jest jak mechanizm określający funkcje kombinacji „wyjścia” z wyselekcjonowanych elementów innych niż bodziec adekwatny dla wyładowania w kolejnym elemencie.<sup>124</sup>

Trzeba pamiętać o tym, że komputer dysponuje syntaktyką, ale nie semantyką, jest mu obca wszelka intencjonalność. Poza tym nawet najnowocześniejsze komputery nie zastąpią człowieka, na przykład oko ludzkie może przetworzyć dwa gigabity danych na sekundę, a tego nie jest w stanie wykonać żaden komputer na świecie.

---

<sup>121</sup> Tamże, s. 336.

<sup>122</sup> Tamże, s. 340.

<sup>123</sup> N. Bolz, Estetyka cyfrowa, [w:] Pejzaże audiowizualne, wyb. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s.345.

<sup>124</sup> Tamże, s. 349.

Jeżeli jednak zwrócimy uwagę na fakt, że obraz cyfrowy pozbawiony jest pozorów, tzn. kryteria autentyczności i niepowtarzalności tracą na wartości, to w tym sensie grafika komputerowa jest najdoskonalszym dziełem sztuki. Grafika komputerowa potrafi symulować wszystkie techniki wytwarzania obrazów, dlatego jest uniwersalnym medium wizualizacji.<sup>125</sup>

Elektronika powoli wypiera klasyczny film, ważne są efekty specjalne tzw. „High Tech”, ale nie tylko jest to zauważalne w filmie, także w muzyce przy użyciu syntezatorów. Transmutacje elektroniczne także przeszły do malarstwa. Nastąpiło odejście od kontaktu z naturą, modelem, na rzecz sterylnego studia. Narodził się w Wiedniu kierunek „Ars electronica”, gdzie artyści posługują się najnowszą techniką audiowizualną. Członkowie „Ars electroniki” zajmują się „poetyką idei ogólnych”, mamy tu miejsce na doktrynę ekologii kosmicznej w konwencji abstrakcji lub deformacji, np. ciała ludzkiego w ruchu.<sup>126</sup>

Ważna jest również sytuacja estetyczna multimedialnych dzieł. Czy artysta ma być postrzegany jako twórca operujący wysoką techniką, czy może rządzi tu przypadek i kalkulacja matematyczna? To samo dotyczy zagadnienia dzieła multimedialnego. Z jednej strony odwołuje się do wysokiej techniki (nieosiągalne barwy, dźwięki, ruch, kształty). Taka sztuka posługuje się uproszczeniem, powtarzalnością, które kojarzą się ze schematyczną maszyną. Gdy przyjrzymy się odbiorcy to też można dojść do tego, że owszem jest zafascynowany siłą wyrazu artystycznego, ale gdy wzrok już się przyzwyczai do doskonałości, doznania słabną i po prostu w dziele zaczyna brakować magii i tajemnicy. Owszem, dostępność sztuki multimedialnej jest ogromna. Każdy człowiek mający dostęp do komputera może jej doświadczyć, ale po drodze tracimy kontakt z naturą i to jest jeden pesymistyczny moment w obcowaniu z multimediami.<sup>127</sup> „Kiedy kontakty z *Ars electronica* staną się powszechne, czyż nie wyda się nam, że osiągnęliśmy w sztuce strefę nowego, wspaniałego

---

<sup>125</sup> Tamże, s. 357.

<sup>126</sup> M. Gołaszewska, Filozoficzny spór o multimedia. Szkic z pogranicza antropologii filozoficznej i estetyki, [w:] Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym, red. B. Frydryczak, Zielona Góra-Warszawa 2000, s. 236.

<sup>127</sup> Tamże, s. 237.

świata; i tak zostanie zrealizowana archetypiczna utopia wkroczenia w *New Age*, nową erę nieograniczonych możliwości gatunku ludzkiego”.<sup>128</sup>

Techniki multimedialne były też ważne dla Zdzisława Beksińskiego, gdyż w latach dziewięćdziesiątych zaczął zajmować się fotomontażem komputerowym. Zanim jednak dostrzegł możliwości współczesnych komputerów przeszedł długą drogę twórczą. Jego marzeniem było ukończenie szkoły filmowej, jednak tak się nie stało.

#### **IV. Droga od klasycznych sztuk plastycznych do elektronicznych technik audiowizualnych (ewolucja artystyczna i życie Zdzisława Beksińskiego)**

Ten rozdział jest próbą rekonstrukcji drogi stawania się artystą. Przeplatają się w tym opisie (analizie) zarówno ujęcia biograficzne, jak też rozpoznające indywidualną drogę przebiegu życia, nieobecną w biogramach artysty.

Zdzisław Beksiński był niekonwencjonalnym artystą i jeszcze bardziej tajemniczym człowiekiem...a może była to tylko kolejna „rola artystyczna”, którą odgrywał? Tego nie dowiemy się już nigdy, ponieważ artystę zamordowano (22 lutego 2005 roku), a „śmierć znajomą miała twarz”<sup>129</sup>, gdyż był nią syn znajomego pomocnika malarza. W śmierci wielkiego artysty nie było nic niesamowitego, nikt go nie zabił w napadzie szału, nie był to jakiś maniak, który go uwielbiał...po prostu młody chłopak zabił dla pieniędzy, pewnie nawet zbytnio się nie zastanawiał nad tym, że wbijając po raz kolejny nóż w ciało mężczyzny, odbiera życie nie tylko wielkiego artysty, ale też człowieka, którego znał od dziecka, którego mógłby traktować jak członka rodziny.

Beksiński z jednej strony, był człowiekiem szarym, nie ubierał się specjalnie „awangardowo”. Mijając go na ulicy nie stwierdziłabym, że należy do świata wielkiej sztuki. Nie kreował się na oryginalnego artystę, przynajmniej nie zewnątrz, być może wychodził z niego absolwent architektury na politechnice, a nie wydziału malarstwa ASP.

---

<sup>128</sup> Tamże, s. 241.

<sup>129</sup> L. Śnieg-Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, op. cit., s. 11.

Z drugiej strony był człowiekiem dość ekscentrycznym, bo czy „normalny” człowiek nie lubi kwiatów, dlatego że nie może znieść procesu gnicia? Ciekawe jest również to, że potężny mężczyzna bał się pajaków na taką skalę, że można by już mówić o arachnofobii.

Z. Beksiński nie tylko fotografował, trzeba pamiętać, że wykonywał abstrakcyjne kompozycje z metalu, rzeźbił, rysował. Jego twórczość klasyfikuje się jako sztukę postmodernistyczną, on sam jednak się tym nie interesował. Jak sam stwierdził „robię to, na co mam ochotę i innym zostawiam klasyfikowanie tego, co robię.”<sup>130</sup> Jego sztuka nigdy nie stała w miejscu, owszem czerpał ze swoich doświadczeń z młodości, ale jak powiedział artysta: „wiele się zmieniło: i we mnie i w moim spojrzeniu na sztukę”.<sup>131</sup>

Można śmiało stwierdzić, że Z. Beksiński był „maniakiem” najnowszej techniki, wszystkie nowinki na temat aparatów fotograficznych, które kupował do śmierci, miał w przysłowiowym jednym palcu. Ważne jest również to, że skrupulatnie nagrywał wszystkich, którzy mieli z nim kontakt, czy to na magnetofon czy na video. Przyznał się do tego, że zaczął praktykę nagrywania już w latach pięćdziesiątych. Tłumaczył to „hobby” tym, że w ten sposób kreuje cud, że ruch i słowo ulegają pozornemu zatrzymaniu w czasie.<sup>132</sup> Dwie dekady później miał już swoje studio dźwiękowe w Sanoku. Sam zaczął tworzyć montaż dźwiękowe, coś na kształt minimal art. Multiplikował dźwięk, mieszał dźwięki, przepuszczał taśmy przez kilka magnetofonów. Największym problemem dla niego były szумы, które narastały z kopii na kopię, dlatego też w późniejszym czasie, z chęcią korzystał z techniki cyfrowej, która usunęła ten problem. Nagrywał nie tylko z potrzeb artystycznych, robił to również ze strachu. Bał się, że jego słowa mogą być przeinaczone, nagrywanie stało się dla niego w pewien sposób zabezpieczeniem. Gdy w 1987 roku Piotr Dmochowski\* (wspólnik, marszand malarza) zaprezentował mu kilka stron dziennika, w którym zapisał rozmowy jakie toczyły się między nim a Beksińskim, artysta stwierdził, że to czysta

---

<sup>130</sup> <http://www.parnas.pl/index.php?co=blog&id=12&idb=11>, 2005-03-01

<sup>131</sup> Tamże.

<sup>132</sup> Tamże.

\* Piotr Dmochowski jest jedną z ważniejszych osób, do których zwróciłam się z prośbą o udział w badaniach. O tej współpracy i roli Piotra Dmochowskiego więcej w dalszej części pracy.

manipulacja i od tej chwili sam zaczął nagrywać ich rozmowy, aby uniknąć w przyszłości ewentualnych niedomówień.

### **„Maluję, żeby przetrwać (...)” – malarstwo i życie Beksa**

Najważniejszą częścią twórczości Beksińskiego, było jednak malarstwo. Sztuka Beksa (bo tak skrótowo mówili o nim najbliżsi i krytycy) była dla niego „malarstwem bez znaczenia”. Artysta twierdził, że w jego malarstwie jest niewiele treści, że to ludzie interpretują jego sztukę wg własnej psychiki. „ Maluję pewne krajobrazy, pewne sceny, (...), a przyczyna tego nie jest dla mnie samego oczywista. To, że malowanie destruktywów bardziej mnie pociąga lub raczej pociągało od wyrażania harmonii, wynika chyba w znacznie większym stopniu z malarskości niż z ideologii”.<sup>133</sup>

To ciekawe, że ludzie często interpretują malarstwo Beksińskiego jako przygnębiające, smutne, wręcz straszne, a nie o to artyście chodziło. Potrzeba malowania takich obrazów zrodziła się z jego romantycznej wyobraźni, wyobraźni prawdziwego architekta. „W XIX wieku, w bogatszych rodzinach, był taki zwyczaj stawiania sobie w ogrodzie ruiny. Projektował ją architekt, po czym przychodzili murarze i stawiali takie pęknięte portale i strzaskane kolumny. No i ja mam taką potrzebę romantycznych ruin. Tylko inaczej je buduję. Stwarzam pewien dystans, (...) otwieram pewien cudzysłów”.<sup>134</sup>

O malarstwie Beksińskiego często pisano, że jest protestem przeciw wojnie, malarz wielokrotnie się na ten temat wypowiadał. Chodziło mu raczej o pokazanie formy, wręcz rzeźbiarskiej bryły. Obrazy te przedstawiały postaci z pozszywaną skórą, zresztą było tych obrazów nie więcej niż osiem, namalowanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Postaci ludzkie

---

<sup>133</sup> Tamże.

<sup>134</sup> Tamże.

czy twarze były dla artysty tematem wariacji. Ważne dla Beksy było to, aby te obrazy miały cechę wspólną, by po stylu malowania, fakturze, można by było rozróżnić, że jest to obraz Beksyńskiego.

Artysta często wspominał, że dla niego liczy się tylko forma, być może za tą formą ukrywało się coś jeszcze, coś, co malarz chciał ukryć. W jego malarstwie widoczny jest strach przed śmiercią, a jak może inaczej oswoić śmierć artysta, jak nie malując ją. W ten sposób można było przyzwyczaić się, że kiedyś ona nadejdzie. Artysta wielokrotnie wypowiadał się, że świadomie nie miał zamiaru malować śmierci, jedynie jego dawniejsze obrazy miały nawiązywać do malarstwa manierystycznego i XIX-wiecznego. Zarzucano mu również, że maluje jak symbolista, a on uparcie twierdził, że symboliki nie znosi. Zaznaczał, że ważny dla niego jest kształt, a nie symbole.

Artysta miał także oryginalne podejście do zjawiska tzw. „ładnego malarstwa”, uważał, że piękna nie można pojmować w sposób racjonalny. Malarstwo ma poruszać, ma odbiorcą wstrząsnąć. To jest najważniejsze.

Beksiński twierdził, że nie obchodzi go krytyka, ponieważ nie ma ona wpływu na obraz, artysta twierdził, że doskonale wie jakie błędy popełnia, i że tylko jego opinia się liczy. Może i tak, ale osobiście nie wierzę w to, że jakikolwiek człowiek jest obojętny na krytykę. Można temu zaprzeczać, ale gdzieś w podświadomości odczuwa się pewne z wątpienie, w to, co się robi lub czuje.

Malarz najczęściej posługiwał się techniką olejną, akrylem (taki obraz szybko wysycha i można go przerabiać, natomiast obraz olejny schnie dużo dłużej). Co ciekawe artysta każdy obraz zaczynał akrylem, rozkładał nim najważniejsze elementy, a potem malował olejem.<sup>135</sup>

W latach osiemdziesiątych jego malarstwo trochę się zmienia, daje się zauważyć uproszczenie tła. Beksiński nie dorabiał do tego zjawiska żadnej ideologii, rozbijając szczerze twierdził, że znudziła go przestrzeń z daleką perspektywą.

Gdy artysta był młodszy potrafił w ciągu roku namalować 26 obrazów. Miał dużą łatwość malowania, ale tworzył dość długo, ponieważ obraz kilkakrotnie przerabiał. Często powtarzał, że

---

<sup>135</sup> Tamże.

rzadko się zdarza, iż powstanie naprawdę niesamowity obraz: „malując stale, czeka się na ten jeden czy dwa obrazy w roku, które bez mojej wiedzy, ale moimi rękami, namalował mój Anioł Stróż”.<sup>136</sup> To nadzieja na powstanie takich obrazów napędzała go do codziennego malowania.

Można by powiedzieć, że Beksiński jako malarz jest ewenementem, chodzi o to, że jako jeden z nielicznych wzbudził zainteresowanie masowe. Interesują się nim starzy i młodzi. Jedni nienawidzą, uważając, że jego twórczość ociera się o kicz, inni uwielbiają za talent i niesamowity klimat obrazów. Młodzi ludzie fascynują się „gotyckimi nastrojami” w twórczości Beksińskiego. Im to „malarstwo fantastyczne” kojarzy się z komiksem i okładkami płyt z muzyką metalową.

Artysta malarstwo stawiał na równi z fotografią, którą przez lata uprawiał. Miał zbyt wybujałą wyobraźnię, by fotografia mogła mu wystarczyć, zaczęła go ograniczać. Jego prace fotograficzne zostały wystawione w Muzeum Narodowym w Gdańsku w 2006 roku. Znaleźć tam można nawet utrwalone tylko na negatywie fotografie, a także kolorowane przez artystę zdjęcia z lat pięćdziesiątych. Tych fotografii Beks nie chciał pokazywać, gdyż odsłaniały jego wnętrze. Prace te emanują malarskością i delikatnością.

Do fotografii powrócił pod koniec lat dziewięćdziesiątych, kiedy to zdjęcia stały się materiałem wyjściowym do fotomontaży komputerowych.

Beksiński malował od dziecka, zachęcany przez matkę, która szybko odkryła jego talent. Pisząc o tym artyście zastanawiałam się, jaka była geneza tego talentu. Czy Zdzisław Beksiński był niepowtarzalny w swojej rodzinie, czy też może odziedziczył „wprawną rękę” po kimś ze swoich przodków? Celem mojej pracy wszakże nie jest tylko ukazanie biografii twórczości malarza, ale także ukazanie drogi przebiegu jego życia.

Wg słów samego Beksińskiego wszyscy jego przodkowie wywodzą się ze wsi Koprzywnica pod Sandomierzem. Artysta dowiedział się, że nazwisko ma pochodzenie tatarskie, ponieważ wskazuje na to przedrostek Bek. Została nawet rozpropagowana idiotyczna legenda, wg

---

<sup>136</sup> Tamże.



której nazwisko pochodziło od pewnej kobiety, która została zgwałcona przez Tatara. Tak płakała z powodu wychowywania nieślubnego dziecka, że ludzie nazwali ją Beksa. Ponoć jedna babcia Zdzisława była pochodzenia ormiańskiego, a druga żydowskiego, on sam jednak zbytnio nie interesował się swoimi korzeniami.<sup>137</sup>

Szukając informacji na temat pochodzenia artysty znalazłam ciekawy materiał w internecie opracowany na podstawie artykułu zamieszczonego w „Tygodniku Sanockim”, napisanego przez Edwarda Zajęca. Otóż za protoplastę rodu uważa się Mateusza Beksińskiego, który urodził się w rodzinie chłopskiej w Koprzywnicy. Brał udział w powstaniu listopadowym w dywizji generała Józefa Dwernickiego. Następnie otworzył w Sanoku warsztat kotlarski, który bardzo dobrze się rozwijał. Nastąpił początek Sanockiej Fabryki Wagonów (późniejsza fabryka autobusów). Beksiński prowadził gospodarstwo rolne, ożenił się z córką mandatariusza Machalskiego – Karoliną. Mieli syna Władysława (dziadek Zdzisława), który skończył architekturę na politechnice Lwowskiej. Władysław razem ze swoją żoną Heleną Zajchowską mieli troje dzieci, syna Stanisława Mateusza urodzonego 28 lutego 1887 roku i dwie córki Karolinę i Zofię. Władysław Beksiński był ważną postacią w Sanoku. Jego projekty cmentarza komunalnego i domu pogrzebowego były zrealizowane i wyróżnione, do dziś w aktach Sanoka można znaleźć plany budynków autorstwa Władysława. Otrzymał on nawet tytuł honorowego obywatela królewskiego Wolnego Miasta Sanoka. Zmarł w wieku 79 lat. Jego syn Stanisław Mateusz otrzymał tytuł inżyniera geometry na Politechnice Lwowskiej, ożenił się ze Stanisławą Dworską nauczycielką. Mieli tylko jednego syna, Zdzisława, który przyszedł na świat 24 lutego 1929 roku.<sup>138</sup>

Artysta w latach 1946/1947 ukończył liceum matematyczno-fizyczne im. Królowej Zofii w Sanoku, później zgodnie z tradycją rodzinną zdał na architekturę na Politechnice Krakowskiej, zdał również na ASP w Krakowie, jednak studiował architekturę wedle życzenia ojca. Przez pewien czas pracował na budowach, potem projektował znaki graficzne i nadwozia dla Sanockiej Fabryki

---

<sup>137</sup> L. Śnieg-Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s.175.

<sup>138</sup> [www.beksinski.com.pl](http://www.beksinski.com.pl), 2006-03-02

Autobusów. W 1951 roku ożenił się z Zofią Heleną Stankiewicz. Mieli jedno dziecko Tomasza Sylwestra, który urodził się 26 listopada 1958 roku. Tomek „wybił” się z rodzinnej tradycji, studiował filologię angielską na Uniwersytecie Śląskim i Warszawskim. Nie zdobył tytułu magistra, ale był znanym dziennikarzem muzycznym. Na nim ród Beksińskich zakończył się, gdyż popełnił on samobójstwo w wigilię 24 grudnia 1999 roku. Zdzisław Beksiński po śmierci syna i żony został sam, ale niezbyt długo, 17 ciosów nożem zadanych przez młodocianego zabójcę 22 lutego 2005, pozbawiło artystę życia. 8 marca 2005 roku szczątki malarza spoczęły w rodzinnym grobowcu przy ul. Rymanowskiej w Sanoku<sup>139</sup>

Wracając do dzieciństwa artysty, uważano go nawet za „cudowne dziecko”. Już we wczesnym okresie interesował się sztuką Grottgera, tworzył scenki, jak sam powiedział: „z zakrwawionymi partyzantami AK”.<sup>140</sup> Tworzył również dla kolegów obrazki erotyczne, zobaczył je ksiądz na lekcji religii i przepowiedział, że takie rysunki będą gorszyć pokolenia nawet po śmierci Beksińskiego. Artysta w wywiadzie dla „Polityki” śmiał się, że ksiądz jako pierwszy poznał się na jego sztuce i wywróżył mu przyszłość malarską.<sup>141</sup>

Studiując już na architekturze, zachwycił się sztuką Gaudiego, co w okresie socrealizmu było nie do pomyślenia. Był to czas, kiedy wyszydzano takie kierunki jak secesja.

Z samego malarstwa Beksiński zaczął się utrzymywać dość późno, bo dopiero w wieku 43 lat. To wtedy Janusz Bogucki zorganizował mu drugą wystawę (pierwsza miała miejsce w 1964 roku, w Starej Pomarańczarni) w Warszawie, gdzie artysta sprzedał wszystkie obrazy (wystawił prace później nazywane obrazami z okresu fantastycznego).

Ważnym etapem w życiu Beksińskiego była znajomość z marszandem Piotrem Dmochowskim, jak powiedział artysta: „Gdy się u mnie pojawił, nie był żadnym marszandem, ale inteligentnym wrażliwym na sztukę adwokatem”<sup>142</sup> Co ciekawe Beksiński na początku tej

---

<sup>139</sup> Tamże

<sup>140</sup> Cyt. za P. Sarzyński, Melancholik w labiryncie, [w:] „Polityka”, nr 1, 01 I 2000, s. 68.

<sup>141</sup> Tamże, s. 68.

<sup>142</sup> Cyt. za tamże, s. 68.

znajomości przypuszczał, że P. Dmochowski występuje w imieniu jakiegoś anonimowego Francuza. Ta wieloletnia znajomość była dość skomplikowana. P. Dmochowski podziwiał talent artysty, ale nie darzył go zbyt dużą sympatią jako człowieka. Podobne odczucia miał artysta o swoim przyszłym marszandzie. Beksiniński chciał dzięki kontraktowi z Dmochowskim regularnie zarabiać pieniądze za obrazy, przeszkadzało mu jednak to, że marszand chciał z niego zrobić „artystę wielkiego formatu”. Poza tym twórczość Beksinińskiego ewoluowała, a Dmochowski chciał, żeby artysta malował w swoim „starym stylu”. Jeszcze jedna ważna kwestia. Beksiniński uważał, że uchodzi w Polsce za - jak sam to określił - „żłoba”, który się dorobił i nie chciał dać żadnego obrazu na cele charytatywne. Wynikać by to miało z zasad kontraktu między nim a Dmochowskim, gdzie było napisane, że nie może sprzedać żadnego obrazu, gdyż wyłączność na nie ma Dmochowski. Kontrakt między tymi dwoma panami wygasł w 1994 roku. Nie wolno jednak zapomnieć o tym, że to właśnie Piotr Dmochowski doprowadził do głośnej transakcji z Japończykami, którym sprzedał 59 obrazów Beksinińskiego.<sup>143</sup> Artysta jako jedyny Europejczyk ma stałą ekspozycję w Muzeum Sztuki Japońskiej w Osace.

Pisząc o malarstwie Z. Beksinińskiego trzeba zaznaczyć, że odwoływał się on do tradycji XIX wieku, ale tylko z racji warsztatu, a nie sposobu widzenia, kompozycji, oświetlenia czy sposobu przedstawiania przedmiotu. Najsilniej działał na niego pejzaż z tego okresu. Jeżeli chodzi o wizję malarską to bliska mu była stylistyka Blake’a i Turnera. Natomiast chciałby malować podobnie jak szwajcar Giger (twórca sławnego potwora w serii filmów „Obcy”), choć również w pełni go nie akceptował.<sup>144</sup> Gdy dojrzywał artystycznie, inspirowała go sztuka P. Klee, P. Picassa, H. Moore’a, T. Brzozowskiego, ale z czasem odszedł od sztuki wielkich mistrzów.<sup>145</sup>

Wciąż zaznaczał, że jego obrazy wywodzą się z doświadczeń abstrakcjonizmu. Mimo tego, gdy malował twarz, dbał o to, żeby zaznaczyć każdy por na skórze. Uważał, że treści jego obrazów są nieprzekazywalne, a dokładniej chodziło mu „o treść czegoś, co nie istnieje, co nie ma żadnego

---

<sup>143</sup> Tamże, s. 69.

<sup>144</sup> K. Nastulanka, Dla siebie czy dla ludzi?, [w:] „Polityka”, nr 9, 28 II 1981, s. 11.

<sup>145</sup> [http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw\\_beksinski.htm](http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw_beksinski.htm), 2006-03-02.

odpowiednika w rzeczywistości”.<sup>146</sup> Dlatego jego malarstwo przekazuje rzeczywistość wyobrażoną, oniryczną. Beks nie lubił mówić o swoich obrazach, przyznał, że ma do nich podejście autystyczne. Nie znosił wystaw, niechętnie sprzedawał swoje obrazy. Z jednej strony, chciał, żeby wisiały u innych ludzi, z drugiej, chciał mieć je wszystkie u siebie w domu.

Był człowiekiem, który najlepiej czuł się w swoim własnym mieszkaniu, nigdy nie podróżował, bo go to nie pociągało, jak sam mawiał: „Żyję w swojej wieży z kości słoniowej...”.<sup>147</sup>

Trudno jednoznacznie mówić o obrazach Zdzisława Beksińskiego, chyba najtrafniejsze jest stwierdzenie P. Dmochowskiego, że „obrazy Beksy są jak ciche, łagodne zaproszenie, żeby wejść w świat lodowatej i milczącej piękności”.<sup>148</sup>

Wydaje się jednak, iż nie można powiedzieć o malarstwie tego artysty, że jest to sztuka radosna i optymistyczna. Jest w nim wiele cierpienia, bólu, dlatego nie powiem, mimo założeń formalnych artysty, iż jest to „malarstwo bez znaczeń”. Warto zaznaczyć, że my Polacy inaczej podeszliśmy do obrazów Beksy niż np. Francuzi, o których pisał Dmochowski. Być może chodzi o to, że to właśnie „nasz człowiek”, rodak tworzył taką sztukę, a nie jakiś obcokrajowiec, może chodzi tu o różną mentalność ludzką, zależną od miejsca zamieszkania, kultury czy tradycji. Zarzucono malarstwu Beksińskiego to, iż jest „ponure, archaiczne, figuratywne, treściowe, fantastyczne, literackie, barokowe, wydumane, wypocone, wylizane”<sup>149</sup>, a powinno być „pogodne, futurystyczne lub przynajmniej awangardowe, racjonalne, poetyckie, proste, lekkie lub wręcz frywolne, dekoracyjne, pomysłowe, spontaniczne, umyślnie nie wykończone”.<sup>150</sup> Dla Francuzów malarstwo Zdzisława Beksińskiego było zbyt popularne, dopowiedziane. „Zbrodnią” wg nich było namalowanie obrazu figuralnego, (zbyt „oklepanego”), a „obraz wylizany” toż to totalna nuda...osobiście z tym się nie zgodzę, być może dlatego, że nie jestem Francuską. Co z tego, że w obrazach Beksy pojawia cierpienie, śmierć, strach, rozpacz, nie wszystko musi być śliczne płytkie i

---

<sup>146</sup> Cyt. za K. Nastulanka, Dla siebie czy dla ludzi, [w:] „Polityka”, nr 9, 28 II 1981, s. 11.

<sup>147</sup> Tamże, s. 11.

<sup>148</sup> P. Dmochowski, Zmagania o Beksińskiego, Ciechanów 1996, s. 459.

<sup>149</sup> Tamże, s. 40.

<sup>150</sup> Tamże, s. 40.

wesołe. To kwestia wrażliwości. Tak, znaleźć można na tych obrazach „trupy, postaci odwrócone plecami, odchodzące w mroczną dal, zszyte blizny, poskręcane kości, czarne chmury, wichry, zamknięte, zamglone lub wytrzeszczone oczy, opuszczone głowy, (...) złowieszcze krzyże, zakneblowane usta, (...)”<sup>151</sup> Francuzi dopatrywali się w sztuce Beksa jego związku z Oświęcimiem, gettem, Żydami.

Pięknie skwitował stosunek Francuzów do swoich obrazów sam artysta, który stwierdził: „Chcieć sprzedać moje obrazy zaborcom to tak jak chcieć wyżyć z handlu wieprzowiną w Izraelu”<sup>152</sup>.

Mimo tego iż Beksiński nie przyznawał się do uprawiania malarstwa symbolicznego, to trudno nie znaleźć symbolów w jego obrazach. Motyw dziury znajdował się na obrazach z lat siedemdziesiątych. Być może symbolizowała ona jakieś tajemne wejście do innej rzeczywistości. Czasem była to ponura dziura, czasem wypełniona przez światło. Ta tajemnicza dziura była malowana przez Beksa, gdyż zajmował się on ezoteryką, miała symbolizować wejście do prawdziwego świata.<sup>153</sup>

To nie koniec symbolów umieszczanych na obrazach, warto wspomnieć motyw uścisku, raz ściskają się dwie postaci, innym razem jakaś postać ściska kogoś lub fragment swojego ciała. Beks tłumaczył, że te obrazy mają podtekst erotyczny, ale nie wiadomo jak było naprawdę. Innym motywem jest także półksiężyc, którego znaczenie nie zostało wyjaśnione.<sup>154</sup>

Trzeba pamiętać o motywie krzyża, który wraca we wszystkich okresach twórczości Beksińskiego. Nie wiadomo dlaczego malował te krzyże, biorąc pod uwagę, że z jednej strony był zdystansowany, jeśli chodzi o religię, z drugiej strony wychował się w religii chrześcijańskiej. Jego ostatni obraz, o którym można nawet powiedzieć, że był abstrakcyjny, przedstawiał krzyż.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> P. Dmochowski, Zmagania o Beksińskiego, op. cit., s.40.

<sup>152</sup> Cyt. za tamże, s. 44.

<sup>153</sup> Tamże, s. 295.

<sup>154</sup> Tamże, s. 295-296.

<sup>155</sup> [http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw\\_beksinski.htm](http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw_beksinski.htm), 2006-03-02.

Kiedy Beksiniński malował, zawsze słuchał muzyki, od Schuberta do wczesnego Schöneberga. Sam twierdził, że jego malarstwo przypomina wariacje muzyczne. Wciąż powtarzał, że dla niego liczy się forma i można tak pomyśleć, czytając wyjaśnienia mistrza Beksinińskiego: „Co to jest za zwierzę, ta forma. Trudno to w paru zdaniach wyjaśnić. Wisi u mnie obraz, który *znawcy* oceniają jako kompozycję falliczną. (...) Obraz ten był w założeniu krzyżem, ale w trakcie walki o formę, poziome ramię było zbyt przytłaczające dla delikatnej roślinności u dołu, po prostu zamykało sztywno przestrzeń u góry, więc je w końcu zamalowałem. Po ukończeniu obrazu i powieszeniu, zacząłem zbierać pochwały w stylu uczonych bredni o kompozycji fallicznej. OK. Niechże tak będzie”.<sup>156</sup>

Wg tych słów najistotniejsza w obrazie jest forma, a resztę niech sobie dopowiadają krytycy. Jak widać łatwo można dać się przekonać, że dla Beksa krytyka była nieważna i wcale go to nie interesowało. Jednak gdyby tak było, to by nie starał się niczego wyjaśniać, ale jest to tylko moje subiektywne zdanie na ten temat.

Artysta nigdy nie tytułował swoich obrazów, znane są tylko okresy jego twórczości, najbardziej znany to okres fantastyczny, który zaczął się kształtować na początku lat sześćdziesiątych, gdy zarzucił płaską formę na rzecz budowania postaci światłocieniem. Stosował wtedy persyflaż, ale niewiele osób dostrzegło ten zabieg artystyczny. Pod koniec lat siedemdziesiątych odchodził od tego typu pejzaży na rzecz obrazów metafizycznych, mistycznych.<sup>157</sup>

Największe obrazy jakie malował nie przekraczały 98,5 x 132 cm, ponieważ musiały się zmieścić w jego mieszkaniu, gdzie tworzył. Oznaczał je z tyłu monogramem AZ, czyli duży format. Tematyka obrazów jest rozmaita od „postaci w czerwono-fioletowej todzie, w czepcu na głowie, popiersia z wytrzeszczonymi oczami, dziwny parasol z wieloma rękoma, strach na wróble

---

<sup>156</sup> L. Śnieg- Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksinińskim, Warszawa 2005, s.45.

<sup>157</sup> [http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw\\_beksinski.htm](http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw_beksinski.htm), 2006-03-02.

odchodzący wśród liści, które pędzi wiatr, straszny samochód kolebiący się na krzaku i kobieta, Nike z Samotraki (...)"<sup>158</sup>

Ciekawe tytuły nadawał im marszand malarza P. Dmochowski, jak: „Morze ze słońcem”, „Glemp jadący do Rzymu”, „Wanna”, „Dama z flakami”, „Budynek z fruważacymi kamieniami i rybami”, „Motocyklista”, itp.<sup>159</sup>

Ogólnie malarstwo i uprawianie sztuki Beksiński postrzegał jako „pogoń psa za własnym ogonem”.<sup>160</sup> Jeżeli chodzi o uprawianie grafiki, to również punktem odniesienia była forma, nawet dla takich prac, które przedstawiały twarz lub postać ludzką, np. arcybiskup na hulajnodze wniebowzięty przez serafiny. Na górze niebo, na dole piekło.<sup>161</sup>

Beksińskiego trudno sklasyfikować jako człowieka wierzącego. Twierdził, że od dziecka unika rytuału i religii, ale przyznał również, że podziwianie obrazów na ścianach, wernisaże są pewnego rodzaju rytuałem. Zastanawiał się czy od religii można uciec, ponieważ cały czas czuł się nią spętany. Nie uważał się także za człowieka racjonalnego, jego życie było przesiąknięte mistycyzmem, porównywał nawet swoje zainteresowanie metafizyką do zainteresowania modelami samochodów. Czytał także o chiromancji, która pozwoliła mu się czuć mniej nijakim, ale wróżyć z dłoni nie potrafił. Interesował się tantryzmem Lewej Ręki, a dokładnie Hasziszinami, Thugami Dusicielami.<sup>162</sup> Doszukiwał się w swojej dłoni znaków, które miał również Heinrich Himmler (tzw. cztery krzyże na wzgórku Saturna).

Gdy o tym czytałam nasunęło mi się jeszcze jedno podobieństwo z innym „sławnym Niemcem”. Z. Beksiński nie lubił kwiatów, bo nie mógł patrzeć na proces gnicia, jak już napisałam na początku tego rozdziału. Jeszcze jeden znany człowiek miał podobną „mnię” – Adolf Hitler.

---

<sup>158</sup> P. Dmochowski, *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanów 1996, s. 233.

<sup>159</sup> Tamże, s. 186; 445.

<sup>160</sup> Cyt.za L. Śnieg- Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s.220.

<sup>161</sup> Tamże, s. 65.

<sup>162</sup> Tamże, s. 77.

Jeśli chodzi o mistycyzm, to wierzył także w czarną magię, w horoskopy. Podobno uczestniczył w różnych dziwnych seansach, mających na celu przechodzenie na wyższe stopnie wtajemniczenia. Co ciekawe należał do sekty, której guru był inny malarz Andrzej Urbanowicz. Ponoć istnieje korespondencja między Beksińskim, Urbanowiczem a Henrykiem Wańkiem, w której jest mowa o telepatii, patrzeniu w kulę i woodoo.<sup>163</sup>

Kościół katolicki obchodził artystę tyle, co sekta Moona. Wydaje mi się, że miał dystans do tej kwestii, ponieważ napisał, że „jestem do niego (Kościół katolicki) ustosunkowany życzliwie, podobnie jak do Mormonów, Zielonoświątkowców, Chasydów, Badaczy Pisma Świętego i Świadców Jehowy. Niech sobie żyją po swojemu”.<sup>164</sup>

W czasie swojej młodość przebywał w środowiskach malarzy, którzy zażywali LSD, po to, by mieć intensywniejsze, bardziej kolorowe wizje. Beks bał się, że pochłonie go nałóg, zresztą z natury był człowiekiem bardzo ostrożnym, więc się nie narkotyzował. Mało tego, żeby udowodnić, iż bez narkotyków można także malować nasyconymi kolorami, stworzył w latach siedemdziesiątych serię psychodelicznych obrazów.<sup>165</sup>

Pisząc o Beksińskim artyście i o Beksińskim człowieku trzeba pamiętać, że jest to postać niezwykle barwna, ale też osoba, która posiada jakby dwie twarze. Z jednej strony, był świetnym technikiem malarstwa, perfekcjonistą w każdym calu, z drugiej strony człowiekiem pełnym kompleksów i fobii. Cały Z. Beksiński był jedną wielką sprzecznością.

Artysta nie lubił swojej matki, o czym mówił głośno, miał jednak z tego powodu poczucie winy, uważał, że „matka była tworem telewizji i gazet z ery komunizmu”.<sup>166</sup> Nie miało to jednak wpływu na to, że kiedy zachorowała i była zależna od niego, on zajął się nią bardzo troskliwie. Być może robił to z obowiązku, albo sobie nie zdawał sprawy, że ją kocha. Trudno jest mi zrozumieć

---

<sup>163</sup> P. Dmochowski, *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanów 1996, s. 380.

<sup>164</sup> Cyt.za L. Śnieg- Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s. 132.

<sup>165</sup> P. Dmochowski, *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanów 1996, s. 386.

<sup>166</sup> Cyt.za L. Śnieg- Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s. 24.



motywy, dlaczego dziecko może nie kochać swojej matki. Nie ulega jednak wątpliwości, że kontaktu fizycznego nie lubił. Dotykanie, całowanie, uważał za obrzydliwe. Wyjątkiem była jego żona, był wobec niej bardzo czuły.

Inny stosunek miał do swojego syna. Przede wszystkim Tomek powinien urodzić się już dorosłym, miał być partnerem do rozmów.<sup>167</sup> Beks jednak dzieci nie lubił, nawet na fotografii, zwierzęta zaś lubił tylko na fotografii. Nie znając osobiście Beksińskiego trudno napisać o kontakcie ojca z synem. Była to trudna relacja. Owszem, Tomasz Beksiński był znanym dziennikarzem muzycznym, ale wydaje mi się, że miał neurotyczną osobowość. Te wszystkie próby samobójcze, zakończone w końcu śmiercią w wigilię 1999 roku, dziwne zachowanie w stosunku do ojca, które można nawet nazwać terroryzowaniem, bo w pewnym sensie Zdzisław bał się gniewu syna.<sup>168</sup> Beksiński był świadomy swoich błędów wychowawczych, nawet ironizował, że nie jest w końcu Makarenką. Myślę, że kochał na swój sposób syna, bo często powtarzał, że Tomek jest do niego podobny.<sup>169</sup>

Co do słynnych już skłonności masochistycznych Beksy, to kilka kwestii trzeba wyjaśnić. Przede wszystkim ważne jest to, że cała ta „zabawa sadomasochistyczna” rozgrywała się w głowie artysty, była to czysta wyobraźnia. Beks przyznał, że takie skłonności zaczęły mu się pojawiać w wieku trzydziestu lat, kiedy był już mężem i ojcem. Odkrył je w czasie rysowania układu damsko-męskiego i stwierdził, że to jest to. „Jestem mutantem mniejszościowym. Dominuje stereotypowe hardcore, które ma z prawdziwym stereotypowym seksem tyle wspólnego, co teatr Kabuki lub pantomina z prawdziwym zachowaniem się ludzkim”.<sup>170</sup> Jego sadomasochizm ujawniał się początkowo w rysunkach, następnie w malarstwie, na przykład postaci powiązane i przykute do

---

<sup>167</sup> P. Dmochowski, *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanów 1996, s. 365.

<sup>168</sup> Tamże, s. 365.

<sup>169</sup> Cyt. za L. Śnieg-Czaplewska, *Bex@*. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s. 169.

<sup>170</sup> Tamże, s. 120.

słupów. Mam kontrowersyjny domysł, że gdyby nie strach, który go paraliżował przed takim działaniem lub teoretyczne poczucie winy, to swoje wizje zrealizowałby w rzeczywistości.

Już jako siedemdziesięciokilkulatek odkodował płatne, erotyczne programy telewizyjne typu „kanał XXL”, które go jednak znudziły. Czasem coś, co go interesowało znajdował w internecie. Mówił o tym jawnie.<sup>171</sup> Nie wiem tylko po co o tym mówił, być może, żeby w jakiś sposób zaszokować, czyżby była to kolejna kreacja artystyczna?

Beksiński miał swoją wizję świata, nie lubił przyrody i środowiska, kochał beton i stal, gdyby miał gdzieś odpoczywać, to na pewno nie na łonie natury, tylko w innym mieście. Miał na ten temat nawet swoją filozofię. Uważał, że istniejemy, dzięki walce z przyrodą, że budujemy miasta, fabryki i ją w jakimś sensie pokonujemy...z takim podejściem miałby raczej słabe szanse stać się członkiem sekty wywodzącej się np. z „ekologii głębokiej”. W tym wymiarze jawi się jako idealny twór modernizmu, konstruktywizmu, dla którego urbanizacja to nowe środowisko życia – konkurencyjne w stosunku do natury i znacznie od niej lepsze.

Beksińskiego trudno „zaszufladkować” i jako artystę, i jako człowieka. Jego pracownia malarska nie przypominała wcale typowej pracowni. Było to raczej laboratorium lub kabina kosmiczna. Mało tego, Beks lubił ciepło, w domu zawsze musiała być letnia temperatura, ale w zimie powietrze było przez to suche, największym problemem dla artysty było nawilżanie powietrza. Eksperymentował w tym celu z higrometrem i ultradźwiękowym nawilżaczem.<sup>172</sup>

Beksiński dbał o siebie, o swoje zdrowie. Często wspominał, że boli go głowa, dlatego leki przeciwbólowe połykał jak cukierki. Twierdził, że jest obciążony genetycznie chorobami, po ojcu odziedziczył nerwicę wegetatywną, a po matce sensacje żołądkowo-jelitowe, które objawiały się najczęściej w stresujących sytuacjach, czyli bardzo często. Beks dbał o siebie, choć jego dieta przesiąknięta była „sztucznym” jedzeniem. Lubiał pożywienie z puszki, bo miał zaufanie do „chemii”, uwielbiał jeść cukierki „krówki” w ilościach zastraszających (nawet dwa kilo naraz),

---

<sup>171</sup> Tamże, s. 193.

<sup>172</sup> Tamże, s. 26.

mleczko w tubce było również dość powszechnie „nadużywane” przez artystę. Nieprawdą jest natomiast to, że pił dużo piwa, trzymał je raczej w lodówce dla gości.<sup>173</sup>

Prawdą natomiast jest to, że panicznie bał się pajaków, które wzbudzały w nim obrzydzenie i lęk. Miał problemy z pisaniem, był dyslektykiem. Za to wystawiał się bezpretensjonalnie, bezpośrednio, używając trochę przekleństw jak każdy szary człowiek. Nie lubił zbyt wielu innych ludzi, bo go nudzili, ale z drugiej strony wstydził się, gdy na niego patrzyli.<sup>174</sup>

Wyglądał dość przeciętnie. Był wysoki (187-188 cm), miał szeroką twarz, gdy mówił często się uśmiechał. Oczy zaś jego były ciemnobrązowe. Miał około pięciu par okularów, które często zmieniał. Jedną nogę miał krótszą. Nie miał kciuka lewej ręki, gdyż jako dziecko bawił się pociskiem, który mu wybuchł w dłoni.<sup>175</sup>

Wracając jeszcze do twórczości malarskiej artysty, trzeba zaznaczyć, że nigdy nie wiedział kiedy obraz uznać za skończony. Sam twierdził, że istnieją trzy etapy malowania. Pierwszy okres to czas nadziei, gdy się woła: „Boże powstanie dzieło życia!”. Później następuje okres coraz większego zwątpienia, a potem: „O Jezu pieprze!”. Z dnia na dzień jest coraz gorzej, aż wreszcie człowiek stwierdza, że już dość...ponieważ może być jeszcze gorzej.<sup>176</sup>

Pod koniec lat pięćdziesiątych Beksiński tworzył „obrazy reliefy”. Były utrzymane w ciemnej tonacji barwnej, zbliżone do czerni, malowane na płycie pilśniowej twardej. Używał jako budulca blachy żelaznej i cynkowej, drutu, spajał to cyną i zatapiał w nitrocelulozie. Niektóre partie trawił kwasem. Tworzył takie obrazy dla asocjacji przedmiotowej i pojęciowej o charakterze nadrealistycznym.

W okresie tworzenia sztuki abstrakcyjnej, Beks zajmował się fotogramem. Jego znana „Konstrukcja” była tworzona metodą „rysowania światłem”. Ustawia się w ciemni skrzynkę ze źródłem światła, które pada przez odpowiednio wycięte szablony, następnie ustawia się aparat na

---

<sup>173</sup> Tamże, s. 9.

<sup>174</sup> P. Dmochowski, Zmagania o Beksińskiego, Ciechanów 1996, s. 373-376.

<sup>175</sup> Tamże, s. 392.

<sup>176</sup> Z. Korus, Zdzisław Beksiński, [w:] „Sound and Vision”, nr 8, 2001, s. 110.

szablon, otwiera przesłonę na czas i wykonuje się aparatem odpowiednie ruchy. Od kierunków i ilości ruchów aparatu oraz rodzaju szablonu zależy ostateczny wynik – obraz, który można jeszcze podawać uszlachetniającej obróbce laboratoryjnej.<sup>177</sup>

Przyglądając się początkowej fazie artystycznej Beksińskiego nie sposób pominąć jego ekspresywnych rysunków, opartych na motywie postaci ludzkiej, w tym czasie przeważa typ deformacji picassowskiej. W latach 1959-60 powstał cykl rysunków piórem na tematy imaginacyjne i niesamowite, tzw. „ludzie futrzani”. Poza tym trzy serie obrazów: wykonane kredkami (figury i głowy inkrustowane jakby elementami mechanicznymi), bezprzedmiotowe obrazy – reliefy żłobione w masie plastycznej i obrazy z masy plastycznej i blachy.<sup>178</sup> Pierwszy pokaz indywidualny obrazów – reliefów odbył się w lokalu SARP w Poznaniu w 1958 roku. Oprócz reliefów rysował pastelem, kredką, sepią, węglem. Powstały takie rysunki o przewrotnych tytułach jak: „Debil podróżny biskupa”, „Dziwiorództwo cementarne”, „Seks anioł” czy „Południe pedofila”.

Wiele rysunków i rzeźb to daleko przetworzone struktury kostne człowieka, szczególnie czaszki, które są obsesyjnie przemieszane z motywami seksualnymi. Pisano o nim, że specjalnie robi wokoło siebie atmosferę dziwności i pastiszu, przyrównywano go do maga, kpiarza i mistyfikatora, choć wybitnie utalentowanego. Zbierał także pochlebne opinie w stylu „arcygościnnego” gospodarza i czarującego człowieka.<sup>179</sup> Która twarz artysty była prawdziwa? Chyba po trochę jedna i druga. Twórczość Beksa wielokrotnie była analizowana metodą przypominającą Freuda. W jego człowieku widziano antropomorficzną istotę, którą krępują: libido, popęd do władzy i samozniszczenia. Pisano o fatalistycznym związku kata z jego ofiarą.<sup>180</sup> Być może o to artyście chodziło, aby widz odbierał jego sztukę jako doznanie z pogranicza życia i śmierci, cierpienia i rozkoszy przynoszącej ból. Można by tak pomyśleć, oglądając, np. takie rysunki jak „Mity kastracyjne”, które przedstawiają kobiety w pasach cnoty, ludzi powiązanych, skrupowanych. Przypisywano Beksińskiemu nawet rolę

---

<sup>177</sup> Z. Beksiński, „Stolica”, nr 9, 1957.

<sup>178</sup> J. Bogucki, Beksiński i Piasecki [w:] „Współczesność”, nr 1, 1961, s. 10-11.

<sup>179</sup> J. Garztecki, Zdzisław Beksiński czyli osobno, [w:] „Fotografia”, nr 10, 1966, s. 226-228.

<sup>180</sup> IJK, „Kamena” nr 21 1957, s. 5.

moralisty, pełnego wisielczego humoru, który mówi, że jesteśmy związani erotyką, a zatem niezdolni do miłości.<sup>181</sup>

Jeśli chodzi o technikę w rysunku, to artysta używa linii dynamicznej i krętej, bardzo nerwowej. Pokrywa swoje postaci siatką splątanych linii, które biegną w różnych kierunkach. Rysunki są wykonane dokładnie i drobiazgowo. I. Kłak napisała, że są drażniące i niepokojące.<sup>182</sup> Zapewne tak, w perspektywie lat sześćdziesiątych.

Wydaje mi się, że obecnie nie zrobiłyby już takiej „kariery”, kiedy na co dzień w telewizji widzimy o wiele bardziej drastyczne obrazki. Jednak niewątpliwie w tamtych czasach wyprzedzał swoją epokę. Oczywiście nie był w tej kreacji pierwszy, wiele wieków wcześniej malarz H. Bosch również wyprzedzał swoją epokę, stosując śmiałość w przedstawianych scenach (wykraczającą poza ramy XV wiecznego średniowiecza).

Beksiński chciał, aby jego twórczość „przetrwała”, w ten sposób sam chciał przetrwać. Starał się, by to, co robił było solidne, ponieważ w ten sposób dłużej „przeżyje”. Jak to nazwał: „Troskliwość Don Kichota klejącego swój hełm z papieru (...)”.<sup>183</sup> Pod koniec swojego życia doszedł jednak do wniosku, że przetrwanie jest niemożliwe.

Przez krótki okres zajmował się fotografią (do której wrócił w okresie fotomontaży komputerowych wiele lat później). Podobnie jak w rysunku i malarstwie, ukazywał Beks poprzez swoje zdjęcia, zakamarki duszy ludzkiej. Fotografował ludzi samotnych, wyobcowanych z otoczenia, dziwnych starców, ludzi na pustej drodze, kobietę z twarzą zdeformowaną maseczką kosmetyczną.<sup>184</sup> Beks cierpliwie czekał na dane ujęcie, na uchwycenie chwili, niepowtarzalnego momentu.

---

<sup>181</sup> J. Markiewicz, Wokół Beksińskiego, [w:] „Orientacja” nr 10, 1968, s. 62-63.

<sup>182</sup> I Kłak, Zdzisław Beksiński, [w:] „Profile”, nr 2, 1969, s. 55.

<sup>183</sup> Z. Beksiński, Moja forma egzystencji, [w:] „Polska” nr 8, 1970, s. 32.

<sup>184</sup> U. Czartoryska, Z. Beksiński, [w:] „Fotografie”, nr 5, 1960, s. 164.

Artysta był członkiem Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego. Przestał robić zdjęcia z prozaicznego powodu – z braku pieniędzy, które wolał przeznaczyć na rysunek i rzeźbę, gdyż zaczęły interesować go bardziej niż fotografia.

Sztuka Beksińskiego wypływa z jego zainteresowań różnymi wątkami w kulturze, z dążności do tego, co trwałe w świecie zmienności i pośpiechu. „O sprawach płci, śmierci, zabawie, macierzyństwie, władzy i namiętnościach, zajmowały się dawne kultury, filozofowie i mitologowie, tworząc liczne, a spokrewnione ze sobą systemy symboli, znaków, metafor. Ślady tej mowy odwiecznie rzeźbionej, malowanej, pisanej, odnajdowanej w grobowcach i pomnikach umarłych kultur – łączą się u Beksińskiego z treścią współczesnych lektur literackich i nieliterackich (medycyna, psychiatria, seksuologia).”<sup>185</sup>

Mimo tego iż Beks ma swoich wiernych fanów, jest też spora liczba przeciwników jego sztuki. Andrzej Osęka w swoim artykule napisał, że po prostu nie lubi tej sztuki, uważa, że jest ona płaska i nudna, mimo iluzjonistycznej przestrzeni. Osęka uważa, że artysta chce przestraszyć widza, ale wg niego szybko przestajemy się bać, bo wszystkie obrazy są monotonne... „jeszcze jedno wybite oko, jeszcze jedna pomarszczona blizna (...)” Autor artykułu uważa, że Beks potrafi operować tylko kilkoma formami, jak: bieg żyłki na skórze, wypukłości i pomarszczona blizna, twierdzi, że artysta „normalnej” twarzy narysować już nie umie. Mimo że w obrazach jest dużo detali to „mamy tu światek malutki, ciasny (...) strachy Beksińskiego to nie dusze pokutujące, napiętnowane za dawne grzechy. Artysta lubi się babrać pędzlem i ołówkiem w bliznach, wrzodach. Z. Beksiński jest hobbystą w zakresie robienia krzywdy potworkom na papierze”<sup>186</sup>

Artysta sam broni swoich dzieł twierdząc, że „sztuka nie jest po to, by się podobała, lecz jest instrumentem intymnej rozmowy z Bogiem”<sup>187</sup>

Beksiński odcina się od sporów na temat sztuki tradycyjnej i awangardowej, porównał nawet uprawianie sztuki do wróbli karmionych przez emerytów. Malowanie i muzyka były dla niego

---

<sup>185</sup> J. Bogucki, Katalog, Galeria widza i artyści, Warszawa, maj-czerwiec 1964, s. 7.

<sup>186</sup> A. Osęka, Tego nie lubię, [w:] „Kultura” nr 11, 14 marca 1971.

<sup>187</sup> Cyt. za T. Sowińska, Zjawy i sfinksy, [w:] „Przegląd artystyczny”, nr 3, 1973, s. 13.

uzależnieniem. Tworzył, słuchając głośno (4 boksy, czyli 100 wat na pokój mierzący 25 m<sup>2</sup>) swoich ulubionych utworów (Schuberta, Mahler'a, Bruckner'a, Wolf'a). Jeśli chodzi o sztukę polską, Beksinski lubił Wojtkiewicza, Malczewskiego i Szulca, ale nienawidził ludowości i wsi polskiej. Nie lubił historii i malarstwa Davida, w szczególności obrazu „Śmierć Marata”.

Jolanta Dąbkowska pokusiła się o (psycho)analizę obrazów Beksinskiego. Twierdziła, że malarz celowo unikał numerowania i tytułowania obrazów, dlatego, żeby odbiorca subiektywnie interpretował malarstwo, współkreując i poszukując nowych w nim sensów.

Płyta pilśniowa twarda o grubości 3-5 mm była podłożem, na którym artysta tworzył. Dodawał do farb medium, które ułatwiało dłuższe opracowanie powierzchni. Artysta malował pędzlami płaskimi i okrągłymi, dość dużymi, aby w miarę szybko pokryć obraz farbą. Te zaś były laserunkowe lub kryjące. Laserunkowe farby wydobywały światło, gdyż są bardziej przejrzyste, natomiast kryjące bardzo dobrze nadawały się na podmalówkę. Na koniec artysta kładł werniks połyskliwy, który nadawał blask, ale przede wszystkim zabezpieczał obraz. Beksiński stosował przede wszystkim kolory takie jak: zieleń chromowa, szmaragdowa i lazur zielony, błękity takie jak: kobaltowy, manganowy, paryski, a także drobne plamki żółci brylantynowej i cytrynowej. Żywiołowe czerwienie wzmagały działanie chłodnych błękitów i zieleni. Beks używał faktury powierzchniowej (partie o matowym połysku). W malarstwie tym przeważają linie poziome lub ukośne. Postaci składają się z anatomicznych części, ale żadnej z tych części nie znajdziemy w atlasie anatomicznym.<sup>188</sup>

„Ciemności mieszczą w sobie światło, piękno może objawiać się jako ohyda, w miłości kryje się groza śmierci”<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> J. Dąbkowska, *Metafory Beksinskiego*, [w:] „Nurt”, nr 6, 1979, s. 28-30.

<sup>189</sup> Tamże, s. 30.

## Jak maszyna do pisania zmieniła się w komputer

Dziennikarze, którzy przeprowadzali wywiady z Beksińskim, opowiadali, że jego pracownia artystyczna znacznie odbiega od normalnego atelier artysty. W pokoju widzieli wiele urządzeń elektronicznych, jak: sprzęt audio-wideo, głośniki, notatniki elektroniczne, organizery, kalkulatory różnego rodzaju, półki wypełnione płytami CD, dwa komputery...pracownia godna artysty XXI wieku.

Beksiński pytany o przyczynę zainteresowania się komputerami, opowiedział historię, że początkowo komputer był dla niego ulepszoną maszyną do pisania. Często pożyczał swojego „Łuczniaka” synowi i w ten sposób zostawał bez maszyny do pisania, dlatego pomyślał sobie, że jak kupi komputer to syn już go nie pożyczy. Na początku miał „Macintosh Classic”, tzw. lodówkę, pisał na nim przez pięć lat między 1992 a 1997 rokiem. Pierwszy raz pomyślał o komputerze inaczej, gdy kupował dyskietki w sklepie komputerowym. Zobaczył wtedy zainstalowanego na Quadrorze Photoshopa. Pokazano mu jego właściwości wycinania i wklejania. Pomyślał wtedy, że chciał robić fotomontaże jeszcze w latach pięćdziesiątych, ale nie miał odpowiednich warunków i pieniędzy, a komputer mógłby spełnić jego marzenia.<sup>190</sup> Komputer jednak nie spełniał marzeń, często psuł się i „zawieszał”, co jak twierdzi Beks, przypominało ćwiczenia walk wschodu we własnej toalecie. Graficzne możliwości tego komputera to tylko cztery megabajty RAM, a więc były niewielkie. Na początku za pomocą programu „Photographer” spolszczał kilka krojów pisma.<sup>191</sup> W 1997 roku artysta jako fan każdej nowej technologii, kupił sobie lepszy komputer – peceta. Pierwszy pecet miał procesor Pentium MMX, dysk twardy o pojemności dwóch gigabajtów i 32MB RAM-u. Zaraz po zamówieniu tego komputera, Beks zaczął zagłębiać się w lekturę „Photoshopa”, dowiedział się, że aby program dobrze funkcjonował musi mieć komputer, który ma 64MB RAM. Zanim zamówił sobie ten komputer, przeczytał książkę o „photoshopie” do końca i kupił komputer, który

---

<sup>190</sup> J. Borowski, Beksiński On-line, [w:] „Internet”, kwiecień 1999, s. 26.

<sup>191</sup> <http://strefa3d.gry-online.pl/artykuly.php?ac=show&id=6>, 2006-02-23.



miął 128 MB. Rok później zaopatrzył się w Pentium II 400MHz z 512 RAM i trzy dyski twarde po dziewięć gigabajtów. Do tego skanery, drukarki, napędy dyskietek ZIP i JAZ, nagrywarke CD-RW i duży monitor 21-calowy.<sup>192</sup>

Beksiński często się zastanawiał korzystając z programu 3D, czy sam to zrobił, czy to może być jakiś gotowiec w programie. Miał, co do tego wątpliwości.

Zanim powstanie fotomontaż, trzeba wykonać zdjęcie (na jedną dobrą fotografię zużywał 6 rolek filmu). Pejzaży robił najczęściej ze względu na tło. Chmury fotografował ze strychu, albo przez okno. Fotomontaży nie robił dla zarobku, ponieważ na tej technice zarobić się nie dało. Tworzył je z zamiłowania. Porównywał się nawet do prostytutki, która też czasem kocha się z miłości, a nie dla pieniędzy.<sup>193</sup>

Beksiński zastanawiał się czy jego prace tworzone na komputerze mają wartość artystyczną. Uważał, że w takim przypadku albo wierzy się artyście, że on więcej takiej pracy nie wydrukuje, albo, że zachowa na dysku tylko jedną kopię. Wtedy będą unikalne. Na dzieło składa się wiele rzeczy. Fotomontaże musiałyby być wydrukowane na papierze najwyższej jakości. Pojemność tonalna odbitki, nawet na dobrym papierze jest dużo mniejsza niż pojemność tonalna monitora, który „świeci” obrazem, dlatego tego typu grafiki powinny być eksponowane na monitorach.<sup>194</sup>

Przez cały okres tworzenia grafik komputerowych nie zarzucił malarstwa. Pracował zazwyczaj w technice rastrowej i na fotografiach, które nie były substytutem malowania na sztalugach. Rankiem malował olejem, wieczorem siadał do komputera. Twierdził, że prace wykonywane na komputerze wcale nie są łatwiejsze. Wiele razy Beks powtarzał, że komputer niczego sam nie robi. Na początku trzeba wykonać zdjęcie w tradycyjnej technice, później fragmenty ze zdjęć powycinać, potem odpowiednio je połączyć, pozmienić kolory, rozmiary, zdeformować. Wszystko robi się na wielowarstwowych plikach. Bywa tak, że konkretna warstwa podzielona jest na jeszcze kilka warstw składowych przejrzystych, są sumowane ze sobą przy użyciu

---

<sup>192</sup> Tamże.

<sup>193</sup> Cyt. za Z. Korus, Zdzisław Beksiński, [w:] „Sound and Vision”, nr 8, 2001, s.112.

<sup>194</sup> J. Borowski, Beksiński On-line, [w:] „Internet”, kwiecień 1999, s. 28.

dopełnienia i odwrotności. Czasami warstw jest więcej niż 15, a cały plik liczy ponad 200MB – warstwy są dopasowane do siebie z dokładnością do jednego piksela, a każda z nich liczy 7.680.000 pikseli. Jest to mrówcza i czasochłonna robota. Poza tym Beksiński pracując na komputerze, chciał zachować swój własny styl, dlatego też nie używał gotowych rozwiązań zawartych w programie.<sup>195</sup>

Komputer był dla Beksy narzędziem. Podstawowym ograniczeniem komputera było to, że artysta lubił malować w pionie, a komputer ma monitor w poziomie. Dlatego też specjalnie zaczął malować obrazy w poziomie, żeby się przyzwycząić. Najbardziej lubił przerabiać pomarszczone twarze, lub fałdy na sukience. Posługując się digitizerem wycinał precyzyjnie dłonie i głowy. Często powtarzał, że jest to taka zabawa w doktora Franksteina: „sklejanie świata z kawałków od nowa”.<sup>196</sup>

Beksiński uważał, że jest możliwa unikalność dzieła komputerowego: „Jeśli zapis cyfrowy został już zrobiony, nawet jeśli będzie skopiowany łańcuszkowo 40 razy, pozostanie mój (...). Tu przy kolejnych kopiach nie narasta entropia jak w zapisie analogowym”.<sup>197</sup>

W listopadzie 1999 roku Beksy wystawił 37 odbitek (prac komputerowych) w 6 galeriach jednocześnie, w Gliwicach, Poznaniu, Warszawie, Szczecinie, Kluczborku i Miechowie. Głównym motywem w pracach komputerowych były twarze, postacie ludzkie i krzyże, estetycznie nawiązywały te tematy do twórczości malarskiej artysty z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

W wypadku prac komputerowych, zachowywał pliki źródłowe, kopie zaś wysyłał ludziom. Pierwszą poważną firmą, która zainteresowała się tego typu sztuką, była firma komputerowa ESTA w Gliwicach. Firma ta wykonała pierwsze odbitki prac Beksy na większym formacie.<sup>198</sup>

W ostatnich latach przed śmiercią, artysta zajął się rysunkiem z zastosowaniem komputera. Rysował na tablecie, który jest łatwiejszy w zastosowaniu niż myszka. Robił rysunek ołówkiem, wprowadzał konwencjonalnym skanerem o rozdzielczości 900 pikseli do komputera, ustawiał skalę

---

<sup>195</sup> I. Bodnar, Obrazy są do oglądania...Beksiński, [w:] „Przekrój”, nr 2, 1999, s. 24-25.

<sup>196</sup> R. Makowski, przykra woń dzieci-kwiatów, [w:] „Magazyn Gazety” 15.IV. 1999, s. 58-61.

<sup>197</sup> Cyt. za R. Makowski, s. 61.

<sup>198</sup> L. Śnieg-Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s. 107.

szarości i manipulował. Wydłużał, skracał, zwężał, przekształcał, zagęszczał fakturę, strukturę. Następnie robił wydruk i dalej dorysowywał odręcznie, nie zmieniając kształtu. Powstawał rysunek mieszany z udziałem komputera.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Z. Korus, Zdzisław Beksiński, [w:] „Sound and Vision”, nr 8, 2001, s.114.

## Technologia – miłość od pierwszego wejrzenia

Z. Beksiński był miłośnikiem i znawcą nowych technologii. Na sprzęt elektroniczny nigdy nie żałował pieniędzy. Marzył o zegarku, który by miał funkcję telefonu, radia, a także posiadał mały komputer - „ściągał” i odtwarzał pliki MP3. Zegarek ten miałby aparat. Artysta bawiłby się takim zegarkiem cały dzień, aż w końcu rzuciłby go do szuflady, gdyż szybko się nudził. Mimo wszystko Beksiński twierdził, że nasz wiek nie jest wiekiem informacji, lecz wiekiem historycznej dezinformacji i wielokierunkowej manipulacji.<sup>200</sup>

Był zafascynowany najnowszą technologią. Ze swojego własnego mieszkania zrobił coś na kształt laboratorium połączonego z więzieniem, bo czyż „normalny” śmiertelnik ma w swoim domu system monitoringu? Beks zapytany o to „małe dziwactwo” stwierdził, że ma chyba nieczyste sumienie, które w psychiatrii nazywa się kompleksem winy. W ten sposób nie otwierał drzwi wejściowych osobom niechcianym, dokładnie wiedział kto i kiedy do niego próbuje się dostać. Beksiński jako jeden z pierwszych ludzi w Polsce miał automatyczną sekretarkę. Nabył ją w 1981 roku. Zafascynowanie aparatami fotograficznymi doprowadziło do tego, że nie pozwalał ich nikomu dotykać. Mawiał: „jestem przeciwnikiem kary śmierci, ale za zostawianie odcisków palców na obiektywach czy płytach należałoby winowajców rozwalać od razu i bez sądu, a zwłoki zostawiać jak w średniowieczu przed wejściem do sklepu, innym subiektom dla postrachu”.<sup>201</sup> Gdy kupił aparat OLYMPUS E-300 to nie spał całą noc. Artysta był uzależniony od swojego Palmtopa, który piszczał, gdy zbliżał się termin oddania ubrań do prania, przypominał także o wizycie u fryzjera. Malarz nie miał głowy do dat, często zapominał o wielu sprawach. Nabył także sejf, powodem tego zakupu była zaprzyjaźniona sprzątaczką, a raczej jej dzieci, które notorycznie podbierały pieniądze

---

<sup>200</sup> L. Śnieg-Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s. 49.

<sup>201</sup> Cyt. za L. Śnieg-Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s. 194.

Beksińskiego. Artysta był na tyle zakłopotany tą sytuacją, że w ogóle jej nie wyjaśnił ze sprzątaczką, wolał ulokować gotówkę z daleka od wścibskich oczu.

W młodości marzył o karierze reżysera. Miał wizję jednej sceny, która często mu towarzyszyła. Widział starą kobietę, która idzie przez rozpadające się miasto. Osypujący się tynk ze ścian, okna wypadające z framug. Obrazy samochodów, z których opon uchodzi powietrze. Na koniec widzi falujący ocean gruzu (kiedyś myślał o wykorzystaniu dwóch spychaczy gruzu, dziś by to zrobił techniką komputerową). W rzeczywistości, którą stworzył, pozostaje tylko ta stara kobieta w chustce na głowie...wiele lat później zamiast starej kobiety, Beks, wyobrażał sobie gwiazdkę filmów porno Lonnie Waters.<sup>202</sup>

Zafascynowanie technikami komputerowymi doprowadziło Beksinskiego do kina na film o Harrym Potterze. Co prawda uważał, że film jest kretyński, ale praca komputerowców rewelacyjna.

---

<sup>202</sup> Tamże, s. 204.

## **Pesymista optymistą podszyty – Z. Beksinski**

Można by powiedzieć, że Zdzisław Beksiński mógłby być oryginalnym androidem i chyba mu do sztucznego człowieka niewiele brakowało, gdyż tak nie znosił organicznego świata, który - jak mawiał - jest w permanentnym rozkładzie. Często miał taki sen: „wokoło próchno, pajęczyny, robactwo, brud, cała podłoga zasrana i zasikana, tu i tam jakieś rozkładające się flaki, a ja jestem boso.”<sup>203</sup>

Skąd ten strach przed fizjologią życia? Niewiadomo, chyba nawet sam Beksiński nie umiał sobie odpowiedzieć na to pytanie. W swoim życiu miał dużo szczęścia, więc śmierci nie powinien się obawiać. Niewypał, którym bawił się w dzieciństwie, urwał mu palec, ale mogło być dużo gorzej, wcześniej ten niewypał znajdował się w ustach małego Zdzisława, gdyby wtedy wybuchł, świat nigdy by o Beksińskim nie usłyszał. Jako kilkuletni chłopiec, podczas wycieczki kajakowej, wypadł do wody i mało się nie utopił. Szczęście w tym aspekcie nie opuszczało go, aż do dramatycznego zabójstwa w podeszłym wieku.

Mimo że na ekranie komputera artysty wciąż pojawiał się napis: „wszystko do dupy”, to o samobójstwie nigdy nie myślał. Mawiał, że samobójstwo jest nie do przyjęcia, chyba, że w chińskim więzieniu przed przesłuchaniem.<sup>204</sup> Wciąż musiał wyjaśniać prasie, że samobójcza śmierć syna nie ma wspólnego z nim samym i jego obrazami.

Matka Beksa wierzyła bardzo w talent syna, szczególnie talent muzyczny, dzięki temu do 14 roku życia artysta grał na fortepianie (czego nie lubił, a potem wypadek z niewypałem zakończył „karierę” młodego wirtuoza). Ojciec malarza uważał, że syn powinien zdobyć konkretny męski fach. Wychował Beksińskiego na mężczyznę, który nigdy nie płacze i nie demonstrowuje swoich uczuć. Po

---

<sup>203</sup> Cyt. za L. Śnieg-Czaplewska, Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim, Warszawa 2005, s. 144.

<sup>204</sup> M. Molska, Wańka-Wstańka, [w:] „Uroda”, nr 11, 2001, s. 53.

latach artysta wspominał, że przez takie wychowanie zawsze sztywno podaje rękę na powitanie z obawy przed ściskaniem.<sup>205</sup> Doszłam do wniosku, że ojciec malarza był też częściowo odpowiedzialny za niechęć artysty do natury. Zmuszał małego Zdzisława do codziennych kąpeli w Sanie. Kazał mu jeździć na łyżwach i nartach. Beksińscy mieli własny kort tenisowy, więc Zdzisław musiał często ćwiczyć.<sup>206</sup> Tata malarza fascynował się medycyną naturalną i chciał wychować syna na zdrowego, silnego mężczyznę. Skojarzyło mi się to z podejściem wychowawczym J. J. Rousseau. Gdy tylko ojciec zmarł, artysta zarzucił te „zdrowotne praktyki”. Po latach jednak przyznał, że kochał ojca bardziej niż matkę.

Charakter Beksińskiego był jak dwustronna moneta. Rewers pokazywał człowieka precyzyjnego, opanowanego, nawet hojnego, ponieważ co roku dawał na cele charytatywne trzy obrazy. Jeden dla Stowarzyszenia Brata Alberta, drugi na Aukcję Wielkiego Serca, a trzeci na aukcje w Ambasadzie polskiej w Nowym Jorku. Awers zaś ukazuje człowieka zagubionego, pełnego kompleksów i skąpego. Gdy był związany z Piotrem Dmochowskim, kazał sobie płacić regularnie i skrupulatnie ryczałt, klócił się o każdy grosz, o każdy obraz i cenę.<sup>207</sup>

Raz mówił, że polityka go kompletnie nie interesuje, drugi raz stwierdzał, że jest liberałem. Prawda jest jednak taka, że nie opowiadał się po żadnej stronie. „Do najbliższych wyborów najprawdopodobniej nie pójdę, gdyż chłopcy z lewicy nigdy nie byli bohaterami mojego romansu. A prawica spod znaku ROP-u i *Solidarność* wzbudza moje najdalej idące przerażenie (...)”<sup>208</sup>

Beksiński w wieku 15 lat został zatrzymany przez władze radzieckie za posiadanie broni, a był to czas, że bronią „bawiło się” wielu chłopców. Nastraszone go, że zostanie rozstrzelany, śmierć znowu zajrzała mu w oczy. Dopiero po tygodniu udało się ojcu malarza przekupić Rosjan i chłopca wypuszczono. Piotr Andrejew<sup>209</sup> twierdzi nawet, że obrazy Beksińskiego, to obrazy dzieciństwa,

---

<sup>205</sup> Tamże, s. 51.

<sup>206</sup> L. Śnieg- Czapplewska, Po co siedzieć na kaktusie, [w:] „Viva”, nr 10, 2003, s. 131.

<sup>207</sup> P. Dmochowski, Zmagania o Beksińskiego, Ciechanów 1996, s. 275.

<sup>208</sup> Cyt. za A. Bielenda, Jestem w mniejszości, [w:] „Przegląd Tygodniowy”, 2.07. 1997, s. 17.

<sup>209</sup> Piotr Andrejew i Maria Mastalińska są reżyserami filmu dokumentalnego o twórczości Zdzisława Beksińskiego pod tytułem „Rozmowa z malarzem”. Film ten powstał w 1978 roku.

wojny i tego, co po niej pozostało.<sup>210</sup> W twórczości malarza wiele jest tajemniczego mroku, ale spytany bez czego nie mógłby żyć, odpowiedział, że bez słońca na niebie. Twierdził, że powłoka chmur go przygnębia. Matka artysty mówiła na niego „sonntag-kind”, bo urodził się w niedzielę.

Beksiński chciał zostać reżyserem, nie zrealizował tego marzenia, ale stał się aktorem, przynajmniej kilku filmów dokumentalnych. O jego twórczości powstały filmy w reżyserii Franciszka Kuduka, Piotra Andrejewa, Bogdana Dziworskiego i Józefa Gębskiego.

Osoba, o której piszę tę pracę miała bardzo ciekawy, nietuzinkowy życiorys, ale czy byłaby tym, kim się stała, gdyby nie pewien obraz namalowany wiele lat temu? Mam na myśli dzieło Arnolda Bröcklina „Wyspa umarłych”. To ten obraz stał się pierwszą inspiracją młodego Zdzisława Beksinskiego i towarzyszył artyście w całej jego twórczej podróży...czyżby na wyspę umarłych?

O co chodziło w twórczości malarza? Może jak stwierdził P. Dmochowski, chodziło o to, by odnaleźć pokój. „Pokój, którego zazналиśmy, gdy byliśmy niczym i którego nie zaznamy, dopóki nie powrócimy do tego, czym byliśmy: nie-istnieniem”.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> P. Andrejew, Artysta nie żyje, [w:] „Kino”, nr 6, czerwiec 2005, s. 53.

<sup>211</sup> P. Dmochowski, Zmagania o Beksińskiego, Ciechanów 1996, s. 135.



## V. Analiza badawcza – dobór badanych

W badaniach jakościowych zawsze dobiera się odpowiednich badanych. W moim przypadku, kiedy osoba badana nie żyje trudno jest dobrać odpowiednią metodę badawczą. Na moje pytania odpowiadał Wiesław Banach, dyrektor Muzeum w Sanoku, przyjaciel Zdzisława Beksińskiego. Natomiast Piotr Dmochowski, wieloletni marszand i przyjaciel artysty, udostępnił mi całościową bibliografię traktującą o życiu i twórczości artysty, a także III tomy korespondencji między Z. Beksinski a P. Dmochowskim, w sumie 2174 listy. W pierwszym przypadku starałam się zaanalizować odpowiedzi jakich udzielił mi W. Banach, w drugim przypadku analizowałam korespondencję między artystą a Piotrem Dmochowskim, która trwała od roku 1983 do śmierci artysty w roku 2005.

Jest więc jakościowa analiza tekstów, będących rejestracją retrospektywnych już zdarzeń, opinii i ocen. W literaturze metodologicznej określa się to mianem „tekstów kulturowych”. W tekstach, którymi dysponuję zawarte są takie wątki biograficzne i autobiograficzne Z. Beksińskiego, dlatego mogę wtórnie badać biografię artysty. Nie mam jednak możliwości na stosowanie technik / metod interaktywnych w oparciu o metodę dialogową, stąd wiodąca staje się analiza dokumentów.

## Problematyka badawcza

1. Jaka była droga twórcza Zdzisława Beksińskiego (od architektury, którą studiował do technik komputerowych, którymi się zajmował)?
2. Jak ewoluował jego niekonwencjonalny styl? Czy zrywał z jakąkolwiek techniką twórczą, którą zajmował się wcześniej?
3. Czy Zdzisław Beksiński był nieufny wobec używania nowych technik kreacji, będąc wykształconym w sztukach klasycznych (ukończył architekturę)?
4. Jaki miał stosunek do technik elektronicznych, audiowizualnych? Czy zafascynował się nowymi technikami komputerowymi, czy raczej był wierny tradycji?
5. W jaki sposób wypowiadał się o nowych formach warsztatowych i gdzie te wypowiedzi zostały udokumentowane? Czy określał swój stosunek do sztuk audiowizualnych, czy istnieją na ten temat jakieś filmy lub zarejestrowane na taśmie wprowadzenia przed wystawami? I czy w czasie swojego życia zmieniał zdanie na ten temat?
6. Jaka forma wypowiedzi artystycznej była dla niego najważniejsza? Czy najchętniej wyrażał się poprzez architekturę, czy fotografię, malarstwo, a może przez fotomontaże?
7. Jaki miał stosunek do swoich prac? Chodzi o to, czy emocjonalnie podchodził do swoich obrazów?

8. Czy Z. Beksiński uważał fotomontaże za sztukę? Czy jego myślenie w tym aspekcie podlegało ewolucji? Chodzi o to, czy jego pogląd na ten temat był stały, czy zmienił się z biegiem czasu?
9. Czy każda wydrukowana kopia fotomontażu była wg niego jednostkowym dziełem, czy tylko prototyp lub odbitki numerowane i podpisywane? Jaki miał stosunek do kolejnych kopii? I czy ogólnie wypowiadał się na temat zjawiska fotomontażu?
10. Czy Z. Beksiński miał wielu przyjaciół? Jakie miał relacje z innymi ludźmi?
11. Czy Z. Beksiński był ufny w stosunku do innych, czy raczej z rezerwą odnosił się do obcych ludzi?
12. Czy Z. Beksiński kiedykolwiek wypowiadał się w kwestii polityki?
13. Jak lata 40-ste, 50-te, 60-te (to, co się wtedy działo w Polsce, w polityce) odbiły się na jego twórczości i czy w ogóle?
14. Jaki światopogląd miał Z. Beksiński, czy kiedykolwiek wypowiadał się na ten temat?
15. Czy Z. Beksiński był wierzący? Czy praktykował jakąś religię?

## Wiesław Banach – Odpowiedzi

Odp.1

*Architekturę studiował z wyboru i nakazu ojca. Już na studiach zajmował się fotografią artystyczną jako rekompensatę za uniemożliwienie mu przez ojca studiowania reżyserii w szkole filmowej. Oprócz fotografii uprawiał już wtedy rysunek. Po powrocie do Sanoka chciał stworzyć sobie studio do nagrywania muzyki konkretnej. Był perfekcjonistą, a więc ówczesny sprzęt nie dawał wystarczających możliwości. Próbował też pisać. Napisał kilka krótkich opowiadań. Malarstwo okazało się najbliższe jego naturze i najmniej sprawiające kłopotu. Zajmował się także rzeźbą. Fotografie porzucił w 1959 roku.*

Odp.2

*Jako młody artysta eksperymentował - oprócz fotografii - z heliotypią i monotypią. Poszukiwał różnych języków w wypowiedziach artystycznych. Przetwarzał Picassa i Paula Klee. Przeszedł przez okres bardzo ekspresjonistyczny w rysunku, tzw. okres fantastyczny, który przyniósł mu największy rozgłos, oparł na tradycyjnym warsztacie malarskim. Około połowy lat 80-tych skupił się głównie na poszukiwaniu formy plastycznej i obrazu. Zawsze był zainteresowany tym, co dopiero będzie robić, a więc porzucanie sposobu czy techniki następowało nagle i bez żadnych problemów.*

*Odp.3*

*Miał umysł ścisły i techniczny, otwarty na wszelkie nowinki elektroniki. Używał kamer video wtedy, kiedy były jeszcze rzadkością. Aparatów cyfrowych, jak tylko pokazały się na rynku. Komputerem zainteresował się w połowie lat 90-tych, najpierw jako maszyną do pisania, a po zapoznaniu się z Photoshopem, rozpoczął tworzyć fotomontaże. Cały czas poszukiwał dodatkowych możliwości programowych.*

*Odp.4*

*Był zafascynowany możliwościami, jakie daje elektronika, w tym komputery. W oparciu o to, budował nawet swoje konstrukcje światopoglądowe, w które i tak do końca nie wierzył.*

*Odp.5*

*Wypowiadał się bardzo dużo na temat swoich prac komputerowych. Są to wywiady zarówno w pismach komputerowych, jak i tygodnikach nawet dla kobiet. Około 1999 r. zauważył, że fotomontaż komputerowy jest pewną manipulacją, która daje ciekawe efekty, ale nie pozwala pójść wгłęb. Najważniejsze dla niego było malarstwo, ale prac komputerowych nie zarzucił.*

*Odp.6*

*Najważniejsze było dla niego malarstwo.*

*Odp.7*

*Na to, co robił, patrzył zawsze z dystansem. Widział własne słabości i szukał doskonałej formy artystycznej.*

*Odp.8*

*Beksiński uważał fotomontaże za sztukę taką samą, jak każdy inny rodzaj wypowiedzi.*

*Odp.9*

*Pozwalał innym drukować fotomontaże, nie przywiązywał uwagi do jednostkowego i rynkowego znaczenia dzieła. Nie kontrolował procesu druku.*

*Odp.10*

*Beksiński bardzo lubił kontakty z innymi ludźmi. Miał wielu przyjaciół. Lubił rozmawiać, ale nigdy nie dopuszczał tych najbardziej skrytych odczuć i przeżyć.*

*Odp.11*

*I tak i tak. Był mało asertywny i bardzo rozmowny, ale niektórzy go wkurzali.*

Odp.12

*Nie lubił wypowiadać się publicznie na temat polityki.*

Odp.13

*Polityka nie miała żadnego wpływu na to, co robi. Przed sztalugami był całkowicie wolny. Mówił w sztuce wyłącznie o swoich wewnętrznych przeżyciach.*

Odp.14

*Trudno byłoby określić światopogląd Beksińskiego. Był absolutnym sceptykiem, nawet w stosunku do tego, co sam wymyślił.*

Odp.15

*Bardzo trudno jest powiedzieć, czy Beksiński był wierzący. Na pewno był areligijny. Wyrósł z tradycji chrześcijańskiej i miało to dla niego duże znaczenie, ale nie praktykował. Miał pojęcie Boga, ale nie potrafił sobie z tym pojęciem poradzić. To bardzo skomplikowany przypadek.*

Na pytania odpowiadał Wiesław Banach, dyrektor Muzeum w Sanoku, przyjaciel Zdzisława Beksińskiego. Jest on także moim pierwszym badanym, który stanowi zasadnicze (pamięciowe) źródło informacji o Beksińskim. W. Banach może nie tyle jest osobą badaną, co sędzią kompetentnym odnośnie życia i twórczości Z. Beksińskiego.

Pytania dotyczące życia i twórczości Zdzisława Beksińskiego wysłałam e-mailem do Wiesława Banacha. Pierwszy kontakt listowy miałam z nim rok temu. Było to od razu po śmierci Zdzisława Beksińskiego, w tym czasie był wielki rozgłos wokół osoby malarza. Banach jest dyrektorem Muzeum w Sanoku, gdzie znajduje się największy zbiór obrazów artysty, dlatego w ówczesnym czasie był bardzo zajęty i wręcz oporny jeśli chodzi o jakąkolwiek pomoc w związku z moją pracą magisterską. Kontaktowałam się z nim kilkakrotnie, e-mailami i zwykłymi listami. Kiedy miałam już opracowane pytania badawcze wysłałam je W. Banachowi. Odpisał dość szybko. Biorąc pod uwagę swoje wcześniejsze doświadczenia związane z kontaktowaniem się z dyrektorem Muzeum w Sanoku, byłam zdziwiona, że odniósł się życzliwie do mojej prośby i postarał się skrupulatnie wywiązać z tego zadania. Oczywiście zaznaczył, że nie lubi pisać, ale dla mnie zrobił wyjątek.

Z odpowiedzi na pierwsze pytanie wywnioskowałam, że W. Banach dobrze znał historię życia Beksińskiego, nawet jego wczesne relacje z ojcem, który narzucił Zdzisławowi studiowanie architektury, mimo że artysta marzył o reżyserowaniu.

Dowiedziałam się także, że Beksiński łatwo przechodził z jednej techniki do drugiej, tzn., że zbyt nie przywiązywał wagi do jednego „wyrazu artystycznego”, że wciąż poszukiwał czegoś nowego. Tak jakby za czymś gonił, jakby chciał spróbować wszystkiego, co jest dostępne lub co można odkryć.

To, że Beksiński był wykształcony w sztukach klasycznych, nie zmieniało jego zainteresowania nowinkami elektronicznymi. Jego ścisły umysł dochodził wtedy do głosu i *Beksa* pochłaniał świat komputerowy. Artysta doskonalił w ten sposób swój warsztat w tworzeniu fotomontaży. Z łatwością lawirował między tradycyjnymi środkami wyrazu jak malarstwo i elektroniczny obraz. (Pisałam o tej kwestii w rozdziale „Jak maszyna do pisania zmieniła się w komputer”, s.72-73.) Spostrzeżenia W. Banacha były trafne, ponieważ o swojej twórczości podobnie wypowiadał się Z. Beksiński.



Dowiedziałam się również, że w oparciu o możliwości elektroniczne, Beksiński próbował stworzyć własne konstrukcje światopoglądowe.

W. Banach twierdził, że sam *Beks* w to do końca nie wierzył, ale wydaje mi się, że była to tzw. „zasłona dymna”, aby nikt go nie wyśmiał. Mimo tego że często powtarzał, iż opinia innych się nie liczy, to w gruncie rzeczy bardzo przeżywał to, co ktoś o nim powie. Wydaje mi się, że była to prawda, ponieważ do podobnych wniosków doszedł P. Dmochowski, pisząc o tym w swojej książce „Zmagania o Beksińskiego”, (s. 376) Osobiście także zwróciłam na to uwagę, pisząc o tym w rozdziale IV, (s. 52).

Wg Banacha, Beksiński do końca życia nie zarzucił prac komputerowych, mimo iż twierdził, że jest to tylko manipulacja dająca ciekawe efekty. Artysta doszedł do wniosku, że tylko malarstwo daje prawdziwe, dogłębne uczucie spełnienia. Zrozumienia czym jest sztuka. W tej kwestii Banach również nie był odosobniony, ponieważ pisał o tym także P. Dmochowski. Ja również malarstwu Beksińskiego poświęciłam podrozdział „Maluję, żeby przetrwać (...) - malarstwo i życie *Beksa*” w IV rozdziale mojej pracy.

Ze słów W. Banacha można wnioskować, że *Beks* wszystkie swoje „twórcze wypowiedzi” traktował na jednym poziomie. W danym czasie raz „królował” u niego rysunek, raz fotografia i malarstwo, a innym razem fotomontaż. Mimo wszystko myślę, że malarstwo było największą miłością i pasją artysty. Ważne jest to, że malarstwo przyniosło mu rozgłos i sławę. Nawet kiedy tworzył wieczorami fotomontaże na komputerze, to rano, dopóki było odpowiednie światło, malował obrazy na płycie pilśniowej.

Wg W. Banacha Beksiński dystansował się do swoich prac, wciąż szukał doskonałej formy wypowiedzi i znał swoje słabe strony. Owszem, *Beks* wiedział, kiedy namalował nieudany obraz i kochał te dzieła jak własne dzieci. Mimo że obrazy sprzedawał, to wydaje mi się, że się do nich przywiązywał, a nie dystansował, tylko potrzeba zarobku zmuszała go do „upłynniania” swojej

twórczości. Nie jest to tylko moje zdanie (rozdział IV, s. 59), sam Beksiński podobnie mówił w wywiadzie udzielonym „Polityce” w 1981 roku.

Ponoć artysta nie przywiązywał wagi do drukowania swoich fotomontaży, czyli nie kontrolował procesu druku. Prawdą jest, że nie mógł kontrolować procesu druku, ale uważał, że był to z jego strony błąd. Często w wywiadach zaznaczał, że jakość wydrukowanego fotomontażu, nawet najlepsza, nie daje takiego efektu, jak na „świecącym” ekranie. Nie podzielam tego twierdzenia Banacha, że *Beks* nie przywiązywał wagi do drukowania swoich prac. Trzeba pamiętać, że artysta był perfekcjonistą i pedantem w każdej dziedzinie, którą uprawiał. Na pewno bolało go to, że jakaś jego praca może nie być doskonale wykonana. Wspominałam już o tym w rozdziale IV, (s. 63, 72, 74). O perfekcjonizmie artysty pisze także Dmochowski w swojej książce „Zmagania o Beksińskiego”, (s. 369).

Gdy zapytałam Banacha o to, czy Beksiński miał przyjaciół, odpowiedział, że miał ich wielu i lubił kontakty z innymi, ale się przed nimi nie otwierał.

Ja, kiedy myślę o przyjaciółach, to mam przed oczami ludzi, na których mogę polegać w każdej sytuacji. Są to ludzie mi najbliżsi, którzy być może znają mnie lepiej niż ja sama. Dlatego też stwierdzenie, że *Beks* miał wielu przyjaciół, budzi we mnie wątpliwości. Nie znali go w wymiarze intymnym, osobistym, ukrywał się ze swoimi uczuciami, dlatego według mnie nie była to przyjaźń. W. Banach twierdził, że był przyjacielem Beksińskiego, ale sam powiedział, że artysta nigdy się nie otwierał przed nim. Co prawda, Banach znał szczegóły z życia artysty i wiedział o jego podwójnej naturze. O tym, że malarz z jednej strony był mało asertywny, z drugiej zaś był gadatliwy. Być może była to kolejna poza artystyczna, nie wykluczone jest, że przed swoim przyjacielem Wiesławem też prowadził grę pozorów. Może chciał pokazać siebie takiego, jakim chciałby być odbierany? Człowiek, który jest artystą ma w sobie nieświadomą chęć samokreacji. Wydaje mi się, że *Beks* był naprawdę sobą tylko dla najbliższych, być może tylko dla żony.

Banach twierdził, że Beksiński nie lubił wypowiadać się w kwestiach polityki, podobnie twierdził Dmochowski („Zmagania o Beksińskiego”, s. 386-387). Czytając niejeden artykuł, znalazłam wiele odnośników do jego postawy w kwestii polityki. Powtarzał wielokrotnie, że jest liberałem i na wybory nie chodzi. Mówił, że nie staje po żadnej stronie. *Beks* miał poglądy centrowe i swój własny pogląd na politykę. Liberalizm to też jest jakieś stanowisko. Piszę o tym w podrozdziale „Pesymista optymistą podszyty – Z. Beksiński”, (s. 78). Nie wierzę w to, że żyjąc tyle lat, nie interesował się światem, w którym egzystował. Przemiany społeczne też miały wpływ na to, kim był. W okresie socrealizmu pracował przy produkcji autobusów, robił to dla systemu, w którym żył. Przez to domniemane „odcięcie się” od polityki wydawał się człowiekiem neutralnym. Osoba mająca prawicowe poglądy mogła uznać sztukę *Beksa* za „swoją”, np. oglądając obrazy przedstawiające krzyże. Natomiast osoba o lewicowych poglądach, kontemplując dzieła pełne erotyki, mogła dostrzec wyzwolonego artystę, na którym nie spoczywa jarzmo tradycji i religii. Może właśnie tak chciał być odbierany, jako ktoś dla każdego.

Jestem skłonna podzielić pogląd W. Banacha, że obrazy Beksińskiego są jakby kalką jego przeżyć wewnętrznych, a nie opowieścią o wojnie i Holocauście. Chociaż może artysta, nieświadomie malował swoje przeżycia z dzieciństwa, które przypadło na lata II Wojny Światowej. Być może jest to jego osobiste katharsis. Banach natomiast twierdził, że *Beks* był wolny przed swoją sztalugą, że płynął razem ze swoją wyobraźnią.

Badany uważał się za przyjaciela artysty, ale nawet jemu było trudno ustalić, jaki światopogląd miał malarz. Wiedział, że *Beks* był sceptykiem do tego stopnia, iż podejrzliwie odnosił się do tego, co sam wymyślił. Był świadomy swojego talentu, perfekcyjnego warsztatu, więc skąd ten sceptycyzm do sztuki, którą tworzył, która była treścią jego życia? Może dlatego, że zwątpienie wpisane jest w naturę każdego człowieka. Zawsze, gdy coś nam przychodzi do głowy lub coś tworzymy, nadchodzi zwątpienie w sens tego, co robimy. Beksiński w tym aspekcie nie różnił się od innych „zwykłych” ludzi. Po prostu, pojawiała się zwątpienie, a że tworzył dość często, to ta

podejrzliwość wracała. Wielu artystów odnosiło się do swojej twórczości krytycznie, niszczyli dzieła lub się okaleczali.

Jeśli chodzi o pytanie dotyczące wiary Beksińskiego, to otrzymałam odpowiedź od Banacha, której się spodziewałam. To, że *Beks* wyrósł w religii i tradycji chrześcijańskiej jest typowe dla Polaków. Większość z nas wyrosło w tej tradycji. Ponoć był areligijny, ale sam kiedyś przyznał w jednym z wywiadów, że wystawa dzieł sztuki jest jak rytuał religijny, zaś jego obrazy są próbą rozmowy z Bogiem. Mimo tego że Beksiński interesował się magią, psychiatrią, innymi religiami czy sektami, to robił to, by przybliżyć się do Boga. Chodzi mi o to, że chciał Boga na swój sposób zrozumieć, żeby w niego uwierzyć. Nie wiem czy mu się to w końcu udało. Religia jako taka, chyba go rzeczywiście nie interesowała. Ważny dla niego był Bóg jako istota transcendentalna, jako byt nieokreślony. *Beks* mógł interesować się Bogiem, bo Bóg to istota nieodgadniona i tajemnicza. Wszystko zaś co niezbadane i tajemnicze interesowało *Beksa*. Pisałam o tym wcześniej w swojej pracy w rozdziale IV (s. 62-63).

Wiesław Banach zwięźle odpowiedział na moje pytania. Udało mu się jednak przekazać mi ciekawy rys malarza. W. Banach miał na koniec wątpliwości czy dobrze wywiązał się z zadania i czy jestem z tych odpowiedzi zadowolona. Owszem, jestem zadowolona, ponieważ nie było to proste. Po pierwsze, musiałam skłonić osobę, która nie lubi pisać do takiej formy wypowiedzi, po drugie, nie jest łatwo opowiadać obcej osobie o życiu swojego przyjaciela, za co jestem Panu W. Banachowi bardzo wdzięczna.

## **Analiza korespondencji między Zdzisławem Beksińskim a**

### **Piotrem Dmochowskim**

W analizie dokumentów, czyli w analizie korespondencji między Z. Beksińskim a P. Dmochowskim, starałam się odnaleźć odpowiedzi na moje pytania zawarte w problematyce badawczej. Dlatego też postanowiłam wyodrębnić kilka ważniejszych zagadnień, takich jak: „Twórczość versus pragmatyzm”, „Beksiński a polityka”, „Religia w kontekście poszukiwania”, „Życie artysty – magia contra technika”.

### **Twórczość versus pragmatyzm**

Korespondencja z lat 1983-1995 obejmuje spór o interpretację umowy handlowej, którą zawarli między sobą. P. Dmochowski był marszandem *Beksa*, promował jego sztukę na Zachodzie, ale także miał wyłączność na obrazy artysty.

W pierwszych listach odnosili się do siebie z dystansem, co jest normalne, gdyż obie strony dopiero się ze sobą zapoznawały. Były to czasy PRL-u, dlatego też często tematami listów były takie prozaiczne sprawy jak zakup przez Dmochowskiego zagranicznego piwa dla Beksińskiego, czy też kaset i płyt CD. W Polsce wtedy takich płyt nie było, lub bardzo trudno było je dostać.

Artysta od zawsze interesował się techniką najnowsza, o czym wielokrotnie w tej pracy pisałam (rozdział IV). Nie zdziwił mnie fakt, gdy przeczytałam, że *Beks* pragnął nabyć już w latach 80-tych odtwarzacz płyt CD, który nazywał się wtedy „Gramofonem laserowym”.

Jak już wspomniałam, większa część korespondencji z tego okresu dotyczy sporu o sprawy finansowe. Z. Beksinski dużo mówił o pieniądzach, ponieważ miał silną potrzebę bezpieczeństwa. Mawiał sam, że uznaje tylko wymianę „z ręki do ręki”. Dmochowski uważał, że *Beks* to „wielki malarz, mały centuś”, natomiast Beksiński atakował swojego marszanda twierdząc, że to „wielki leń, który uwielbia wysługiwać się innymi”.

Myślę, że tak naprawdę nie chodziło o to, żeby obrażać się wzajemnie. Wydaję mi się, że pod wieloma względami byli do siebie bardzo podobni, choć żadna ze stron nie chciała się do tego przyznać. Przykładem niech będzie fakt, że Z. Beksiński nagrywał ich rozmowy na magnetofon, o czym już pisałam w tej pracy (rozdział IV, s. 52), natomiast P. Dmochowski pisał w latach 1985-1988 pamiętnik z przeprowadzonych rozmów z artystą.

Jeśli chodzi o twórczość, to *Beks* twierdził, że sztuka jest złudzeniem. Często artysta ze swoim marszandem prowadzili gorące dysputy dotyczące sztuki, szczególnie malarstwa. Uwielbiany przez P. Dmochowskiego Max Neumann w oczach *Beksa* jawił się jako mierny artysta. Miał do niego obojętne podejście. W tej kwestii korespondencja między nimi była pełna uszczypliwości. Rozmawiali o malarstwie symbolistów belgijsko-holenderskich jak twórczość Spiliaert'a, Degouve'a de Nuncques'a, Fernanda Khnopft'a, Rops'a, L. Frederic'a.

Kiedy pojawił się artykuł w „Poliyce”, mówiący o tym, że Beksiński jest słabym artystą, bardziej to przeżył Dmochowski niż sam zainteresowany. Artysta twierdził, że ma prestiż i jakiś tam artykuł tego nie zmieni.

Uważam, że mimo tego zapewnienia w jakiś sposób go to dotknęło. Pisałam już wcześniej na temat tego jak artysta podchodził do krytyki innych ludzi (rozdział IV).

Obaj w pewnych kwestiach się zgadzali i pomagali w sposób merytoryczny. P. Dmochowski ponaglał artystę, by ten zaczął malować, była to moim zdaniem pewna stymulacja. Z jednej strony trzeba na to popatrzeć jako na zachętę do stworzenia następnego dzieła, z drugiej strony, chodzi tu o sytuację czysto finansową, czyli o stworzenie „produktu”, który trzeba sprzedać. Malarstwo tak naprawdę to jedyny temat jaki interesował ich obu. Artystą w stosunku, do którego się zgadzali był Lucien Freud, obaj natomiast mieli zastrzeżenia co do twórczości Wojciecha Siudmaka. O resztę ciągle się spierali, np. o to, co jest „wylizane” w malarstwie, a co nie, czy kłaść grubo farbę, czy nie.

Z. Beksiński często powtarzał w odniesieniu do malarstwa, że „nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki”. Chodziło mu o to, że po raz drugi nie doznawał tych samych wzruszeń w trakcie

malowania tego samego tematu. Przez to obrazy były „puste”. Twierdził, że i tak stworzył sporą ilość „martwych płodów”. Nie dotyczyło to tylko tematów takich jak: „krzyż”, „czaszka”, „morze”. Pięknie to zreasumował Beksiński, pisząc, że: „to było tak, jakby ktoś żarliwie wierzący w młodości, potem w wieku dojrzałym całkowicie stracił wiarę, ale po latach musiał dokończyć cykl obrazów religijnych, już jako człowiek niewierzący, ale w ten sposób, by sprawiały wrażenie wyznawania wiary (...)”.<sup>212</sup> Zarzucił Dmochowskiemu, że nie rozumie jego podejścia do tej sprawy.

Artysta twierdził, że jego marszand „nie chwycił kpiny i ironii”, np. w kontekście doboru kolorów. Kiedyś *Beks* zażartował sobie, że nie maluje kolorem czerwonym, bo jest za drogi. Tłumaczył się potem, że w doborze kolorów kieruje się wyobraźnią i trwałością tego, co robi. Musiały to być kolory odporne na światło.

W listach obaj panowie nie tylko wymieniali swoje poglądy na temat malarstwa, ale także na temat filmu. P. Dmochowski zachwycał się takimi filmami jak „La vie nouvelle” Philippe’a Grandrieux. Nie rozumiał, dlaczego takie obrazy nie podobały się Beksińskiemu. Artysta unikał tematu, twierdząc, że nie zna języka francuskiego i go po prostu nie rozumie. Zaznaczył uczciwie, że film dla niego jest rozrywką na zakończenie dnia. Nie wgłębiał się w walory artystyczne.

Myślę, że mówił prawdę, ponieważ jak zauważyłam, w filmach bardziej interesowała go strona techniczna, np. efekty specjalne w filmie „Matrix”. P. Dmochowski zachwycał się „czystą przemocą” w tym filmie, *Beks* jej nie znosił...to ciekawe, biorąc pod uwagę tematykę jego malarstwa.

Analizując listy nie mogę skupić się tylko na osobie artysty. Listy działają na zasadzie adresata i odbiorcy. W tej kwestii nie mogę pominąć P. Dmochowskiego, gdyż w listach tych piszący jawią się jako – z jednej strony - dwie osoby o skrajnie przeciwnych charakterach, a z drugiej strony bardzo do siebie podobnych.

---

<sup>212</sup> Wypowiedź Z. Beksińskiego w jednym z listów do P. Dmochowskiego.

Piotr Dmochowski interesował się sztuką, zwiedzał różne wystawy od Miro w Centrum Pompidou, do Dantego Gabriella Rosetti w Amsterdamie. Beksiński nie oglądał wystaw swoich kolegów, nie chciał oglądać obrazów, które są być może lepiej namalowane niż jego.

Osobiście jakoś w to wątpię, bo przecież wielokrotnie dyskutowali o malarstwie innych artystów. Trudno by było rozmawiać na ten temat nie widząc obrazów. Ciekawą rzecz zauważył P. Dmochowski. *Beks* nie lubił, gdy ktoś inspirował się jego sztuką. Jest to dość osobliwe, ponieważ dla większości artystów jest to w pewnym sensie złożenie hołdu.

Marszand miał żal, że Beksiński nigdy nie okazywał wdzięczności za oddawane mu przysługi. Co do pieniędzy, które były głównym tematem wielu rozmów, to Beksiński w ostatnim okresie swojego życia sprzedawał obraz za 5.000 euro.

Można więc powiedzieć, iż sztuka ścierała się z pieniędzmi. Można wyrazić żal, że tworzenie piękna przegrywało często z finansami. Oczywiście każdy chce i ma prawo do godnego życia, ale chyba nie za wszelką cenę, a w tym wypadku cenę, jaką płaci artysta jest jego wolność kreacji twórczej.



## Beksiński a polityka

Artysta często powtarzał, że sprawy polityki w ogóle go nie interesują. Jego najbliżsi przyjaciele W. Banach i P. Dmochowski też tak sądzili. Można by zatem zamknąć ten wątek i nie wracać do tego tematu. Nie zrobię jednak tego, ponieważ znalazłam przesłankę do tego, że polityka wcale nie była dla niego obcym tematem. Poruszałam już to zagadnienie w części IV mojej pracy i w analizie wywiadu z W. Banachem. W listach, dokładnie w e-mailach do Dmochowskiego, wyszukałam wypowiedzi, które świadczą o tym, że mimo wszystko *Beks* nie żył na „Marsie” i miał wyobrażenie o tym, co się działo w kraju, w którym przyszło mu żyć.

Beksiński cieszył się z tego, że socjalizm upadł: „w końcu przecież zgnił (socjalizm) i to dlatego, że mój (jak twierdzisz)<sup>213</sup> idol Wałęsa przeskoczył przez mur, lecz dlatego, że doszedł do krawędzi, za którą była przepaść ekonomiczna i mógł już tylko paść lub wprowadzić na jakiś czas terror, podobnie jak w Korei i na Kubie, czego na szczęście nie uczynił (...)”.

W czasie wczesnej korespondencji, jeszcze w czasach PRL-u i kiedy do Dmochowskiego zwracał się „per pan”, także pisał o sytuacji w Polsce. Były to czasy, kiedy interesy z Dmochowskim były dla niego tak korzystne, że sam mawiał, iż „(...) w zasadzie sprzedanie jednego obrazu rocznie załatwia całkowicie potrzebny zapas złotych”. Pisał, że „(...) w Polsce zrealizowaliśmy marzenia mistyków komunistycznych z przeszłości – mianowicie zlikwidowaliśmy pieniądź. Oczywiście cud nie udał się w pełni, bo równocześnie, zlikwidowaliśmy towar (...)”.

Często też Beksiński naigrywał się z polityki i religii poprzez swoje obrazy, np. gdy pisał, iż „namalowałem obraz z przestrzenią i ruchem w kadrze, w kolorach jaskrawych. Obraz przedstawia Jana Pawła II na motocyklu, jak też liczne psy, konie i sztandar z Wałęsą, obok Jaruzelski wyrywa resztki włosów z rozpacz, że dożył tej chwili. Na horyzoncie wschodzi jutrzienka swobody, którą obserwuje starzec – pielgrzym wsparty na kij, a obok Matka Polka ukazuje niewinnemu pacholęciu

---

<sup>213</sup> Artysta zwracał się w liście do Piotra Dmochowskiego.

szpital swego imienia. Mamy tam jeszcze zerwane kajdany oraz kmienci wspartych na pługach, robotników na kołach zębatych i inżynierów na cyrklach i ekierkach (...) Pan rezerwuje czy też mam dzwonić do Glempa?”.

Jak widać *Beks* nie był pozbawiony poczucia humoru, wręcz surrealistycznego humoru i to zarówno w warstwie słownej komunikacji, jak też w przekazie artystycznym.

Beksiński opowiadał Dmochowskiemu, że bał się głosować na Kwaśniewskiego w pierwszych wyborach, bał się powrotu „dobrych czasów komuny i systemu kartkowego”. Napisał, że „(...) tylko Wałęsie zawdzięcza Kwaśniewski, że w ogóle wstrzymałem się od głosowania w drugiej turze (w pierwszej głosowałem na Kuronia). Ponad moje siły było głosować na Wałęsę, a Kwaśniewskiego się obawiałem (...)”.

Mało tego, ustrój polityczny miał wpływ na elektroniczne hobby *Beksa*. Artysta pisał, że przez dziesięciolecia było niewykonalne mieć ksero na prywatny użytek. Służby bezpieczeństwa twierdziły, że od kserokopiarek mógł zawalić się socjalizm. Dokładnie Beksiński o tym wiedział, gdyż o kserokopiarce starał się już w roku 1977. I tak pierwszą rzeczą, jaką zrobił malarz po zawaleniu się komunizmu, było zakupienie kopiarki „Canon NP.- 1010”.

Można skonkludować te wrażenia stwierdzeniem, że gdyby nawet Zdzisław Beksiński odzęgnywał się od polityki, to i tak miała ona wpływ na jego życie. Jednak z jego wypowiedzi widać dualizm i ambiwalencje postaw: definiując się jako osoba apolityczna w istocie bardzo emocjonalnie reaguje na sytuację polityczną w Polsce.

## Religia w kontekście poszukiwania

Wspomniałam już w mojej pracy (rozdział IV) i w analizie wywiadu z W. Banachem, jaki stosunek miał Beksiński do religii. W e-mailach do Dmochowskiego również poruszał ten temat, ale nie pisał o tym zbyt rozlegle. Pod tym względem był skryty. Twierdził, że nie chodzi do kościoła. Zaznaczał, że nie operuje terminem „dusza”, w rozumieniu chrześcijańskim. Nie krył się z tym, że mówił: „nie wierzę”. Dla niego akt wiary równał się aktowi negacji. Pisał, że miał szczęśliwe dzieciństwo i nikt go religijnie nie molestował. Interesował się Księgą Koheleta. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas”, uważał, że te słowa oddają istotę całego tekstu. Wspomniał, że Kohelet to wcale nie nazwisko, lecz coś w rodzaju rady starców. *Beksa* poruszała „własna nicość w konfrontacji z transcendentem”. W swoich e-mailach poruszał też temat bytu.

Beksiński twierdził, że jest skłonny przyznać strukturze bytu i poznania cechę obiektywności. „Stykając się z tym, co można nazwać obiektywnym i zewnętrznym X, budujemy obraz czegoś – być może wszyscy identyczny, ale nie sposób tego dociec, poza obszarem codziennego wspólnego doświadczenia i obraz ten jest z konieczności symboliczny lub uproszczony lub niepełny. (...) Dla intersubiektywnego uporządkowania tego, co jak nam się wydaje rozumiemy, budujemy jakąś strukturę i ta struktura pomaga nam komunikować się z obrazem owego niepoznawalnego X (...). Można to określić jako współczesny agnostycyzm ery komputerowej, nie przeczy w praktyce materializmowi, a określa jedynie to, że nie mamy pod nogami niewzruszonego fundamentu, lecz pomocnicze rusztowanie, być może nie opierające się na niczym (...)”.

*Beks* miał naprawdę ciekawe spostrzeżenia, co do zagadnienia bytu. W jego życiu przecież przewijała się ciągle magiczna, eteryczna strona, z pragmatyzmem i najnowszą technologią.

Interesująco wypowiadał się także na temat „duszy”. Twierdził, że „to termin całkowicie nieściśły i ja go używam z braku innego terminu dla określenia szerszej ponad – czasoprzestrzennej (pisownia oryginalna) manifestacji tego, czego czasoprzestrzenną manifestacją jesteśmy my. W tym

ujęciu telefon (jak pisałeś)<sup>214</sup> także ma duszę albo jakaś dusza *manifestuje się u nas* jako telefon. Nie jest to jednak pojęcie przyjęte powszechnie, lecz moje osobiste, ale wydaje mi się, że w licznych religiach przetrwało (po kim?) i w jakiś kaleki sposób manifestuje się właśnie takie wyobrażenie duszy z tym, że jest zbyt skomplikowane dla ludu i bywa upraszczane jako dusza nieśmiertelna, wędrownica dusz etc. W żadnym ani moim, ani religijnym przypadku, duszą nie jest intelekt, wrażliwość, wartości duchowe, etc. Tu raczej bardziej by mi odpowiadało określenie duch. W duchu, duch czasu, uduchowiony, duchowość, siła ducha, etc.”.

---

<sup>214</sup> Z. Beksiński zwraca się w liście do P. Dmochowskiego.

## **Życie artysty - magia contra technika**

Beksiński interesował się komputeryzacją, można powiedzieć, że w pewien sposób nawet uczył Dmochowskiego działania komputerów. Polecał mu najlepszy sprzęt, mówił o zasadach obsługi. Interesował się skanerami i aparatami. (Pisałam o tym w rozdziale IV i V). Kupił sobie nawet radiomagnetofon do WC i nagrał „Cwałowanie Walkirii”, które jak twierdził było kompozycja „moczopędną”.

Technika to było coś, co kochał. Od korzystania z internetu, po naprawdę wymyślne elektroniczne gadżety. Twierdził nawet, że w komputerze uprawia tzw. „Styl Wojtyły”: „Tajemnica Trójcy Przenajświętszej. Tajemnica Odkupienia. Tajemnica zawieszania się Windows”.

Jeśli chodzi o fotomontaże komputerowe, to widział pewien problem, o którym już wspominałam w rozdziale V. Uważał, że wydruki kolorowe komputerowe, nie są odporne na światło, gdyż „drukarki w pogoni za rozdzielczością, która zależy od ilości i rozmiarów dysz, nie drukują pigmentami tylko barwnikami”. Dlatego też *Beks* tłumaczył, że zrezygnował z numerowania i sprzedawania prac w kolorze. Uważał, że wszelka krytyka robienia prac nietrwałych w roku 2030, kiedy już będą trwałe na światło możliwości kolorowego wydruku, będzie bez sensu. Uważał, że przecież było by bzdurą czekanie na rok 2030, którego i tak by nie doczekał.

Uderzające jest w tej kwestii to, że będąc człowiekiem tak mocno stąpającym po ziemi, interesował się magią, o której pisałam w rozdziale IV. Na przykład chciał podpisywać swoje obrazy znakiem ryb (jego znak z zodiaku). Myślał też nad „B”, żeby przekształcić monogram w liczbę 13, bo jak twierdził w semiotyce ezoterycznej doszedłby od razu do astrologicznego symbolu Saturna. Wypróbował też hebrajską literę „mem” i wielką literę „M”, która jest symbolem śmierci.

W swoim życiu kierował się horoskopami, bo jak twierdził jest kwartał Saturna, czyli zodiakalnym rybom sprzyja szczęście. Wszelkie straty miałyby rybom wszystko wyrównać.

Może miało to sens, gdyż artysta cierpiał na szereg dolegliwości zdrowotnych i chociaż mała iskierka nadziei przynosiła mu ulgę.

Ostatnia korespondencja e-mailowa miała miejsce 21 lutego 2005 r. W dniu śmierci artysty. Jak pięknie ujął to sam *Beks* w liście do Dmochowskiego: „Mam nadzieję, że potrafię umrzeć nie robiąc przedstawienia, no ale za to nie mogę zagwarantować (...)”.

To prawda, śmierć artysty była jak scena z jakiegoś horroru, ale ważne jest to, że w naszych sercach pozostała pamięć o wielkim artyście i ciekawym człowieku.

W analizie tej wypunktowałam takie obszary działalności Z. Beksińskiego, które osobiście interesowały mnie jako badacza. Starłam się podejść obiektywnie do tych listów i stworzyć sylwetkę artysty jak najbardziej prawdziwą, ale mam świadomość, że zawsze jest taki wybór subiektywnym odczytaniem badacza. Stąd moje komentarze, oceny, dygresje. Mam nadzieję, że chociaż po części udało mi się dotrzeć do istoty dwóch wymiarów *Beksa* jako człowieka i jako artysty.

## **Zakończenie**

### **Pan B. – „Człowiek - orkiestra”**

Zdzisław Beksiński był osobą z pędzlem w jednej ręce, z aparatem fotograficznym na szyi i z komputerem w zasięgu ręki. Beks był człowiekiem stojącym twardo na ziemi (a raczej na swoim „ukochanym” betonie), który patrzył prosto w niebo, wierząc w magię gwiazd.

Łączył w sobie sprzeczności, był jak ying i yang, które tworzą harmonijny znak tao. Mówił o sobie, że jest cynikiem, ale przypuszczam, że była to maska kryjąca wrażliwego człowieka. Z precyzją tworzył swoje „malarskie światy”, był czuły na to, co go otacza i wyrażał swój ból, gdy tworzył. Mimo że tak wiele razy „zaklinał się”, że to co robi jest twórczością bez znaczenia.

Im głębiej wchodziłam w jego świat, tym trudniej było mi zachować dystans i obiektywizm, ale nie zapominałam o tym, że jestem badaczem. Mam nadzieję, że w swojej pracy ukazałam jak najprawdziwszą twarz artysty.

Myślę, że tak się stało, mimo iż chwilami emocjonalnie podchodziłam do jego twórczości i życia. Napisałam w tytule tego zakończenia, że Beks to „człowiek - orkiestra”. Myślę, że taki właśnie był, jak cała orkiestra. Wykorzystywał wszelkie instrumenty, czyli w tym przypadku narzędzia jak: pędzle, ołówki, pióra, farby, aparat fotograficzny, czy w końcu komputer. Był też „człowiekiem - orkiestrą” w sensie talentu artystycznego, wrażliwości, ciekawości świata i bogactwa doświadczeń.

Uważam, że jakiego „instrumentu” by nie użył, to zawsze ta „gra” pięknie mu wychodziła. Według mnie, Beksiński nie fałszował, operował czystym „dźwiękiem – kolorem”.

Osobowość Bekska to ying, twórczość to yang, osobno stanowią sprzeczne „światy”, razem tworzą harmonię.

Chciałam pokazać, że człowiek i jego działanie tworzą jedność, dlatego w swojej pracy musiałam rozpatrzeć i życie i twórczość artysty. Z. Beksiński nie tylko ewoluował jako twórca,

zmieniał się w trakcie swojego życia również jako człowiek. Czy jest to normalna droga stawania się zarówno człowiekiem, jak też artystą? Pozostawiam to pytanie w zawieszeniu wierząc, że każda odpowiedź będzie tylko skromną próbą (surogatem) zmierzenia się z tym artystycznym i humanistycznym fenomenem.



## BIBLIOGRAFIA

- Andrejew P., *Artysta nie żyje*, [w:] „Kino”, nr 6, czerwiec 2005.
- Banach W., *Beksińskiego Świat Wizyjny*, [w:] Zbigniew Beksiński, red. Kołakowska-Lis J., Olszanica 2003.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. Dziamski G., Poznań 1996.
- Beksiński Z., *Moja forma egzystencji*, [w:] „Polska” nr 8, 1970.
- Bernstein B., *Nowe media i granice sztuki*, [w:] Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym, red. Frydryczak B., Zielona Góra-Warszawa 2000.
- Bielenda A., *Jestem w mniejszości*, [w:] „Przegląd Tygodniowy”, 2.07. 1997.
- Bodnar I., *Obrazy są do oglądania...Beksiński*, [w:] „Przekrój”, nr 2, 1999.
- Bogucki J., *Beksiński i Piasecki* [w:] „Współczesność”, nr 1, 1961.
- Bogucki J., *Katalog, Galeria widza i artyści*, Warszawa, maj-czerwiec 1964.
- Bolz N., *Estetyka cyfrowa*, [w:] Pejzaże audiowizualne, wyb. Gwóźdź A., Kraków 1997.
- Borowski J., *Beksiński On-line*, [w:] „Internet”, kwiecień 1999.
- Breton A., *Drugi manifest surrealizmu*, [w:] Teoria i praktyka literacka. Antologia, wyb. Ważyk A., Warszawa 1973.
- Czartoryska U., *Z. Beksiński*, [w:] „Fotografie”, nr 5, 1960.
- D. Urbaniak-Zajac, Piekarski J., *Badania jakościowe – uwagi wprowadzające*, [w:] Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych, red. Urbaniak-Zajac D., Piekarski J., Łódź 2001.
- Dąbkowska J., *Metafory Beksinskiego*, [w:] „Nurt”, nr 6, 1979.
- Dmochowski P., *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanów 1996.
- Dziamski G., *Awangarda a problem końca sztuki*, [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. Dziamski G., Poznań 1996.
- Dziamski G., *Awangarda po awangardzie*, Poznań 1995.
- Dziamski G., *Przednia straż sztuki nowoczesnej*, [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. G. Dziamski, Poznań 1996.
- Dziamski G., *Wartościowanie sztuki: od estetyki do krytyki sztuki*, [w:] Aksjotyczne przestrzenie kultury, red. Tańczyk R., Wolska D., Wrocław 2005.
- Fatyga B. *Biografia jako obszar kultury. Metodologia pracy z tekstami*, [w:] Wiedza o kulturze polskiej u progu XX wieku, red. Bednarek S., Łukasiewicz K., Wrocław 2000.

Frydryczak B., *Kultura i nastroje – w poszukiwaniu nowych kategorii estetycznych*, [w:] Aksjotyczne przestrzenie kultury, red. Tańczyk R., Wolska D., Wrocław 2005.

Garztecki J., *Zdzisław Beksiński czyli osobno*, [w:] „Fotografia”, nr 10, 1966.

Golding J., *Kubizm*, [w:] Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej, red. Richardson T., Stangos N., Warszawa 1980.

Gołaszewska M., *Filozoficzny spór o multimedia. Szkic z pogranicza antropologii filozoficznej i estetyki*, [w:] Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym, red. Frydryczak B., Zielona Góra-Warszawa 2000.

Hajduk E., *Kulturowe wyznaczniki biegu życia*, Warszawa 2001.

Helling I. K., *Metoda badań biograficznych*, [w:] Badania empiryczne w socjologii, tom II, red. Malikowski M., Niezgoda M., Tyczyn 1997.

Helling I.K., *Metoda badań biograficznych*, [w:] Metoda biograficzna w socjologii, red. Włodarek J., Ziółkowski M., Warszawa 1990.

Jawłowska A., *Tu i teraz w perspektywie kultury postmodernistycznej*, [w:] „Kultura i Społeczeństwo” nr 1, 1991.

Kępińska A., *Zatopiony okręt flagowy*, [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. Dziamski G., Poznań 1996.

Kęplińska A., *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003.

Kluszczyński R. W., *Sztuka mediów w perspektywie historycznej. Refleksje na marginesie, Multimediale 1995*, [w:] „Magazyn Sztuki” 1995, nr 2-3.

Kluszczyński R.W., *Sztuka mediów i sztuka multimedialnych albo o złudnych analogiach*, [w:] Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym, red. Frydryczak B., Zielona Góra-Warszawa 2000.

Kłak I., *Zdzisław Beksiński*, [w:] „Profile”, nr 2, 1969.

Kłucis G., *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej*, [w:] Artyści o sztuce, wyb. Grabska E., Morawska H., Warszawa 1963.

Korus Z., *Zdzisław Beksiński*, [w:] „Sound and Vision”, nr 8, 2001.

Kościelak E., *Transkulturowość jako wartość sztuki współczesnej*, [w:] Aksjotyczne przestrzenie kultury, red. Tańczyk R., Wolska D., Wrocław 2005.

Lutyński J., *Antropologiczna monografia terenowa i badania społeczno-kulturalnych przeobrażeń w Polsce współczesnej*, [w:] „Przegląd Socjologiczny”, 15 (1961), nr 2.

Łobocki M., *Metody badań pedagogicznych*, Warszawa 1978.

Makowski R., *Przykra woń dzieci-kwiatów*, [w:] „Magazyn Gazety” 15.IV. 1999.

Markiewicz J., *Wokół Beksińskiego*, [w:] „Orientacja” nr 10, 1968.

- Molska M., *Wańka-Wstańka*, [w:] „Uroda”, nr 11, 2001.
- Nastulanka K., *Dla siebie czy dla ludzi?*, [w:] „Polityka”, nr 9, 28 II 1981.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2002.
- Oseka A., *Tego nie lubię*, [w:] „Kultura” nr 11, 14 marca 1971.
- Pękała T., *Media w poszukiwaniu przesłania*, [w:] Ekspansja obrazów, sztuka i media w świecie współczesnym, red. Frydryczak B., Zielona Góra-Warszawa 2000.
- Pilch T., *Zasady badań pedagogicznych*, Warszawa 1995.
- Renaud A., *Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów*, [w:] Pejzaże audiowizualne, wyb. Gwóźdź A., Kraków 1997.
- Sarzyński P., *Melancholik w labiryncie*, [w:] „Polityka”, nr 1, 01 I 2000.
- Skrodzki W., *Zbigniew Beksiński*, [w:] „Projekt” nr 6, VI 1981.
- Sowińska T., *Zjawy i sfinksy*, [w:] „Przegląd artystyczny”, nr 3, 1973.
- Staszewski W., *Krótki film o Beksińskim*, [w:] „Angora”, nr 12, 20 III 2005.
- Szczepański J., *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1970.
- Szczepański J., *Odmiany czasu teraźniejszego*, [w:] Badania empiryczne w socjologii, tom II, red. Malikowski M., Niezgoda M., Tyczyn 1997.
- Sztabiński G., *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*, [w:] Awangarda w perspektywie postmodernizmu, red. Dziamski G., Poznań 1996.
- Śnieg-Czaplewska L., *Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim*, Warszawa 2005.
- Topolski J., *Problemy metodologiczne badań wsi*, [w:] Badania empiryczne w socjologii, tom II, red. Malikowski M., Niezgoda M., Tyczyn 1997.
- Wilkoszewska K., *Czym jest postmodernizm?*, [w:] „Nauka dla wszystkich”, nr 484, Kraków 1997.
- Wroczyński R., Pilch T., *Metodologia pedagogiki społecznej*, Wrocław 1974.
- [www.beksinski.pl](http://www.beksinski.pl).
- [www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw\\_beksinski.htm](http://www.muzeum.narodowe.gda.pl/zdzislaw_beksinski.htm).
- [www.parnas.pl/index.php?co=blog&idb=11](http://www.parnas.pl/index.php?co=blog&idb=11).
- [www.pl.wikipedia.org/wiki/Biografia](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Biografia).
- [www.pl.wikipedia.org/wiki/Monografia](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Monografia).
- [www.portalwiedzyonet.pl](http://www.portalwiedzyonet.pl).
- [www.strefa3d.gry-online.pl/artykuly.php?ac=show&id=6](http://www.strefa3d.gry-online.pl/artykuly.php?ac=show&id=6).

## **ANEKS**

## **Załącznik 1.** Korespondencja między Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim.

(Zachowałam oryginalną pisownię listów).

Oto kilka przykładowych e-maili, które wysłał Zdzisław Beksiński do swojego marszanda Piotra Dmochowskiego. Korespondencja w sumie liczyła 2174 listy.

### **Pierwszy list (odpowieź) do Piotra Dmochowskiego:**

Warszawa 7.6.83.

„Szanowny Panie Doktorze!

Proszę wybaczyć, że piszę na maszynie, ale moje pismo jest tak nieczytelne, iż miałbym sam trudności z odczytaniem tego, co napisałem. Proszę też o wybaczenie, że nie mogłem Pana przyjąć wtedy, gdy Pan telefonował - miałem naprawdę mieszkanie obrócone do góry nogami, a moje mieszkanie jest bardzo, bardzo małe i strasznie zagracone - jakikolwiek najmniejszy remont stanowi problem na miarę wypicia piwa bez otwierania puszki. Tak więc w lipcu na pewno będziemy mieć lepsze warunki do spotkania się i porozmawiania niż w maju, gdy Pan telefonował. Nie mam jednak w domu aż tak wielkiej ilości obrazów, by określenie „obecna kolekcja”, którego Pan użył, mogło mieć w pełni pokrycie. Po pierwsze nie mam ich z braku miejsca by je mieć, po drugie stale coś sprzedaję, a ponieważ nienawidzę wręcz własnych wystaw, to ich prawie nie robię, co powoduje, że moje prace rozchodzą się w sposób wolny, lecz równomierny, [co pewien czas jedna lub dwie], a nie etapami od wystawy do wystawy. Ponieważ z drugiej strony rzecz naświetlając, maluję bardzo powoli i długo, to mimo nieustannej, systematycznej pracy [inaczej nie potrafię] przyrost ilościowy nowych prac jest również powolny i równomierny. Najogólniej, jeżeli idzie o kwestię cen to zaskakujący dla Pana fakt, z którym zetkną się Pan w Galerii jest uzgodniony ze mną, o czym nie chciałem Panu mówić przez telefon, gdyż nie wiedziałem, z kim rozmawiam, a w Polsce prawie wszystko jest nielegalne lub niedozwolone, a oprócz tego wszystkiego to jeszcze sporo ponadto też jest nielegalne i niedozwolone, może ten gąszcz przepisów, w którym gubią się nawet urzędnicy nie stanowi nieprzebytej dżungli dla doktora praw, ale ja jestem tylko malarzem i dlatego nadużywając prawa [a nie ma sposobu by go nie nadużyć] wolę poruszać się wytyczonym i wypróbowanym szlakiem. Między innymi każdego potencjalnego klienta, który dzwoni do domu, odsyłam z kwitkiem. Otóż te różnice cen tak zaskakujące dla Pana wynikały z tego, iż malując stale i z jednakowym przyspieszeniem, maluję jednak według własnej opinii raz lepiej raz gorzej i są obrazy, których nigdy nikomu nie sprzedam, obrazy, które sprzedam tylko klientom, którzy skłonni byliby przekroczyć górną granicę, z którą się Pan spotkał, oraz obrazy .normalne., które sprzedaję przez galerię po cenie, z którą też się Pan spotkał. Te ostatnie też w zasadzie sprzedawane są z pewną domieszką walutowej ekwilibrystyki na linii galeria - twórca, z czym pt. klient już się w zasadzie nie styka.

Wynika to z tego, że w Polsce zrealizowaliśmy, [czego być może Pan nie zauważył] marzenia mistyków komunistycznych z przeszłości - mianowicie zlikwidowaliśmy pieniądź<sup>215</sup>. Oczywiście cud nie udał się w pełni, bo równocześnie zlikwidowaliśmy towar, ale nawet połowa cudu jest już cudem. Nie można być malkontentem. Tym niemniej brak towaru i rozrastanie się sieci sklepów walutowych Pewex powoduje to, że sprzedanie w zasadzie jednego obrazu rocznie załatwia całkowicie potrzebny zapas złotych. Reszta oczywiście nie jest milczeniem, ale zostawiam ją Pańskiej domyślności. Natomiast, jeśli idzie o obrazy tych trzech wymienionych wyżej kategorii to

---

<sup>215</sup> O stosunku Z. Beksińskiego do polityki pisałam wielokrotnie, np. w części badawczej, na s. 90, 96-97.

oczywiście nie różnią się one zewnętrznie i w sposób ściśle materialny niczym: Mają ten sam format, podobną tematykę, ten sam wkład pracy et c. et c. Sam nie potrafiłbym wyjaśnić, dlaczego niektóre obrazy uważam za swoje osiągnięcia, inne za standard, a na część wręcz nie mogę patrzeć i je po namalowaniu wyrzucam. To byłoby tyle wstępnych informacji, które w zasadzie niezręcznie było mi przekazywać przez telefon w czasie naszej rozmowy. Nisko się kłaniam i serdecznie pozdrawiam.  
Beksiński”

Drogi Panie! Warszawa 7.11.84.

„Przepraszam, że dopiero dziś odpisuję w związku z telefonem w dniu 2 bm. Ale szereg spraw się złożyło na to, że byliśmy trochę wyłączeni z normalnego funkcjonowania. Piszę więc dziś i donoszę, że mam już gramofon laserowy i przystąpiłem do przesłuchiwania płyt, które nie były plombowane, by od razu mieć jasność czy coś jest do wymiany. Jak na razie od wczoraj przesłuchałem dopiero 6 sztuk i wszystkie były OK. To jednak trwa i trochę męczy, gdyż przesłuchując nie mogę nawet wyjść zrobić kawy (w tym miejscu może być błąd luka etc.), tak więc od czasu do czasu muszę puścić coś .normalnie., a potem wracam jak do .pracy. do tego przesłuchiwania. Odbiór gramofonu na cle trwał (cały czas w pozycji stojącej) od godziny 8 rano do godziny 14.30 po południu, w tłoku podobnym do warszawskiego tramwaju - na szczęście celnik był miły, a nie taki jak ten przy samochodzie, natomiast odbiór był w tym samym koszmarnym urzędzie przy Dworcu Gdańskim. Teraz do sprawy tych dwóch płyt laserowych, o które prosiłem w ostatnim chyba liście (Honegger i Schubert), bo jak to powtórzyłem przez telefon, to Pan od razu zeszywniał i zaczął się zastrzeżać, że ma jakieś .konceptje. odnośnie nabywania płyt dla mnie... Mam nadzieję, że koncepcja ta nie będzie polegać na tym, bym dopłacał do płyt tyle, ile straci Pan chodząc do sklepu, bo mnie na to nie będzie stać po prostu, a takiej koncepcji powinienem się domniemywać w oparciu o Pański list podany przez Dziworskiego, który, mimo, iż mu dałem adres i telefon, nie dał o sobie znaku życia. (Prawie umówiliśmy się na .pojutrze. poczym zapanowała cisza). Owóż przegapiłem spisując naszą umowę, że w jej wyniku przestaję być .wypłacalny. i nic już nie będę mógł sprowadzić sobie zza granicy, bo nie mam obrazów do tego celu, a przecież punktu 37 nie będę rozmieniał na odkurzacz, płyty czy jakiś dajmy na to kabel, papier etc. Tak więc wypadnie cieszyć się posiadaniem coraz większej ilości pieniędzy, za które nic nie będzie można kupić. Ale może to też można polubić? Pokornie jednak przypominam, że to przegapienie wynikało po trosze z nadziei, jakie mi Pan robił, czego żeśmy wreszcie nie .spisali. (a Pan tak kocha .spisywać.), ale co Pan sam napisał, a jako żem świnia, pozwolę sobie zacytować bez zmian z listu z 14 septembre 1983:

.co miesiąc ukazuje się około 50 nowych tytułów. Jakakolwiek byłaby muzyka, która Pana interesuje, na pewno znalazłbym wśród tych 50, 4-5 tytułów, które by Pana zainteresowały i z najwyższą przyjemnością przesyłałbym je Panu regularnie.. A teraz ja poprosiłem o dwa tytuły z nowości i zaraz .najwyższa przyjemność. zamieniła się w najgorsze cierpienie. Ale już więcej nie będę złośliwy. Tylko raz jeszcze podkreślam, że ta potężna lista, którą Pan realizował w zamian za sprzedanie .krzesła. była ewenementem! Ja przecież nie miałbym pieniędzy na to, by stale tyle płyt laserowych kupować. Jeżeli o czymś myślę i coś planuję, to właśnie ca 4-5 nowości w miesiącu, czasem laserowych, czasem zwykłych, czasem zresztą nic. Ale oczywiście nie jestem w stanie dopłacać Panu za stracony czas - takie płyty same w sobie są dla mnie już bardzo drogie. Ponieważ jak Pan powiedział przez telefon wynajmie Pan furgonetkę i przyjedzie po obrazy na 3 dni do Warszawy to, o ile realizacja będzie zgodna z założeniami (wynajęta furgonetka i przyjazd do Warszawy), to prosiłbym bardzo o kupna ca 50 butelek MARTINS PALE, ale i tyleż butelek jakiegoś ciemnego lekkiego z tych, co mi Pan wysyłał najbardziej w tym typie byłoby LEFFE RADIEUSE 10, gdyż inne były albo nie dobre, albo z kolei za mocna (CHIMAY bardzo mi smakowało, ale to jest siekiera za mocna na moją biedną głowę).

Także samo bardzo prosiłbym, o ile (podkreślam!!!) jest to rzecz ogólnie dostępna bez szukania, o kupno 6-10 słoików kawy NESCAFE .SPECIAL FILTRE. (cafe lyophilise). Jest to francuska wersja kawy NESCA-GOLD. Chodzi o słoiki 200 gramowe. Ale podkreślam, że nie idzie o żadną inną kawę. Ani o .NESCAFE-CLASSIC., ani o żaden inny typ. Pewex tak rozrzucił teraz dostawy NESCA-GOLD, że mój zapas się kończy, a dostawa nie wiem, kiedy będzie, a bez tego nic nie namaluję. I jeszcze jedna uwaga: NESCA .SPECIAL FILTRE. (lub GOLD), jest produktem o ograniczonej trwałości w przeciwieństwie do zwykłej NESCA i dlatego albo trzeba kupować patrząc na datę ważności (minimum 6 miesięcy naprzód) lub w takim magazynie, który gwarantuje świeży towar (o ile nie będzie na słoiku takiej daty, bo oni raz dają, a raz nie dają, diabli wiedzą dlaczego). W PEWEXIE zawsze jest ważna na prawie rok z góry, tak więc sądzę, że i w Paryżu będzie. W Paryżu, w niektórych sklepach dostać można ja taniej o 5 czy 10 franków, ale za to ma ważność na dwa tygodnie lub wcale, o czym nie każdy wie lub nie każdy to docenia. Ponieważ ja to biorę niejako .na zapas., to musi być ważna, co najmniej pół roku. W razie wątpliwości proszę kupić tylko 3 słoiki. OK? Co do SABONA dla mojej żony to pokornie proszę o wymiar o jeden cal mniejszy niż mój, .czyli o wymiar 6.. Proszę też o dwie sztuki i też o zwykłe miedziane bez złocenia czy srebrzenia. O Jezuu strasznie Pana wykorzystuję, ale ta furgonetka budzi apetyty. Ponieważ nie dostałem żadnego obiecane go prospektu francuskich odkurzaczy, odpisuję z niemieckiego prospektu z roku bieżącego typu w kolejności jak mnie interesują, może coś z tego Pan dostanie i w Paryżu?

1. LLOYD .TELETRONIC. 1000 W
2. PHILIPS P 72 1000 W
3. AEG .COMPACT ELECTRONIC. 1000 W
4. AEG 6008 ELECTRONIC TI 1000 W
5. ROWENTA RB 21 1000 W

Być może wszystko, to jest towar wyłącznie niemiecki, ale nie wykluczam, że coś z tego będzie i w Paryżu. Wszystkie są to odkurzacze niestety nie ręczne, ale jak się zorientowałem nie ma ręcznych 1000 W lecz najwyżej 700 W, a to jest dla mnie za mało. Wszystkie znam z opisu i fotografii, czyli z prospektu i w zasadzie są prawie bliźniaczo podobne. Ceny w Niemczech od ca 100 do 150 US dol. w przeliczeniu. Myślę, że francuskie będą podobne? W razie dużej różnicy proszę jednak nie kupować... I w ogóle, proszę nic nie kupować o ile trzeba byłoby tego .szukać..Pięknie się kłaniam i serdecznie oboje Państwa pozdrawiam.

Beksinski”

Drogi Panie! Warszawa 22.12.84.

„Napisałem ten protokół, ale nie wiem czy forma jego Pana zadowoli, więc w takiej sytuacji proszę go przepisać w innej formie. Trochę Pan namieszal teraz, bo ustalenia poprzednio były całkiem inne i nie chodziło tu tylko o stronę finansową. Poprostu obrazy stare, do których byłem przywiązany i których nie chciałem dawać „na handel”, a mianowicie małe obrazy nr 5 i nr 6 wziął Pan gwarantując, że kupuje je Pan dla siebie i zapłaci w terminie późniejszym z powodu aktualnego braku gotówki. We wczorajszym telefonie nawet Pan o nich nie wspominał rezerwując do zakupu dla odmiany obraz z krzesłem. Stąd mój niepokój, ale nie miałem protokołu pod ręką, dlatego też nie pamiętałem, co tam jest nie w porządku, wiedziałem jednak, że coś jest. Nie chodzi o to by mi Pan to płacił teraz gdy nie ma Pan nadwyżki i wogóle nie chodzi o pośpiech w płaceniu, ale o utrzymanie się tego, co się ustala<sup>216</sup> - może to Pan zapłacić za rok czy półtorej, ale najpierw Pan mówi, że bierze Pan coś dla siebie i ja z bólem serca to Panu odstępuję, a potem „lepszy” w danym momencie obraz tasuje całe dotychczasowe ustalenia w innym porządku. Oczywiście ja wiem, że wszystko płynie godnie z ustaleniami śp Hieraklita i nie mogę Pana zmusić do stałego upodobania w tych samych

---

<sup>216</sup> O podejściu Z. Beksinińskiego do pieniędzy pisałam w podrozdziale zatytułowanym „Twórczość versus pragmatyzm”.

obrazach, ale skoro zmiany decyzji miałyby być aż tak historyczne,, czyli następować w kilka miesięcy po sobie, to od razu zamknę kran z obrazami, które sprzedają Panu na hasło „to zostaje dla mnie do mojej kolekcji” tak jak to było obecnie z obrazami ES i poniekąd KH. Ponieważ ta Pańska kolekcja moich obrazów zaczyna liczyć się dla mnie, jestem skłonny ją w jakichś nie wiążących się dla mnie z psychicznym harakiri granicach uzupełniać, skoro jednak jej skład miałby być aż tak płynny i nieostry to zaczynam się wahać... W każdym razie w obecnym protokole przekazania nie wzmiankowałem nic o tym, że zamierza Pan w 1985 nabyć dla siebie obraz Nr 1 /murzyn/ EH /niebieska głowa/ oraz OY /krzesło kostne/, bo przy następnej okazji znowu trzebaby to zmieniać. Na razie do odwołania zostawiam Panu zielone światło w dokonywaniu u siebie wyboru co jeszcze ewentualnie chce Pan i może kupić dla siebie z tego, co już leży u Pana na składzie, z tym że co do obrazów Nr 1 Nr 5 i Nr 6 wolałbym trzymać się ustaleń „protokołu nr 1” z przesunięciem terminu zapłaty do momentu gdy będzie Pan posiadał gotówkę bez bliższego sprecyzowania terminu. To raz.(...)”

Piątek, 23 sierpnia 2002, Godz. 23:52

„Odpowiadam:

Niestety jestem zbyt nieśmiały, by zabawiać się tak jak Dali. Każdy - przez Całe życie, kreuje nie wiadomo po co jakiś swój wizerunek. Ja kreuję wizerunek rzetelnego, skromnego i nieśmiałego (co raczyłeś przed laty zauważyć) co jest wprawdzie maską ale maską maskującą swoje lustrzane odbicie - tyle, że maska pozwala mi zachować poczucie iż się ukryłem. To tak jakby las ukryć przy pomocy lasu(...).”

„(...)Co do obrazów na zamówienie, to przecież zrobiłem Ci 16 i zapewniam, że te dwa jakie odpieprzyłem teraz są tak samo nie wiele warte jak były tamte. Nie jest to i nie była wtedy kwestia zlej woli, ile nieumiejętności malowania, gdy nie mam poczucia, że robię dokładnie to, co chcę i że robię to dla siebie (potem oczywiście część mogę sprzedać). Tak więc porównaniem z królem Midasem czuję się zaszczycony ale nie zamieniam wszystkiego na złoto, a na dodatek złoto jako takie nie pociąga mnie aż do tego stopnia, a od czasu gdy osiągnąłem wiek sędziwy i utraciłem spadkobierców, liczy się dla mnie wyłącznie w sensie psychologicznym. Mógłbym sfinansować ten remont z oszczędności, ale moja protestancka dusza cierpiałaby nad tym, iż żyję ponad stan. Jeśli nie potrafię na coś zarobić, to nie powinienem tego kupować. To nonsens, ale nie umiem nad tym zapanować(...).”

Sobota, 24 sierpnia 2002, Godz. 22:24

„Na Boga Piotrze!

Uspokój się z wystawami. Po mojej wystawie w Warszawie nikt by o mnie nie zmienił zdania. Dla pewnej grupy ludzi jestem jak pryszcz na dupie i nie zmieniają zdania, bo to kwestia ideologii, chyba żeby Centrum Pompidou wydało okólnik i uznało mnie za nowoodkrytego świętego, ale na to na pewno się nie zanoszą. Nie wyczuwasz także stosunków polskich i tego co by było, gdybym zrobił wystawę w Muzeum Archidiecezji. Kościół w Polsce jest NIE LUBIANY! To, że miliony gapią się na Papieża, to, że Świat uważa nas za katolickich Talibów, to wszystko jest pozór, którego z perspektywy Paryża nie wyczuwasz. Boże: w koszmarnym śnie nie chciałbym wystawić w Muzeum Archidiecezji. Kreuję jakiś swój wizerunek, taki jaki chciałbym mieć, ale błagam: nie pomagaj mi, bo nie czujesz bluesa. Ja nie narzekam. To prawda, że mam 73 lata i mam za co żyć, bo nie mam wielkich wymagań i naprawdę to wszystko pierdole. Chyba mi wolno? Lud boży chwali mnie dokładnie za to co robiłem przed laty i co zniechęciło do mnie młodych krytyków, ale akceptuje także moje obecne malarstwo ze względu na dawne zasługi i nazwisko. Młodzi krytycy nie cierpią tego co robiłem przed laty i ta niechęć przenosi się także na wszystko co zrobię, nawet gdybym zajął się body-artem, bo przy nazwisku mam ptaszka. Nikogo już nie obchodzą moje obrazy! Ani tych z



lewej ani tych z prawej. Niektórych obchodzi podpis. Robię za pewien symbol i czuję się z tym już jak Marilyn Monroe, bo nie tak sobie to w młodości wyobrażałem. Dobry Boże: występuję już jako idol nawet w BLOGACH pisanych przez czternastolatki! Najchętniej bym włożył pod stół aby mi wszyscy dali spokój. Tak więc błagam: USPOKÓJ SIE!!!!!! Nie pomagaj! (Nie pomożecie? Nie pomożemy). Cisza. Sza. Dziadek nie chce jeszcze umrzeć! Stary niedźwiedź mocno śpi!

Pozdrowienia  
Zdzisław.”

Wtorek, 27 sierpnia 2002, Godz. 19:28

„Ponura dla mnie jest myśl, że wszystko płynie i ulega nieustannej zmianie. Może przetrwam w obrazach w jakimś muzeum przez 100 lat, w najśmielszych marzeniach przez 200, ale nawet ta poczciwa dziennikarka chlapanęła beztrąsko o 1000 lat, a przecież co to jest 1000 lat? Za 100.000 lat, my dzisiejsi, będziemy dalej od tamtych ludzi przyszłości niż od nas oddalone są wielkie czarne małpy w liściach, które widuję czasem na National Geographic czy Discovery. Siedzą, patrzą smutnym wzrokiem iskają się i wyjadają wszy. Co i jak myślą? Tym będziemy w oczach ludzi za tysiące lat. Nie można się więc nawet pocieszyć utożsamieniem ze światem, bo on się zmienia, a na dodatek także kiedyś przeminie.”

Czwartek, 29 sierpnia 2002, Godz. 08:33

„Wczoraj byłem już potwornie zmęczony, więc napisałem tylko to co napisałem. Jak już wiesz, pisanie dla mnie teraz to tak jak malowanie noga: spory wysiłek, a nawet męka - i NA PEWNO bez żalu zmieniałbym to u siebie od ręki, gdyby tylko znaleziono lekarstwo, bo pojecie tożsamości u mnie nie polega na przywiązaniu do własnego ciała, do własnego image i do własnych banalnych niesprawności i niedoskonałości, a nawet do własnego talentu. Gdyby można było wymienić mi ciało na jakiegoś modela czy przystojnego aktora, nie miałbym cienia oporu - bo moja tożsamość nie polega na ciele. Od zawsze byłem ze siebie pod tym względem niezadowolony, a teraz na starość, odczuwam do swego ciała wyłącznie wstręt. Bardzo trudno opisać to o co chodzi i mieści się to poza granicami moich umiejętności. Nie potrafiłbym jednak i nie chcę żyć w raj. Uważam, że rzeczywistość jest niepoznawalna i znamy jedynie nasze jej wyobrażenie, a więc świat który tak kocham nie istnieje takim jakim go sobie wyobrażam: nigdy nie było mojej żony i mego syna, nie ma obrazów które maluję, wszystko jest moją sangsarą lub po prostu - jak mówi współczesna nauka funkcją naszego mózgu. W tej niepoznawalnej rzeczywistości, (której symbolicznym wyobrażeniem była i nadal jest dusza) mamy swoje miejsce ale jako coś niewyobrażalnego jak ów motyl z poczwarki, o którym piszesz, ale mnie nic z tego. Ja jestem poczwarka i mam tożsamość poczwarki i wiem, że wszystko się dla mnie skończy. Nawet jeśli jestem częścią motyla - to tożsamość moja i tożsamość motyla, którego manifestacją jestem w czasoprzestrzeni, to dwie inne tożsamości. To jest dla mnie nie do przeskoczenia, mimo iż ćwiczę się w tym od 50 lat. Ja to ja i nie ma na to rady i nie wiąże się to z podziwem dla samego siebie, bo przecież jak można podziwiać coś co nie istnieje takim jakim się pozwala postrzec. Jestem tylko kolorowa fotografia motyla. Pyłem ze skrzydła motyla, lub brutalniej: jego gównem. Sorry, ale to nie do przekazania.

Pozdrawiam  
Zdzisław.”

Środa, 28 sierpnia 2002, Godz. 23:35

„Tu właśnie trafiłeś w sedno. Kilometrowe dyskusje na podobny temat (ale dotyczące buddyzmu) toczyłem z Urbanowiczem przed wielu laty, gdy jeszcze mogłem pisać. Do dnia dzisiejszego

podobne dyskusje toczą 285 z ludźmi wierzącymi. Oni pragną stać się motylem, który wylęgnie się z poczwarki, a ja niczego nie lękam się bardziej niż utraty tożsamości. W końcu nie ma dla mnie różnicy między utratą tożsamości i śmiercią. Idę spać.

Zdzisław.”

„W książce .Zmagania o Beksińskiego” przypisałeś mi gdzieś tam twierdzenie, że dałbym się sklonować z nadzieją na zmartwychwstanie. Owóż na pewno powstało wtedy nieporozumienie. W mojej opinii od zawsze klon był czymś innym niż ja. Załóżmy dla wyjaśnienia mego stanowiska teoretyczną sytuację optymalną. Utworzono w drodze jakiegoś tam eksperymentu moja wierna kopia. Myśli tak jak ja, pamięta to co ja i ma moje poczucie tożsamości i tak dalej - tyle, że jest nieśmiertelna i ma wpisane w swoje potencjalne możliwości także możliwość odmłodzenia się. Ta kopia siedzi w tym samym pokoju co ja i mówi mi: możesz bracie już spokojnie umrzeć, bo ja żyć będę wiecznie. Odpowiem wtedy: Żyj sobie wiecznie, żałuję, że tego nie dostapię, lubię cię, ale ja to i ja, a Ty to Ty i to Ty będziesz żył wiecznie, a nie ja. Nie czuję się z tobą tożsamy. Jeśli ja umrę, wszystko dla mnie się skończy, nawet jeśli Ty będziesz nadal żył. Taki jest mój punkt widzenia (aby postawić kropkę nad i). Ani mądry ani głupi: taki i już. Czyli być może świat będzie tak wyglądać jak to przewidujesz ale czy możesz wybaczyć mi fakt, że mnie ta wizja nie przekonuje ani nie rozgrzewa? Oczywiście gdy do tego dojdzie w drodze setek tysięcy kolejnych przybliżeń, to na pewno wszystkim będzie lepiej niż jest dziś nam, tylko co mi z tego. To nie będą już ludzie - jak zresztą w pierwszym porywie dobrej woli odpowiedziałem na pytanie miłej pani Chunowskiej. Kiedy i jak wyginie ludzkość. Odpowiedziałem .na brudno” aby przygotować sobie zwięzłe odpowiedzi: ludzkość ginie codziennie i rodzi się codziennie. Po pewnym tysiącleciach jest już czymś innym. Nie czuję, żadnego związku z Pithekanthropus erectus, a osobnik przyszłości nie będzie czuł związku ze mną. Jeżeli przyjąć, że ja jestem człowiekiem, to ani mój daleki przodek ani mój odległy następca człowiekiem nie byli i nie będą i nie czuję z nimi związku. Nawiasem: Inaczej rozumiemy pojęcie .dusza”. Dla mnie dusza to nie jest: inteligencja, pamięć, świadomość i talent lecz to czym jesteśmy poza granicami naszego zrozumienia i co w dostępnej nam czasoprzestrzeni manifestuje się jako my. To o czym pisałem jest w końcu zgodne z opinią współczesnej nauki: znamy tylko wyobrażenie i nazywamy je rzeczywistością, natomiast to co je wywołało, jest po prostu niewyobrażalne. To oczy, uszy, smak, tradycja i dziedziczenie kreują nasze wyobrażenie. Nie wiadomo nawet czy jest ono intersubiektywne. Porozumieć się bowiem i porównać wyobrażenia możemy tylko przy pomocy słów, które są niedoskonałe, zatem nie wiemy nawet czy nasze wyobrażenia poza obszarem łatwo porównywalnym (stół, krzesło, dupa) w ogóle są intersubiektywne. (Przepraszam ale już dzwoni do drzwi moja TelePizza!) Jeszcze raz nawiasem: Przecież ja też nie mam wykształcenia filozoficznego ale czy to, że nie mamy takiego wykształcenia nie pozwala nam już na zadawanie sobie pytań .co jest za tym murem” i szukanie odpowiedzi? Przypomina mi to zdanie, które często słyszę: nie znam się na malarstwie. No to co z tego. Czy brak znajomości ma likwidować wrażliwość? Tych ludzi którzy się znają i bezbłędnie odróżniają barok od manieryzmu ale nie potrafią odróżnić kiepskiego malarstwa od wybitnego, jest wszędzie na setki. Filozofia to nic innego. Najważniejsza jest potrzeba zadawania sobie pytań, szukanie na nie odpowiedzi i nie zniechęcanie się tym, że rozsądek podpowiada nam iż nigdy ich nie uzyskamy.

Pozdrowienia

Zdzisław.”

Warszawa, Piątek, 30 sierpnia 2002

„Zaraz, zaraz. To co odczuwam nie ma nic wspólnego z duszą. To nie jest nawet przekonanie. To jest tak jak z apetytem lub pociągami seksualnym. Żadna argumentacja nie przekona mnie, że powinienem polubić ryby, bo są zdrowe, a zniechęcić czekoladę, bo nie jest zdrowa. Lub, że powinna

mi się podobać Kasia, a nie Jadzia. ja to ja i chrześcijaństwo nie ma z tym nic wspólnego - chyba że chrześcijański personalizm przeciwstawimy buddyzmowi. Nawiasem: od Chrześcijaństwa nie ma ucieczki na naszym obszarze kulturowym. Nawet ci, którzy z nim walczyli, przejęli rozmaite jego normy jako własne.

Chętnie mogę się dać sprowadzić na interesujący Ciebie teren ale wymieniając myśli trzeba po pierwsze ustalić terminologię i określić różnice bo różnimy się nawet w pojęciu duszy, gdyż to co określasz jako duszę, dla mnie jest duchowością a nie duszą i tak dalej, bo na duszy nie wyczerpują się różnice między nami w pojmowaniu pojęć abstrakcyjnych. Po drugie przyznasz, że jakiegokolwiek prognozowanie z perspektywą 1000 lat jest tym samym co wróżenie z fusów. Przypomina to owe 18 wieczne prognozy, że Paryż zatka się za 100 lat końskimi odchodami na skutek intensyfikacji komunikacyjnej. Wiele odkryć, które nastąpi już w perspektywie 30 lat, zmieni kierunki rozwoju na coś zupełnie innego niż to co możemy prognozować. Jeśli najbliższe 30 lat rozwoju, który podąża za funkcją dającą się symbolicznie wyrazić równaniem  $a = X^2$  gdzie „a” symbolizują prognozowane dokonania w jednostce czasu, a „X”, dokonania przeszłe w porównywalnej jednostce czasu, to postęp w najbliższych 30 latach odpowiadać mógłby postępowi w 900 minionych latach. To wszystko oczywiście wyliczenie symbolizujące tendencję i nieprecyzyjne, więc się nie czepiaj - nie jestem matematykiem. Tak więc czy przed 900 laty mógł ktoś przewidzieć wpływ komputeryzacji i www na dzisiejszą technologię pozwalającą nawet skomplikowane operacje chirurgiczne przeprowadzać z drugiej połowy półkuli. Nie było ani jednej przesłanki aby 291 prognozować i to nie tylko komputeryzację. Zapis dźwięku był czymś niewyobrażalnym nawet w 17 wieku. Baron Munhchausen zapakował go do butelki, co uchodziło za taką sama bujdcę jak wyciąganie się samemu za włosy z bagna! Tak więc w tej chwili nie mam przesłanek na przewidywanie czegokolwiek i dalej niż na jakieś 30 lat. Za 1000 lat nawet użyte przez Ciebie słowo „manipulować” będzie zapewne czymś niezrozumiałym, a problemy które wtedy będą trapić lub uszczęśliwiać ludzkość (o ile ludzkość jeszcze będzie istnieć), są niemożliwe do przewidzenia. Ja po prostu nie potrafiłbym przewidywać niczego na tak ogromną odległość. Moja wyobraźnia wbrew temu co mi się przypisuje, nie ma charakteru manichejskiego ani Orwelowskiego, więc w mniejszym stopniu przewidywałbym rzeczy ponure niż rzeczy nam miłe ale to najogólniej.

Moore to jeden z tych, których wpływ widzę u siebie w ogromnej ilości prac i którym zawdzięczam swoje widzenie kształtu. Mathieu był mi swego czasu bliski. Pomodoro nie znam.”

Sobota, 31 sierpnia 2002, Godz. 10:11

„Wczoraj pracowaliśmy z panem Krzysztofem do północy, a dziś jeszcze robiłem porządek, który w 50% zrobiłem, a co nie uporządkowane na razie wepchnąłem do schowków, bo za chwilę przyjedzie pani Kupcowa myć podłogi, sprzątać i prasować (wczoraj - jak co tydzień, odwaliłem jeszcze pranie). Myślę, że od jutra będę już mógł pracować. Co do tych 1.000 lat, to nie powoływałem się na Ciebie tylko na miłą pania redaktor w TV. Ona jakby nie rozumiała o co pyta.

No cóż: W swojej wizji świetlanej przyszłości, żywisz nadzieję na rzeź powszechną, której (tak twierdziłeś poprzednio) dokonałbyś, gdybyś miał po temu środki. Dlaczego absolutnie wszyscy, którzy chcą ludzkość uszczęśliwić, muszą zaczynać albo od wymordowania jakiejś jej grupy albo choćby spowodowania, by jej liczba statystycznie zubożała? To jakiś niepojęty dla mnie syndrom. Hitler, Stalin, Mao, Pol Pot, a teraz Mułłowie, mieli i mają z reguły na uwadze szczęście przyszłych pokoleń, które oczywiście rozmaicie pojmują. Nie wielu zresztą powołuje się akurat na Malthusa. Ty masz nadzieję na wojnę jądrową i głód, ale nie uwzględniłeś jeszcze śmiertelnych mutacji wirusów i innych atrakcji z repertuaru Pana lub Pani Śmierć. Jestem w swych wizjach nieporównywalnie bardziej łagodny i życzliwy. Nadmierną rozrodcość, za pięć dwunasta, powstrzyma Internet i rzeczywistość wirtualna. Ludzie przestaną się mnożyć, gdy za parę dolarów będą mogli rznąć się kim tylko zapragną i w sposób, który będzie absolutnie nieodróżnialny od rzeczywistości. Jeśli w ogóle rzeczywistość też nie jest już rodzajem rzeczywistości wirtualnej jak

twierdzi w swej książce A NEW KIND OF SCIENCE niejaki Stephen Wolfram uznany za kontrowersyjnego geniusza (naraził się genetykom). To naukowiec, więc jako wielbiciel nauki, powinienes się nim zainteresować. Tak czy siak ja prognozuję recepturę na upiorne wizje neo-malthusianizmu: seks wirtualny. Będzie też można posiadać wirtualne dzieci, jeśli ktoś z natury jest dzieciorobem. Być może na obszarze wirtualnego świata będzie sobie można utworzyć kolejny wewnętrzny wirtualny świat, a w nim jeszcze inne światy, jedne w drugich, niczym w rosyjskiej matryoszce. Na koniec nie będziemy już wiedzieli w jakim świecie jesteśmy. O odżywianie i leczenie martwić się (już za głupie 100 lat) będzie system mniej rzucający się w oczy niż zegarek na ręce, który non stop pobierać będzie informacje z naszego organizmu i uzupełniać lub naprawiać to co się da naprawić. Na pewno białko i inne potrzebne składniki żywieniowe będą możliwe do teleportacji. Będziemy w stanie zrezygnować z czasochłonnego, kłopotliwego i upokarzającego obowiązku jedzenia, ale kochające biesiadowanie obżartuchy, będą tego mogły dokonywać w jednej z tysięcy wirtualnych rzeczywistości w dowolny sposób, uzyskując taką samą satysfakcję jak w życiu lecz nie nabierając tuszy. Jakoś życzliwiej odbieram taka wizję przyszłości niż konieczność zagłady nuklearnej. Zresztą jeśli o niej marzysz, a malthusiańskie lęki są jedynie pretekstem dla Dies Ire, to gdybyś dożył, będziesz mógł jej dokonać w jednym z wirtualnych światów o pięknej i wruszającej nazwie Mordownia. Co daj Boże. Amen.

Zdzisław.”

Poniedziałek, 2 września 2002, Godz. 16:46

„Przeróbka jest możliwa do wykonania po dwoma wszakże warunkami:

Dokumenty po przeróbce będą pisane czcionką Lucida Casual, a nie czcionka Courier. Oczywiście mogę Ci wysłać każdy dowolny krój polskiej czcionki ale mam obawy czy jeżeli będziesz mieć w komputerze dwa Couriery czy dwa Timesy: francuski i polski, to czy nie wejdą w jakiś konflikt - dlatego też dla polskiego tekstu wybrałem trochę egzotyczną czcionkę Lucida Casual, której w swoim komputerze na pewno nie miałeś.

Warunek drugi: Wszystkie pliki poszczególnych listów powinny być dla celu konwersji połączone w jeden duży plik - np. 150 listów połączonych jako jeden plik. Chodzi o to że przeróbka jest jednak czynnością zabierającą kilka ładnych minut i polega na kolejnych operacjach w programie WORD: znalezienie i zaznaczenie określonego znaku, odnalezienie menu .zastąp”, wpisanie w specjalnym oknie znaku, którym znak znaleziony ma być zastąpiony i polecenie .zastąp wszystkie”, poczym szuka się następnego znaku i powtarza proceder ponownie. Dla 18 polskich znaków (duże litery trzeba szukać oddzielnie) zajmuje to ładnych parę minut. Jeśli proceder trzeba by powtarzać przy każdym liście oddzielnie, to mogło by to zająć nawet dwa dni, natomiast jeśli będzie to tylko duży dokument, to komputer poradzi sobie z nim szybko. Można to od biedy zrobić na francuskim oprogramowaniu i czcionce Lucida Casual, ale najlepiej zrobić to na polskim oprogramowaniu. Jeśli listy scalisz, to mogę to zrobić, ale babranie się na poszczególnych oddzielnie, to zbyt czasochłonne. Potem w miarę posiadanego czasu możesz je ponownie porozdzielać.”<sup>217</sup>

Środa, 18 września 2002, Godz. 08:14

„Ależ Piotrze! W uniwersalny sposób odstraszasz mnie od strony, którą propagujesz. Przecież wiesz, bo wielokrotnie to mówiłem i pisałem, że jak ognia unikam oglądania dzieł kolegów po fachu, bo tracę wtedy do reszty wiarę w siebie, która potrzebna mi jest do pracy. W nagraniu dla POLSATu przedwczoraj musiałem stanąć w obronie jakiejś dziewczeczki z Wybrzeża, która wypociła dzieło przedstawiające fotografię fiuta na krzyżu i podobno grozi jej proces i dwa lata. Nie uwierzę, że

---

<sup>217</sup> O zamiłowaniu Z. Beksinskiego do komputerów pisałem w podrozdziale „Jak maszyna do pisania zmieniła się w komputer”.

znajdzie się choć jeden równie głupi sędzia, by wydać taki wyrok, ale sama sprawa jest mocno w stylu Chomeiniego. Dzieło raczej nie rzuciło mnie na kolana o ile w ogóle je zdążyłem obejrzeć, gdy przed pół rokiem mignęło mi na monitorze. Przy okazji nawiązałem do - moim zdaniem wybitnych aranżacji Catellano, takich jak papież pod meteorytem czy modlący się Hitler, bo papież przed rokiem też był w Polsce przyczyną skandalu. Ludzie po prostu są prymitywni i widzą tylko symbole, a nie dostrzegają emocji. Ci od swych delikatnych uczuć, które nieustannie narażone są na obrazę, żyją w doskonałej symbiozie z tymi który je obrażają. Jedni bez drugich nie potrafili by funkcjonować. Gdyby wszyscy: od pedofilii poprzez grubasów aż po członków Al Kaida zaczęli się obrażać... No ale tak właściwie jest. Nie pojmuję tego. Ja jestem trochę jak byczek Fernando w tym całym gąszczu zaciekłości. Dobra. Powiedziałem co do mnie należało. Przy okazji Rushdiego wypowiedział się przed laty Miłosz, który oczywiście stawał w jego obronie: książka kiepska, facet chciał ewidentnie dokopać Muzułmanom ale co ma robić tzw. intelektualista czyli tzw. sumienie tzw. świata? Pieprzona Political Corectness.

Zdzisław.”

Niedziela, 2 stycznia 2005 Godz. 16:13

„Dopiero teraz doszedłem do komputera, bo najpierw przedpołudniem, miałem wizytę znajomej pani, a potem wyszło na chwilę słońce, co jest w tym kraju i w tym roku, ewenementem, więc korzystając ze światła malowałem aż do zachodu. Jeśli piszę, że znam coś tylko z okładek płyt gramofonowych, to nie kłamię. W ogóle nader rzadko kłamię. Mało wiem o sztuce, jak też nic nie wiem o gustach prezydenta Buscha, który (sądząc z twarzy) interesuje się raczej basebalem i rodeo, a nie obrazami, jakie by one nie były. Po prostu zazwyczaj, gdy dostaję jakieś pytanie lub kwestię, staram się zajrzeć do Internetu, w czym oczywiście przeszkadza mi mocno fakt, że ta europejska i amerykańska dzicz nie nauczyła się mówić i pisać po chrześcijańsku i prawie nic nie jest w języku polskim lecz zagranicznym. Tym niemniej dość szybko uzyskuję informacje wizualne, a tekstowych muszę się czasami domyślać. Tak więc wystukawszy kolejno wszystkie nazwiska jakie były w Twym liście, dowiedziałem się przy okazji że Mark Harden (zapewne inny Mark Harden) miał proces o pedofilię, a (też zapewne inny i raczej młodzieżowy Mark Harden) przysłał zapewne dla żartu amerykańskie prawo jazdy Ben Ladena, poczym wszedłszy na jeden z linków Mark Harden's Artchive od razu złapałem wirusa, którego na szczęście udało się utłuc i tak dalej. Podobne perypetie miałem przy innych nazwach i nazwiskach, ale tak już przywykłem ostatnio posługiwać się Internetem, że z reguły tak postępuję, natomiast sam nie wiem nic a nic. Oczywiście łatwiej jest znaleźć informacje na temat nazwisk rzadkich niż popularnych, bo jeśli jest 430.000 odsyłaczy, to nie sposób przedrzeć się szybko przez wszystkie - tym niemniej nauczyłem się już odnajdywać to co potrzebne. Gdy odnalazłem obrazy Bierstadta, od razu skojarzyłem, że znam je z okładek wielu płyt np. 9 symfonii Dworzaka „Z nowego świata”. Nie tylko Ty, ale i ja też poznałem malarza pod tytułem Monet, bo dostałem przed 10 laty z Las Vegas jego stosunkowo duży obraz, wykonany z czekolady. Na odwrocie napisane było w języku barbarzyńców „ten obraz jest z czekolady” aby go jakiś idiota nie powiesił na ścianie. Mimo protestów Zosi, zjadłem całego Moneta (bez ramy, bo rama była drewniana, złocona) oglądając z kasety jakiś thriller i ciężko się pochorowałem, bo albo czekolady było za wiele, jak na możliwości mojej wątroby, albo nie była to najlepsza na świecie czekolada, albo też nie należy jadać obrazów. Stąd też wiem, że istniał jakiś Monet.

Co do pisania techniką wielopalcową, to widziałem jak to robił znany Ci Shawn. Podobno tak uczą w amerykańskich szkołach. Nadgarstki miał oparte i klepał delikatnie samymi placami, nie robiąc błędów. Ja pisałem przed stu laty też techniką 10 palcowa ale z rozmachu, bo uczono mnie w liceum handlowym w czasie okupacji, pisać pod dyktando po polsku i niemiecku, zasłaniając mi czapką oczy i byłem w tym dobry (podobnie jak w stenografii) ale w miarę upływu lat pisałem coraz gorzej, a teraz po prostu nie wiem co się ze mną dzieje, ale to już pograżanie się w jakimś szambo: to co ja piszę, samego mnie zdumiewa, bo w wyrazie 6 literowym, potrafię zrobić 11 błędów (m.in.

dotatkowe litery lub znaki). To chyba nie tylko nieumiejętność trafiania w klawisze, ale także jakieś uszkodzenie ośrodków koordynacji w mózgu.

Zdzisław.”

Poniedziałek, 3 stycznia 2005 Godz. 23:38

„Są z tą stroną problemy bo są to pliki HTML, a ja mam blokadę dla plików HTML (vide załączony zrzut). Gdy przed jakimś czasem na moment usunąłem tą blokadę, to runęła na mnie lawina wirusów, które chyba doklejają się w trakcie przesyłania tego typu załącznika - Tak więc, teraz pliki HTML jako załączniki do mnie w całości nie przejdą. Czasami fragmentarycznie bez obrazów. Częściowo oszukałem jednak tą witrynę i obejrzałem już wszystkie obrazy Bierstada i Church'a. Na inne rzuciłem na razie okiem. Niestety nawet przy tej czynności łądują się do mnie co chwila wirusy, które nie pojawiają się w tej ilości nawet na postradzieckich stronach porno tak, że muszę się ratować przez reset komputera, bo nawet wyłączyć go się nie daje. Nie potrafię wyjaśnić dlaczego tak się dzieje. Nie mogę też obejrzyć wszystkiego na raz, bo po pierwsze maluję, a po drugie oglądając obrazy szybko tracę wrażliwość. W tej chwili zresztą po pracy, oglądałem prawie 2 godzinny film dokumentalny o Klausie Nomi.

Miałeś rację, że Church jest jednak najlepszy. Co do wyboru, to ja Ci przecież nie wybiorę najlepszych, bo to Twoja galeria, więc sam musisz zdecydować co Cię kręci. W końcu to już malarstwo historyczne. Padam. Idę spać.

Zdzisław.”

Piątek, 7 stycznia 2005 Godz. 19:52

„(...)Co do Częstochowy, to odczuwam coś podobnego właśnie jak w wypadku klękania. Nie mam w sobie duszy rasowego Chryścijanina i nie cierpię nadstawiać drugiego policzka, a po pierwszym na pewno oberwę, już choćby z powodu tego uszczuplenia funduszu miasta. Mam to jak w banku. To wszystko nie znaczy, że nie potrafię docenić tej inicjatywy i wysiłków z nią związanych i nie żywię szacunku dla osób, które do tego się przyczyniły ale tak już w moim wypadku jest: im lepiej tym gorzej. Zawsze lubiłem siedzieć w ostatniej ławce, a gdy w trakcie jakiejś imprezy zapraszano na scenę: .pan z trzeciego rzędu, niech się pan nie chowa, prosimy do nas...” chowałem głowę w ramiona i udawałem, że mnie tu nie ma. No a teraz wypychany jestem przed fotele dla oficjeli. Wśród dziesiątek zaproszeń jakie jak zwykle spłynęły na przelomie roku znalazło się też zaproszenie imienne dla dwóch osób na Bal Dobroczynny organizowany przez jakieś Stowarzyszenie Rodzin Polskich czy jakoś tak pod protektoratem ostatniego prezydenta RP na uchodźstwie, ale dodatkowo pod protektoratem Leszka Balcerowicza jak też i szeregu innych filarów współczesnego establishmentu. Stroje wieczorowe obowiązkowe (mam piżamę, którą ubieram wieczorem - czy mogłaby być uznana za strój wieczorowy?) wstęp 400 zł od osoby. Nie było nigdzie magicznych czterech literek RSVP czy jakoś tak o konieczności potwierdzenia, więc walnąłem zaproszenie na makulaturę, aliści po czterech dniach przychodzi powtórnie ze skreśloną sumą 400 złotych i prośbą o potwierdzenie. Myśleli, że 800 złotych mnie wystraszyło. Zatelefonowałem, podziękowałem i grzecznie ubolewałem, że niestety nie mogę. NIE-NA-WI-DZĘ takich imprez. Zapewne dałem im jakąś grafikę na cele dobroczynne i stąd zaproszenie. Dałem też Kawalerom Maltańskim (wolałbym Pannom Maltańskim) ale na szczęście nie organizują Balu. W ogóle te grafiki załatwiły mi problem dobroczynności na dwa lata i to jest główny mój sukces, bo handlowo raczej nie idą. No to tyle.

Zdzisław.”

Sobota, 8 stycznia 2005 Godz. 20:20

„Skoro przechodzimy na formy kontaktu religijno wiernopoddańcze, to błagam teraz ja na kolanach i na dodatek całuję w rękę: Odpuść! (mam nadzieję, że nie odpowiesz mi bym Cię w takim razie pocałował w dupę) Nie chcę tego obrazu sprzedawać! Mnie też czasem trafi się we własnym mniemaniu coś lepszego, jak ślepej kurze ziarnko i wtedy przede wszystkim myślę o sobie. Nawet nie o Muzeum w Sanoku lecz o sobie. Pieniądze wydam na kolejny aparat cyfrowy, który po tygodniu mi się znudzi i będę sam siebie pytał po jaką cholere go kupiłem.<sup>218</sup> Wczoraj nawet zamawialiśmy ramy, bo muszę uzupełnić pustki na ścianach, ale tego obrazu na razie nie mogę powiesić, bo jest za świeży do gelowama. W Czwartek, poprawiam kilka starych obrazów. Na razie wstawiliśmy w stare ramy tylko jeden nowy. Zdzisław.”

Środa, 19 stycznia 2005 19:19

„Twarz na niebie to temat dosyć znany nie tylko z tego konkretnie obrazu. Nie jestem mocny w historii sztuki, ale chyba nawet u Durera pojawiał się ten motyw. Jeśli idzie o poczucie tożsamości to jak już na ten temat rozmawialiśmy odczuwam je inaczej. Np. wielokrotnie maluję głowę, a niedawno spotkałem się z opinią - „głowę już malowałeś”, w czym zawierał się chyba podtekst, że nie chce mi się wymyślić nic innego. Oczywiście wiem o którym obrazie myślisz, ale tak mi się wydaje, że twarzy w chmurach odpieprzyłem więcej. No cóż: jak mniemam nie tędy droga do zrozumienia o co mi chodzi.

Chyba wspominałem Ci przez telefon, że dostałem interesujący album na temat operacji plastycznych, a w nim setki fotografii podobnych to tych jakie załączam. Też widzę tu uderzające podobieństwo do niektórych moich obrazów i rozumiem jaką drogą szło myślenie chirurga, który mi ten album przysłał z dedykacją - tym niemniej widzenie malarskie to, co innego i np. Bogdan Wiśniewski zgadza się tu ze mną, więc nie ja jeden tak patrzę.

Na ścianie w kawalerce w której obrazu są moim zdaniem dobrane pod kątem ich idylliczności, powiesiłem zamiast postaci leżącej, profil z czerwonymi włosami jako łagodny i nagle znajoma twierdzi, że to wstrząsająca twarz w odartą skórą. Nie wypowiadam się, ale w rozmowie telefonicznej wyraziłaś opinię, że to demos ma zawsze rację, a więc to oznacza, że jej nie mam. No ale w takim razie jednak trudno się dziwić, że Siódmak tylokrotnie przebija moje ceny - skoro taka jest opinia ludu bożego?

Zdzisław.”

Niedziela, 23 stycznia 2005 Godz. 18:06

„Oczywiście twoja niechęć do eksperymentów i innowacji kładzie wszystkie takie marzenia na łopatkę.

Czy nie wydaje Ci się przypadkiem, że w ferworze piszesz bzdury? Przez całe życie eksperymentowałem, zmieniając wielokrotnie zarówno style jak i techniki, część z tego ujrzała światło dzienne, część (pisanie, próby muzyczne) została zniszczona, tym niemniej byłem fotografem, rzeźbiarzem, rysownikiem, grafikiem, malarzem i komputerowcem. Tylko dowcip polega na tym, że TO JA decyduję i decydować będę o tym co chcę robić i w czym widzę sens, natomiast Ty chciałbyś pełnić rolę monarchy, który poddaje nadwornemu malarzowi na czym powinien się skupić.

Zdzisław.”

---

<sup>218</sup> O podejściu Z. Beksińskiego do gadżetów technicznych pisałam w podrozdziale „Technologia – miłość od pierwszego wejrzenia”.

Środa, 9 lutego 2005 Godz. 21:38

„A więc mamy problem jak z Pirandella. W swym własnym mniemaniu wyrażasz się jasno i precyzyjnie, ale jak to się dzieje, że ja tego nie umiem właściwie zrozumieć i to, co mi usiłujesz przekazać, widzę całkiem inaczej. Już słyszę, że to moja wina, bo nie umiem podążyć za Twoim wywodem. Przecież gdy napisałem nie tak dawno, że na obrazie musi być coś, co jest odpowiednikiem tematu w muzyce i tło choćby odrealnione nie może występować bez tematu i na tle chmur o których pisałeś, musi (w moim odczuciu) coś być lub coś muszą spowijać, odpowiedziałeś dosłownie:

Choć daleko mi do Twojej znajomości muzyki, to nieśmiało pozwolę sobie wtrącić że, jak je pogardliwie nazywasz, «palcówki» Bacha (o ile myślisz o «Wariacjach Goldberga» lub o «Jesus que ma joie demeure») nie tylko nie są «nudne», ale są wręcz przepiękne i same sobie wystarczają, mimo braku «arii». Tak samo było by gdybyś z obrazu o którym mówimy wyjął postać (nie wstawiając oczywiście na jej miejsce ani drzewa ani żadnego .coś nawet .spowitego w chmury. (podkreślenie moje)

No więc cóż jest na tym moim obrazie innego jak nie jakaś wieża lub bastion spowity w odrealnione chmury. Nawiasem (bo przypomniały mi się teraz owe wariacje Goldbergowskie, na które się powoływałeś). Przecież (tak jak wszystkie wariacje) mają one temat podany na wstępie i na końcu i to temat jest odpowiednikiem tego .czegoś” spowitego, bo każda wariacja kręci się wokół tematu .spowija” temat - w końcu wariacje quasi muzyczne na temat choćby twarzy, to jeden z zasadniczych nurtów mej twórczości. Temat jest właśnie ową arią, o której piszesz, więc wcale jej w Wariacjach Bacha nie brakuje. Spróbuj też słuchowo oddzielić w Wariacjach Goldbergowskich lewą rękę od prawej i mam nadzieję, że zrozumiesz o co mi chodzi. Ty chcesz bym .zagrał” swój obraz jedną ręką.

Zdzisław.”

Czwartek, 17 lutego 2005 Godz. 13:39

„Nadmierna skromność nie pozwoliła Ci uzupełnić swego portretu o cechy krystalicznej uczciwości, bezinteresowności i prostolinijności. Wtedy nasze portrety pasowały by do siebie. Po jednej stronie mała, odrażająca, oślizgła glista, wijąca się w błocie, a po drugiej wspaniała, biała i niepokalany ptak, unoszący się w przestworzach: orzeł lub gołąb. Wybór należy do Ciebie.

Nic jeszcze nie namalowałem. Nie jestem przecież tak zdolny i wybitny jak Neumann i idzie mi to jak po grudzie.

Zdzisław.”

### **Ostatni list Z. Beksińskiego do P. Dmochowskiego:**

Poniedziałek, 21 lutego 2005 Godz. 18:45

„Odpowiadam po kolei:

Zawsze kieruję potencjalnych klientów do Ciebie i czynię tak nie od dziś. Czy to wywiera jakiś skutek - tego nie wiem. W każdym razie ja robiłem to wielokrotnie i nadal to robić będę.

Co do dobrych reprodukcji siedmiu wymienionych obrazów, to jedynym sensownym posunięciem było by zwrócenie się do Rosikonii, bo niby jak ja mam tego dokonać? Dwa obrazy (kolorowa postać leżąca i szary słup) są już sprzedane. Pięć, które wisi w domu jest oprawione i trzeba by je wyjmować z ram, bo w ramach nie da się ich ani oświetlić ani nawet zmieścić w tym miejscu gdzie



mogę je sfotografować, a przedtem trzeba je zdejmować ze ściany, a obecnie robi to tylko pan Krzysztof, bo ja nie mam już na to siły. W efekcie i tak nie zrobiłbym bez Rosikonii dobrych zdjęć, bo robię je na sztalugach przy oknie, amatorskim aparatem bez statywu, a potem tylko nieco poprawiam w komputerze ale nie są to zdjęcia, które można określić słowem „dobre”. Co do sprzedaży obrazu ON z 74 strony albumu, to ja ten obraz uważałem i uważam za jeden z najbardziej udanych z tamtego okresu, a ponieważ żaden mi nie został, to ten chciałem sobie zostawić, a potem ewentualnie przekazać do Muzeum sanockiego. To, że Ci się on nie podobał i sam zaproponowałeś, że chcesz go zwrócić w ramach wyrównywania salda, przyjąłem wtedy za szczęśliwy zbieg okoliczności. Nie chcę go więc sprzedawać, ale też nie musisz się spieszyć ze zwrotem, bo w końcu jeśli czekałem tak długo to mogę jeszcze poczekać.

Wysłałam fotkę skończonego dziś obrazu z kawałkiem blachy-nieblachy.

Format 98/98.

Zdzisław.”

**Załącznik 2.** Oryginalny list e-mailowy z odpowiedziami do mojej pracy badawczej od dyrektora muzeum, w Sanoku Wiesława Banacha.

**Załącznik 3.** Informacja na temat biografii i historii rodu Zdzisława Beksińskiego. Źródło informacji - strona internetowa (adres podany na końcu tego załącznika).

Biografia Zdzisława Beksińskiego daje się zamknąć w kilku zdaniach. Urodził się 24 lutego 1929 roku w Sanoku z którym jego rodzina związała się od czasów pradziada Mateusza Beksińskiego. W 1947r po ukończeniu Sanockiego Gimnazjum i liceum rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Po ich ukończeniu w 1952r zobowiązany ówczesnymi przepisami o nakazie pracy mieszkał w Krakowie, a także w Rzeszowie by w 1955r powrócić wraz z żoną do Sanoka. Rozpoczął swoją twórczość jako fotografik, prezentując w 1958r znakomite prace na kilku wystawach w Warszawie, Gliwicach i Poznaniu. Jednak to twórczość rysunkowa i malarska, a także częściowo i rzeźbiarska przyniosła mu pierwsze sukcesy. W 1964r w Starej Pomarańczarni w Warszawie Janusz Bogucki zorganizował wystawę artysty, która okazała się pierwszym poważniejszym sukcesem, gdyż wszystkie wystawiane prace artysty zostały sprzedane. Wystawa przygotowana przez Boguckiego w roku 1974 prezentowała obrazy wczesnego nurtu, który po latach został przez artystę nazwany "okresem fantastycznym", a trwał w biografii twórczej Beksińskiego do lat 80. Latem 1977r po decyzji władz Sanoka o rozbiórce rodzinnego domu Beksińskich, twórca wraz z żoną i synem przeniósł się do Warszawy. W lutym 1984r związał się na kilkanaście lat z paryskim marchandem- prawnikiem Piotrem Dmochowskim.

W 1997r zaczął tworzyć komputerowo fotomontaże. Liczne wystawy w Polsce i za granicą a także poważna liczba wydawnictw , w tym również katalogowych i albumowych, niezliczone wywiady oraz filmy o artyście wprowadziły jego nazwisko do wąskiej grupy najbardziej znanych i cenionych twórców w Polsce. Młodzieńczym marzeniem Zdzisława Beksińskiego było ukończenie szkoły filmowej i realizacja filmów. Ojciec wymógł na nim studiowanie czegoś bardziej praktycznego, czym w zniszczonej wojną Polsce wydawała się architektura. Rekompensatą za nie zrealizowane marzenia było zajęcie się fotografią artystyczną . Dorobek ten pokazuje artystę niezwykle dynamicznego poszukującego własnego sposobu wypowiedzi i silnej ekspresji. Przechodził od kpiny z socrealizmu, poprzez quasi reportaże, różnego rodzaju eksperymenty formalne, szukanie ciekawych i zróżnicowanych faktur, aż do dzieł bliskich surrealizmowi czy ekspresjonizmowi. Zderzenie twarzy dziecka i staruszki, portret dziewczyny z wydartą twarzą , głowa owinięta gazą, akty obwiązane sznurkiem czy wreszcie montaż , polegające na naklejaniu na płytę kilku zdjęć ( przeważnie reprodukcji) i tekstu , zupełnie ze sobą nie związanych, wywołujących u widza niepokój i pytania o sens rodzących się skojarzeń.

Niezwykła siła wyobraźni nie mogła jednak wypowiedzieć się w pełni w fotografii ze względu na jej ograniczenia i swobodnie uzewnętrzniła się w rysunkach, malarstwie, a częściowo także w rzeźbie. Z młodzieńczych szkiców nie zachowało się nic, jeśli nie liczyć gimnazjalnego tableau. Do własnej formy wypowiedzi, stworzenia warsztatu artystycznego dochodził Beksiński zmuszany, zupełnie samotną pracą bez korekt profesorów i kolegów. Wczesne obrazy miały charakter ekspresjonistyczny :krzyżące postacie na pustyni-wspomina artysta-ludzie z głowami z kamienia, jakieś kobiety rodzące, jacyś ludzie w trakcie kopulacji, defekacji, umierania, rozstrzelani czy wieszani, więzienia, miasta bez okien itp., itp. Stylistycznie było coś w tym z ducha Cwennarskiego, potrafiłem machnąć nawet pięć obrazów dużego formatu dziennie, byłem absolutnie bezkrytyczny, szybko się niecierpliwiłem więc nie widziałem sensu w malarskim dopracowaniu tego , co już zostało błyskawicznie namalowane temperą lub węglem na ogromnym arkuszu tektury. Tym niemniej myślę ,że tylko wtedy byłem naprawdę szczery, a może tylko naiwny?. Wspomniany okres znany tylko z wypowiedzi artysty, gdyż tamte prace, które uznał za zbyt ekshibicjonistyczne i naiwne -zniszczył. Eksplozja sztuki abstrakcyjnej która nastąpiła ok. 1956r okazała się niezwykle atrakcyjna nie tylko dla młodej generacji . W tym nurcie objawił się również z całą swą specyfiką talent

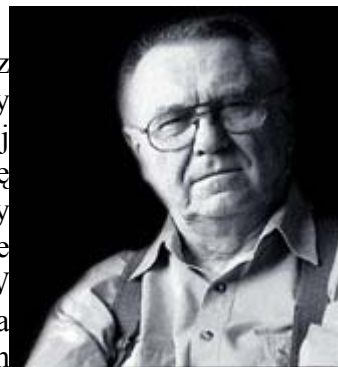
Beksińskiego, pozwalający mu osiągnąć charakterystyczny indywidualny klimat własnymi środkami. Reliefy czarne lub białe, o zróżnicowanej fakturze, przywoływały na myśl destrukcję. Nawarstwiając na siebie gips i farbę artysta liczył zresztą, że czas będzie ten proces pogłębiał, odsłaniając powoli i nieregularnie kolejne warstwy. Powstające rysunki i rzeźby oddalały go natomiast od czystej abstrakcji. W rzeźbie gdzie stosował negatywną formę zaczerpniętą z dzieł Henry Moora, całe pokłady drapieżnej i mrocznej wizji, a dominowała w nich tematyka erotyczna. Właśnie część z tych rysunków uzyskała tytuły, tworzone przez artystę post factum jako zabawa swobodnych skojarzeń. Na zróżnicowanych formatach stosował różne techniki: rysunek ołówkiem, piórem, kredką czy węglem, monotypie, heliografie. Ujawniła się również cała skala poszukiwań formalnych, od układów "klasycznych", symetrycznych po zachwianie kompozycji czy wręcz zaprzeczenie podstawowym jej zasadom. W niektórych pracach kreska była cienka, delikatna, prawie niewidoczna w innych zaś rysunek stawał się niemalże monochromatycznym obrazem przestrzennym, światłocieniowym. Erupcja tematów, drastyczność przedstawień swoboda w podejściu do formy i kompozycji ukazały artystę, który nie daje się ograniczyć żadnymi barierami ani estetycznymi ani zwyczajowymi. Beksiński otwierał się na podświadomość, nie bojąc się tego, co w niej znajduje i z tych właśnie rysunkowych doświadczeń zaczęło się kształtować "malarstwo" okresu fantastycznego". Utrwaliła się też wtedy technika, której artysta pozostał do dziś wierny- malarstwo olejne, rzadziej akrylowe, na płycie pilśniowej. Wykorzystując gładką stronę płyty pilśniowej malował w taki sposób, aby zatrzeć wszelki ślady pędzla, utajnić cały proces malarski. Obraz miał się stać lustrzanym odbiciem wewnętrznej wizji, patrząc nań miało się całkowicie zapomnieć o technice malowania i o samej "malarskości" dzieła. 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 wyobrażenia działają w odmienny sposób- u mnie zawsze są to obrazy z reguły realistyczne, jeśli idzie o światło i perspektywę". Pokazując tego typu malarstwo w Warszawie w 1972r podzielił odbiorców na zagorzałych wrogów, uważających to, co robi za rzeczywistość pozaartystyczną czy wręcz za kicz, oraz na gorących wielbicieli uznających jego twórczość za najciekawsze objawienie sztuki współczesnej. Dokonał też rzeczy niespotykanej: wzbudził zainteresowanie masowego odbiorcy, dość przecież obojętnego na wszelkie sprawy sztuki najnowszej. Wydaje się iż wypełnił swoim malarstwem pewną próżnię, którą w sztuce światowej częściowo zapełniała twórczość Salvadore Dali a nie posiadająca w Polsce odpowiednika, a z samym Beksińskim nie mająca nic wspólnego, prócz mimetycznej techniki i nadrealnej atmosfery, przy całkowicie innej poetyce dzieła. Publiczność zmęczona eksperymentami formalnymi, a może także pewną monotonią wyobcowanego języka plastycznego awangardy z zainteresowaniem zwróciła się ku malarstwu, które z niezwykłym dramatyzmem wyrażało niepokoje swojej epoki, używając do tego środków tradycyjnych. Artysta penetrując podświadomość docierał zarazem do podobnych potrzeb widza rozbudzonego przez psychoanalizę i egzystencjalizm. Wizyjność i mroczna tajemniczość przeniosły płaszczyznę doświadczenia odbiorcy z kontemplacji estetycznej i intelektualnej do sfery psychologicznej.

W odbiorze tej sztuki pojawiło się jednak sporo nieporozumień. Obrazy Beksińskiego z uwagi na ich pozorną literackość domagały się jakiegoś klucza do rozszyfrowania. Wychowany na romantyzmie, a zwłaszcza symbolizmie Młodej Polski widz coraz częściej zaczął sobie tłumaczyć ich treści i symbolikę, domagając się wyjaśnień, przede wszystkim od samego twórcy. Ten zaś konsekwentnie żadnego komentarza nie dawał rezygnując całkowicie nawet z tego najbardziej elementarnego, jakim jest tytuł obrazu." Nigdy nie zadaję sobie pytania -co to znaczy- ani w odniesieniu do moich obrazów, ani do cudzych. Znaczenie jest dla mnie

całkowicie bez znaczenia . Jest tyle warte ile smak czekolady w opisie literackim. Nie mogę pojąć że problem znaczenia może być dla ludzi aż tak istotny, jeśli idzie o obcowanie ze sztuką (...). Najczęściej jednak spotykam się z odbiorem semantycznym, w oparciu o opis przedmiotów przedstawionych na obrazie. Z mego punktu widzenia i w odniesieniu do moich prac nie ma drogi bardziej błędnej! (...) Nie to jest ważne co się ukazuje, lecz co jest ukryte.... Ważne jest to, co ukazuje się naszej duszy, a nie to co widzą nasze oczy i co możemy nazwać..." Konflikty wywołały nie tylko kwestie interpretacji. Zarzucano Beksińskiemu różnego rodzaju niekonsekwencje formalne i odejście od postimpresjonistycznej koncepcji obrazu jako płaszczyzny malarskiej wypełnionej w określonym porządku. Ład obrazów Beksińskiego miał naturę czysto psychologiczną. Gra barwna, znaczenie koloru, faktury, powiązań kompozycyjnych itd. Wydawały się artyście nieprzydatne a wręcz przeszkadzające w osiągnięciu celu, którym było uzewnętrznienie podświadomej wizji. W kategoriach wyżej wspomnianej estetyki jego obrazy jawiły się wręcz jako całkowicie bezwartościowe, nie niosące ze sobą żadnych problemów stricte malarskich. Beksiński uciekał przed tego typu ocenami, broniąc prawa do swobodnego posługiwania się swoją wyobraźnią. Wystawa którą zorganizował Teatr Stu w Krakowie, celowo została zatytułowana "Obrazy Zdzisława Beksińskiego" a nie : "Malarstwo...". Artysta chciał wówczas definitywnie odciąć się od tradycyjnych ocen estetycznych. Pędził był przecież tylko zastępczym narzędziem do formowania wizji, takim jak dziś staje się w pewnym stopniu komputer.

"Okres fantastyczny przyniósł Beksińskiemu sławę i wydawało się , że artysta pozostanie mu wierny. A jednak już na początku lat osiemdziesiątych stopniowo zarzucał tę przestrzenną, pejzażową najczęściej wizyjność, ograniczając motyw do jednej lub kilku postaci umieszczonych najczęściej na nieokreślonym tle. Obraz stał się znacznie bardziej syntetyczny i już najważniejsze stawało się właśnie malarstwo. W latach dziewięćdziesiątych w sposobie malowania wybranym przez artystę można zauważyć pewne zróżnicowania.

W niektórych pracach postać wydobyta jest przestrzennie, wręcz z rzeźbiarskim wyczuciem, czasami nawet przypomina formą rzeźby z lat 60. Część obrazów wydaje się nietylko malowana co raczej rysowana barwnymi kreskami, z płataniny których wyłaniają się postacie rozgrywające swoje samotne dramaty. Są wreszcie obrazy wykonane niezwykle malarsko, syntetycznie w których samoistne działania formy i koloru wyprzedza temat przedstawienia. W komputerowych fotomontażach wraca jednak atmosfera malarstwa



Fantastycznego z przestrzennymi pejzażami o silnym metafizycznym ładunku. Fenomen twórczości Beksińskiego związany jest przede wszystkim z unaocznieniem, zmaterializowaniem w technikach artystycznych, Obrazów podświadomości które są zapewne symbolami stanów duchowych współczesnego człowieka Groza śmierci , rozpadu , zniszczenia, samotności jest tu nieustannie obecna. Czy sztuka Zdzisława Beksińskiego prowadzi nas ku rozpacz czy też działa na zasadzie catharsis i czy światło, które nieustannie odnajdujemy w jego sztuce, daje choć odrobinę nadziei- pozostanie zawsze osobistą refleksją każdego z widzów.

Zdzisław Beksiński został zamordowany we własnym mieszkaniu w Warszawie, 22 lutego 2005 roku.

Wiesław Banach

<http://www.beksinski.com.pl/index.php?con=beksinski> 2006-03-20

## Historia rodu Beksińskich

Protoplastą rodu był Mateusz Beksiński urodzony w 1814r w rodzinie chłopskiej w Koprzywnicy w Sandomierskiem, który wraz z Walentym Lipińskim starszym o rok szlachcicem poszli bić się w powstaniu listopadowym 1830-1831 gdzie otrzymali przydział do dywizji generała Józefa Dwernickiego. Po rozbiciu dywizji przez wojska rosyjskie szukali oni schronienia w Galicji stąd też znaleźli się w lasach sanockich w okolicach Bykowiec. Tu chronił i przechowywał ich stary leśny a gdy losy powstania zostały przesądzone udali się do Lwowa i wstąpili do terminu w zawodzie kotlarskim. Następnie pracowali jako czeladnicy odbywając wędrowki po różnych warsztatach i zarabiając co nieco. W 1845r ich nazwiska zostały odnotowane w aktach gminy Sanok jako przedsiębiorców zajmujących się czyszczeniem miejskich rowów melioracyjnych. Uprzednio zakupili kilka hektarów gruntu wraz z zabudowaniami mieszkalnymi i gospodarczymi u zbiegu dzisiejszych ulic Podgórze i Jagiellońskiej, nad potokiem płowieckim a następnie założył tu warsztat kotlarski. Koniunktura na wytwarzane w warsztacie wyroby była dobra. Powstający na sanoczczyźnie przemysł wydobywczy ropy naftowej oraz gorzelnie i browary dostarczały zamówień na wszelkiego rodzaju kotły. Warsztat szybko się rozwijał przyjmowano coraz więcej ludzi do pracy i siłą rzeczy rosły dochody z tego przedsięwzięcia. Był to już początek Sanockiej Fabryki Wagonów, przekształconej później w Sanocką Fabrykę Autobusów. Faktycznym twórcą fabryki był w latach osiemdziesiątych XIX był Kazimierz Lipiński syn Honoraty i Walentego. Mateusz Beksiński prowadził i rozwijał zaś gospodarstwo rolne. Około 1848r obaj przyjaciele Walenty i Mateusz praktycznie równocześnie wzięli ślub z dwoma siostrami, córkami sanockiego mandatariusza Machalskiego. Lipiński z młodszą od siebie o 13 lat Honoratą Machalską zaś Beksiński z jej siostrą Karoliną. Zaczęły przychodzić na świat dzieci. Mateuszowi i Karolinie urodził się syn Władysław,(dziadek Zdzisława) który średnie szkoły ukończył w Tarnowie a następnie architekturę na politechnice Lwowskiej. On też ożenił się z panną Heleną Zajchowską i pracował jako inżynier w Nadwórnej w Galicji gdzie 28lutego 1887r przyszedł na świat jego syn Stanisław Mateusz a później jeszcze dwie córki Karolina i Zofia. Po śmierci Mateusza w 1886r rodzina z Nadwórnej wróciła do Sanoka. Władysław objął stanowisko kierownika wydziału budowlanego w miejscowym magistracie. Tu opracował między innymi dokumentację techniczną na założenie cmentarza komunalnego w Sanoku przy obecnej ul. Rymanowskiej oraz domu pogrzebowego. Oba projekty zostały zrealizowane i wyróżnione. Projekt techniczny wraz z opisem został wydany drukiem w "czasopiśmie Technicznym" (1896) jako wzór do naśladowania przy zakładaniu nowych cmentarzy w Galicji. W Sanockich aktach można znaleźć wiele planów budynków mieszkalnych i użyteczności publicznej autorstwa Władysława Beksińskiego. Wchodził on także w skład Komitetu budowy Pomnika Tadeusza Kościuszki który został odsłonięty na placu św. Jana w Sanoku w 1902 roku. Władysław Beksiński 5 stycznia 1928r został przeniesiony na emeryturę, w tym samym dniu na posiedzeniu Rady Miejskiej w Sanoku za całokształt pracy zawodowej i społecznej przyznano mu tytuł honorowego obywatela królewskiego Wolnego Miasta Sanoka. Zmarł 9 kwietnia 1929r w Sanoku przeżywszy 79lat. Stanisław Mateusz Beksiński -syn Władysława w roku szkolnym 1904/1905 złożył z odznaczeniem egzamin dojrzałości w Gimnazjum Męskim w Sanoku a po ukończeniu studiów otrzymał tytuł inżyniera geometry na Politechnice Lwowskiej. Pracował również jak jego ojciec w wydziale budowlanym Sanockiego Magistratu. Ożenił się ze Stanisławą Dworską z zawodu nauczycielką. Z tego małżeństwa urodził się 24 lutego 1929roku jedyny syn Zdzisław. Stanisław Mateusz Beksiński zmarł 20 października 1953r. Zdzisław Beksiński w roku szkolnym 1946/1947 ukończył liceum matematyczno fizyczne im. Królowej Zofii w Sanoku a następnie zgodnie z tradycją rodzinną złożył egzaminy na studia

na Politechnice Krakowskiej i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obydwa egzaminy zdał ale za namową ojca wybrał studia architektoniczne na Politechnice gdzie ukończył wydział architektury, uzyskując tytuł mgr inż. architekta. Przez krótki czas jako inspektor nadzoru pracował na wielkich budowach socjalizmu a następnie w Sanockiej Fabryce Autobusów w dziale głównego konstruktora, projektując nadwozia autobusowe oraz znaki graficzne firmy. Pracował na pół etatu bo jego pasją była fotografia artystyczna a później rzeźba, rysunek i w końcu malarstwo. Temu ostatniemu poświęcił się bez reszty. 30 kwietnia 1951r jeszcze przed ukończeniem studiów zawarł związek małżeński z Zofią Heleną Stankiewicz. Z tego małżeństwa przyszedł na świat 26 listopada 1958r syn Tomasz Sylwester, który maturę złożył w 1977r w Liceum im. KEN w Sanoku a następnie studiował filologię angielską na Uniwersytecie śląskim i Warszawskim. Pomimo nie zdobycia dyplomu magistra był wybitnym tłumaczem i dziennikarzem radiowym, szczególnie upodobał sobie programy muzyczne. Był też autorem felietonów które ukazywały się w czasopiśmie "Tylko Rock". W mistrzowski sposób przetłumaczył dialogi Latającego Cyrku Monty Pytona i wszystkie filmy z Jamesem Bondem. Trzykrotnie targną się na własne życie za czwartym razem próba się powiodła. Tragedia miała miejsce w wigilię 24 grudnia 1999r. W numerze styczniowym "Tylko Rock" 2000 ukazał się artykuł pożegnalny zatytułowany Fin de Siecle w którym rozliczył się z życiem "nie pozostaje nic innego niż odejść napisał w tekście pod którym umieścił podpis Tomasz Beksiński 1958-1999. 7 stycznia 2000r odbył się jego pogrzeb w Sanoku gdzie skremowane szczątki Tomasza złożono w grobie rodzinnym obok wcześniej zmarłej matki na cmentarzu przy ul. Rymanowskiej zaprojektowanym przez pradziadka Władysława. 21 lutego 2005 r zamordowany został w bestialski sposób w swoim mieszkaniu w Warszawie na Służewie przy ul. Sonaty 6/314 Zdzisław Beksiński ostatni z rodu Beksińskich. Młodociany morderca zadał mu 17ran nożem. Mordu z wyjątkowym okrucieństwem dokonał na tle rabunkowym. 8 marca 2005 doczesne szczątki wielkiego artysty spoczęły także w grobowcu przy ul. Rymanowskiej.

Opracowano na podstawie artykułu autorstwa Edwarda Zajęca zamieszczonego w Tygodniku Sanockim 27-05-2005

<http://www.beksinski.com.pl/index.php?con=beksinski>

2006-03-20



**Załącznik 4.** Informacja z internetowej encyklopedii na temat znaczenia pojęcia „monografia”.

**Załącznik 5.** Artykuł o grafice komputerowej. Temat związany z twórczością Z. Beksńskiego.

**Załącznik 6.** Wywiad ze Zdzisławem Beksińskim, który został przeprowadzony przez dziennikarza Remigiusza Grzelę. Strona z wywiadem pochodzi z bloga R. Grzeli. Zachowałam oryginalną pisownię wywiadu (adres „linka” znajduje się na ostatniej stronie tego załącznika). Informację z tego wywiadu wykorzystałam w niniejszej pracy.

## **Zdzisław Beksiński: Boję się śmierci – 22-02-2005 20:16:58**

W nocy zamordowano Zdzisława Beksińskiego. Zrobiłem z nim kiedyś swój pierwszy poważny wywiad, który ukazał się najpierw w miesięczniku "Literatura", a później w mojej książce "Rozum spokorniał. Rozmowy z twórcami kultury". Malarz napisał mi wkrótce po publikacji tej książki, że był to jeden z istotniejszych wywiadów, jakich udzielił, bo pozwolił mu wypowiedzieć kilka ważnych dla niego kwestii. Rozmowa wywołała sporo emocji i... niechęć do Beksińskiego. To, że nie spodobał się ludziom, podsumował zdaniem: "Miejmy to w nosie". Dzisiaj, kiedy czytałem tę rozmowę ponownie, doszedłem do wniosku, że dotknąłem w nim pewnej prawdy o Zdzisławie Beksińskim - człowieku. Powiedział o sobie więcej niż o Beksińskim - malarzu. Dlatego zdecydowałem się tutaj zamieścić naszą rozmowę.

### **Zdzisław Beksiński:**

#### **Robię to, na co mam ochotę**

**- Pana fotografie - uważane za największe osiągnięcie fotografii w powojennej Polsce - łączono z awangardą. Pana malarstwo jest postmodernistyczne. Ktoś powiedział nawet, że jest wizytówką postmodernizmu. Skąd takie przejście?**

- Nie tylko ze względu na fotografię należałem niegdyś do awangardy. Robiłem abstrakcyjne kompozycje z metalu, rzeźbiłem, trochę rysowałem. Próbowałem także zapisać - i to także było w tym okresie cokolwiek awangardowe. Były to rozmaite dziwne historie, które najczęściej nie miały początku ani końca. Patronowała im francuska antypowieść, głównie Robbe-Grillet, którego wtedy czytałem. Oszołomiły mnie jego manipulacje czasem. Większość moich ówczesnych opowiadań była krzyżówką Robbe-Grilleta z Kafką i Borgesem. Ludzie podsuwają mi Tolkienu czy Ursulę le Guin, mówiąc, że to w moim stylu, ale byłem w swych próbach literackich niesłychanie daleko od gotyckiej fantastyki. A postmodernizm. O nazwy nie należy pytać. Ja się tym nie interesuję.

**- Powiedział pan kiedyś, że malarstwo jest kłamstwem...**

- Nie wiem, co powiedziałem. Nawet nie pamiętam przy jakiej okazji to powiedziałem. Teraz właściwie tego nie rozumiem.

**- Interesował się pan pisarstwem, filmem, rzeźbą, fotografią. Jaki wpływ wywarły te zainteresowania na charakter pana obecnej twórczości?**

- Wszystko ma wpływ na wszystko. Przepraszam za komunał. Niewątpliwie to, co robię od dobrych dwudziestu lat jest

w jakiś sposób zakorzenione w tym, co robiłem w młodości. Ale oczywiście tymczasem wiele się zmieniło: i we mnie, i w moim spojrzeniu na sztukę.

### **Prześledzić ścieżkę wpływu?**

Ja się po prostu nad tymi rzeczami nie zastanawiam. Robię to, na co mam ochotę i innym zostawiam klasyfikowanie tego, co robię.

#### **- Zajmował się pan również dźwiękiem...**

- Miałem i mam kompletnego bzika na punkcie nagrywania wszystkiego bez wyboru, zarówno na magnetofonie, jak i kamerą video. Dla mnie, człowieka starej daty, wychowanego w świecie, w którym dominowały żarna i żelazko na węgiel, nagrywanie jest kreowaniem jakiegoś cudu. Ruch i słowo ulegają pozornemu zatrzymaniu w czasie! Zaczęło się to gdzieś na początku lat pięćdziesiątych, kiedy zetknąłem się z pierwszą przystawką magnetofonową. Potem, w latach siedemdziesiątych, zbudowałem studio dźwiękowe w Sanoku - ze starych magnetofonów. Musiałem samodzielnie przestudiować elektronikę, w zakresie wzmacniacza małej częstotliwości, bo wtedy niczego nie było w handlu, więc sam musiałem skonstruować miksery, pulpity pogłosowe i inne takie. Robiłem rozmaite montaż dźwiękowe, co było, jak dziś widzę, w pewnym stopniu podobne do niektórych nagrań Reicha, Bryarsa, Glassa czy Eno, zaliczanych do minimal art. W rozmaitych zresztą, amerykańskich kompozycjach z tego okresu, widzę coś podobnego do tego, co ja robiłem. Multiplikacje dźwięku, przepuszczanie taśmy przez kilka magnetofonów kolejno, z mieszaniem tego dźwięku, w ten sposób, że narastał, dodawanie słów. Tym się bawiłem. Tyle że było to na bardzo niskim poziomie technicznym, bo sprzęt, który mogłem wtedy zmontować - z amatorskich magnetofonów - nie mógł osiągnąć poziomu, jaki dzisiaj możliwy jest przy użyciu komputera. Dla mnie zasadniczym problemem nie do przeskoczenia, było narastanie z kopii na kopię szumów i zniekształceń. Dziś technika cyfrowa usunęła ten problem radykalnie.

#### **- Pana pracownia w ogóle przypomina studio nagrań.**

- Jest tu sporo urządzeń do słuchania, ale do nagrywania tylko mikrofon i magnetofon. Przez długi czas musiałem nagrywać na żądanie swojego byłego współnika (Piotr Dmochowski - R.G.), który chciał żeby nasze rozmowy były rejestrowane. Ale gdy potem zaczął pisać jakiś dziennik na temat naszych spotkań i rozmów, zacząłem z własnej inicjatywy nagrywać dla siebie. Zademonstrował mi bowiem pod koniec 1987 roku kilka stron z dziennika, które w moim odczuciu były manipulacją. W obawie, że po mojej śmierci jego zapiski staną się jedyną informacją na mój temat, zacząłem na taśmie rejestrować każdy jego pobyt. Powiedział mi, że od tego momentu przestał prowadzić ten dziennik i nie musiałem już żywić obaw, ale na wszelki wypadek nagrywałem nadal.

#### **- Pana obrazy przedstawiają umierający świat, świat apokaliptyczny, świat bez Boga. Czym wobec tego jest dla pana Bóg?**

- Nie jestem człowiekiem wierzącym, a przynajmniej nie w powszechnym znaczeniu tego słowa. Po prostu nie używam terminu Bóg - ale nie znaczy to, że nie zastanawiam się nad istotą rzeczy. Z całą pewnością nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie.

**- Podchodzi pan do świata krytycznie...**

- Ja?

**- A w pana obrazach nie ma krytycyzmu?**

- W moich obrazach w ogóle znajduje się niewiele treści. Ludzie sami dopisują sobie rozmaite rzeczy. Jest tak jak z testem Taylora. Każdy interpretuje je zgodnie z własną psychiką. Nie chcę się tu wykręcać od tego, że mam nieokreślone potrzeby namalowania czegoś własnego, jeśli idzie o atmosferę i wyraz. Ale to nie jest ściśle zwerbalizowane i w żadnym wypadku nie ma charakteru moralistycznego. Nie usiłuję nikogo krytykować ani nawet specjalnie przyglądać się światu. Świat oczywiście interesuje mnie. Jestem człowiekiem szalenie do życia przywiązanym. Bez sensu jednak byłoby mówić, że kogoś pragnę pouczyć. Musiałbym popaść w komunały, takie sobie cierpienia starego Werthera: że życie jest bezsensowne, że śmierć jest nieodłącznym losem człowieka - przecież wszyscy przeżywamy to tak samo, jak popęd płciowy, głód, potrzebę snu.

### **Maluję to, co maluję,**

bo po prostu pewne krajobrazy, pewne sceny interesują mnie bardziej, a przyczyna tego nie jest dla mnie samego oczywista. To, że malowanie destruktywów bardziej mnie pociąga lub raczej pociągało od wyrażania harmonii, wynika chyba w znacznie większym stopniu z malarstwa niż z ideologii. Mówię cały czas o moim malarstwie sprzed dziesięciu lat. Dzisiaj maluję już właściwie co innego.

**- Czy to tylko sprawa techniki?**

- Nie. Dotyczy to raczej wyobraźni. W XIX wieku, w bogatszych rodzinach, był taki zwyczaj stawiania sobie w ogrodzie ruiny. Projektował ją architekt, po czym przychodzili murarze i stawiali takie pęknięte portale i strzaskane kolumny. No i ja mam taką potrzebę romantycznych ruin. Tylko trochę inaczej je buduję. Stwarzam pewien dystans, otwieram - jak mi się wydaje - pewien cudzysłów, ale niestety moi odbiorcy tego nie zauważają.

**- W centrum pana twórczości jest człowiek, a właściwie coś do niego podobnego, obdartego ze skóry. Czy nudzi pana ludzkie ciało?**

- Co jest u licha z tą skórą? Stale mi wypominacie obłążającą skórę. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, namalowałem nie więcej niż osiem obrazów, przedstawiających postacie lub twarze o łuszczącej się i pozszywanej skórze. Powód był ściśle formalistyczny, ale przypisano mi zamiar jakiegoś protestu przeciw wojnie i napalmowi, bo w modzie był protest. Ludzie mają wprost nieskończone zapotrzebowanie na komunał! Chyba szkoła z tymi wszystkimi interpretacjami "co poeta miał na myśli" wpaja im

ślepotę, bo niestety jest to rodzaj ślepoty. Tak jakby mieli hełmy wirtualne na głowach i nie widzieli tego, co im się daje do obejrzenia, a widzieli tylko to, co mają zaprogramowane. Oczywiście mój rzekomy protest wydał się tym amatorom komunału niezbyt przekonujący, bo wprawdzie skóra obłazi, ale postacie są we wdzięcznych pozach i rozmaitych "przegibach i szarmantach", z kokardami i na wysokich obcasach. Coś im się nie zgadzało, ale uznali to za efekt mej nieudolności. Wtedy jeszcze czytałem recenzje i usiłowałem wyjaśniać. Potem dałem spokój. Dziś powróciłem do postaci ludzkiej i twarzy ludzkiej. Traktuję je jednak jako temat do wariacji. Temat doskonale znany każdemu, więc ułatwić powinien śledzenie samych wariacji. Może ktoś to zauważył. Ci jednak, którzy ze mną rozmawiają, bo recenzji już od dawna nie czytam, nieustannie mającą o trupach, czaszkach, kościach, obdartej skórze. Najprawdopodobniej jeśli raz coś zostało napisane, to już tak musi zostać! Za panią matką idzie pacierz gładko. Oczywiście niechże pan nie sądzi, że moim zdaniem w malowaniu kości, czaszek lub obdartej skóry jest coś złego, ale ja tego nie robię! Chciałbym natomiast, by moje liczne malarskie wariacje, na znane powszechnie tematy, miały pewną cechę wspólną, którą jest styl, sposób widzenia, konstrukcja formy i sposób położenia farby, tak aby za pierwszym spojrzeniem można było powiedzieć, że to zrobił Beksiński.

**- No i to się panu udało.**

- Bóg zapłać za dobre słowo.

**- W pana obrazach jest śmierć. Niektórzy mówią, że pan ma obsesję na punkcie śmierci. Czy to prawda?**

- A pan nie boi się śmierci?

**- Jeszcze nie...**

- Co to znaczy jeszcze?! W każdej chwili może przyjść. Kiedy byłem młody nie bałem się śmierci w taki sposób, w jaki boję się dzisiaj: w sensie bólu, braku oddechu, wydalania pod siebie i duszenia się. Natomiast bałem się nieistnienia i odczuwałem samotność śmierci. I to był problem zasadniczy, z którym nigdy nie dałem sobie rady. To jest tak jak z pornografią - w ukryciu chętnie oglądamy, ale publicznie wypada wybrzydzać i mówić, że to dla prostaczków, a na nas nie robi to wrażenia. W Europie niechętnie się na ten temat mówi publicznie, ale

**chyba każdy odczuwa lęk.**

Świadomie nie mam zamiaru malować śmierci. Gadanie o tańcach śmierci, szukanie na moich obecnych obrazach czaszek i kości jest zawracaniem głowy. Niektóre moje dawniejsze obrazy, miały być persyflażem malarstwa manierystycznego i XIX-wiecznego. Stąd czaszki, węże i inne takie. Zadaję sobie pytanie: z czego bierze się to, że ludzie w moich obrazach widzą czaszki i kości? Może stąd, że maluję głowy bez włosów - ale robię to dlatego, że występują tu pewne problemy techniczne. Włosy maluje się bardzo łatwo, ale przy zastosowaniu innej formy kładzenia farby niż ja stosuję. Dlatego najczęściej maluje głowy rzeźbiarskie. Teraz widzę, że wszyscy ogolili głowy na zero: Bruce Willis i mój syn, a nawet

niektóre żeńskie prezenterki MTV - więc może w końcu czaszki będą na tyle powszechnie widoczne, że głowy namalowane na moich obrazach przestaną być postrzegane jako kuriozum.

**- Mówiliśmy o lęku. Mnie się wydaje, że pana twórczość wyrasta z lęku. Czego boi się Beksiniński?**

- Chyba potrzeba twórczości w ogóle wyrasta z lęku, bo przecież nie jest sposobem na życie. Byłby to najgłupszy sposób zarabiania na życie. Inwestowanie na giełdzie jest dużo lepszym sposobem. Jeżeli ktoś zajmuje się przez całe życie takim szaleństwem jak smarowanie obrazów, to prawdopodobnie z czegoś to wynika. Może chce walczyć z czasem w jedyny dostępny sobie sposób i coś po sobie zostawić.

**- Częstym motywem pana twórczości jest morze, kadłub statku, krzyż. Dlaczego właśnie do tych symboli pan wraca?**

- Nie wiem.

**- A czym one są dla pana?**

- Nie znoszę symboliki! Morze jest morzem, kadłub statku jest kadłubem statku, a krzyż jest krzyżem. Nic więcej. Freud zrobił doktorat na interpretacji symboli, ale ja nie maluję symboli. Ja obraz najczęściej widzę. Pomysł przychodzi mi do głowy w formie wizualnej. Używałem dawniej słowa wizja, ale wszyscy myśleli, że mam jakieś wizje quasi-narkotyczne. Po prostu widzę kształt i chcę ten kształt namalować. Ze względu na to, że to co widzę formuję w trakcie pracy po swojemu, chodzi mi o proste stereotypowe tematy, które zna każdy. Morze, słońce, chmury, drzewo, postać ludzka, pies, krzyż, to są w naszym kręgu kulturowym rzeczy pierwsze, proste i podstawowe. Wizualne standardy. Można je znacznie odrealnić, można na ich podstawie budować ciąg formalnych wariacji, bo temat jest dla każdego jasny. Jeżeli chciałbym namalować procesor analogowo-cyfrowy pływający w śmietanie, nie byłbym w stanie odejść od najdokładniejszego, fotograficznego odwzorowania, nie mógłbym zająć się przekształceniem, deformowaniem i wariacjami, które mnie pociągają, gdyż natychmiast wszystkim umknąłby ich temat. Mechanizm ten doskonale opisał Lem: im bardziej skomplikowany temat, tym prostsza musi być forma i przeciwnie, bo inaczej pograżymy się albo w banale, albo w nieczytelności.

**- Powiedział pan kiedyś, że chciałby malować ładne obrazy. Co to jest "ładne malarstwo"?**

- To nie do końca dopracowana myśl. Chyba brakuje mi umiejętności wyrażenia tej myśli. To jak z malarstwem Vermeera. Obszar informacji w nim jest żaden, jest komunałem - zamiast kobiety w kapeluszu, czy też czytającej list, czy też nalewającej mleko, mógłby być mężczyzna pijący kawę czy łowiący ryby. Format też nie odgrywa roli. Dokładność namalowania także. Wielu trzeciorzędnych malarzy maluje dokładniej, a nawet potrafi zapewnić większe prawdopodobieństwo gestu. Więc gdzie mieści się tajemnica tego, że są to jedne z najwspanialszych obrazów w historii? Właśnie tego nie da się ująć w słowach! Wartość obrazu, czyli jego piękno, nie da się ująć w kategoriach racjonalnych. To trzeba odczuć w kontakcie z obrazem. Jedni są sensorywni i odczuwają to, zaś inni nie. Mogą mieć olbrzymią wiedzę i doktoraty z historii sztuki, ale jeśli nie posiadają wrażliwości, to i tak zobaczą tylko, że kobieta nalewa mleko. Podobnie jest z muzyką. Użyłem kiedyś określenia



"ładne malarstwo" i teraz za to muszę odpowiadać, ale miałem na myśli to coś, co powoduje, że muzykę lub malarstwo odbieramy jako wstrząs, jako poruszenie.

**- Zapytałem o to, bo takie określenia jak "ładny obraz", czy "ładne malarstwo" brzmią jak uproszczenie.**

- Jak już mówiłem, chodziło mi o ukryte piękno. Chciałbym malować obrazy, które by tym pięknem emanowały. Ktoś powiedział, że poetą się nie jest, lecz się bywa. Dotyczy to też malarstwa. Człowiek maluje jeden obraz, drugi, dziesiąty i to jest jego przeciętny standard. I nagle dwudziesty, czy dwudziesty pierwszy okazuje się czymś szczególnym - tak jakby ktoś poprowadził mi rękę i namalował go za mnie. Nie umiem potem tego powtórzyć. Ale tak na pierwszy ogląd, to te szczególne obrazy w niczym się nie różnią od tamtych standardowych. Ten sam format, ta sama farba, ten sam facet malował, w ten sam sposób. Jeśli ktoś niewrażliwy patrzy na taki obraz, to żadnej różnicy nie zobaczy.

**- Zarzeka się pan, że pana malarstwo nie ma żadnego przesłania. Po co pan w takim razie maluje? Jeżeli twórca nic nie chce powiedzieć...**

- Cóż do diabła twórca miałby do powiedzenia? Następny komunał w stylu skąd wyszliśmy i dokąd idziemy? Pochylić się z troską nad losem prostego człowieka lub głodującymi w Zairze? Zapłakać nad dewastacją przyrody? Zaprotestować przeciwko totalitaryzmowi lub zanikowi indywidualności w postindustrialnym społeczeństwie? Toż to są popularne komunały! Od tego są dziennikarze. Nie o to w ogóle chodzi! Jeżeli o czymś marzę, to jedynie żeby ta osoba, która podchodzi do obrazu doznała estetycznego wstrząsu, ale wstrząs ten jest niezależny od tego co zostało namalowane i od tego czy obraz przedstawia bukiet kwiatów, czy rozstrzelanie.

### **Każdy coś maluje,**

bo wreszcie malarstwo było dawniej rzemiosłem służebnym i część jego obecnej formy z tej dawnej funkcji wyrasta, ale to, co zostało przedstawione jest bez większego znaczenia. Szukać właśnie tego w obrazie i w tym postrzegać jego wartość, to jak wymagać od linoskoczka, by przy okazji chodzenia po linie transportował węgiel z jednej strony liny na drugą.

**- Naprawdę tylko dlatego pan maluje?**

- Nie "tylko dlatego", lecz "właśnie dlatego". No tak. Poza tym idzie o wyimaginowanego odbiorcę. Jestem już za stary, żeby uwierzyć, że znajdę bratnią duszę, która będzie odbierać tak jak ja.

**- Mówi pan, że pana obrazy są dla pana duchowym autoportretem. To jest jakby wewnętrzny ekshibicjonizm. Dlaczego chce pan mówić o tym, co jest w panu?**

- Być może jest tam jakaś nieświadoma interpretacja lęku metafizycznego. Co jest w tym wstydlivego?

**- Czy pana malowanie jest w takim razie opowieścią o panu?**

- Picasso powiedział, że malarz maluje tak, jak ptak śpiewa. To bardzo dobrze powiedziane.

**- Krytycy oskarżają pana, że balansuje pan na granicy z kiczem. Czy nie boi się pan, że przekroczy tę granicę?**

- Nie używałbym słowa kicz. To określenie bardziej nieostre niż pornografia. Na pewnym obszarze jest ono jasne, ale na peryferiach zaczyna się zacierać - przy persyflażu można czasami mówić o jakichś cytatach zaczerpniętych z malarstwa niedzielnego. Nigdy nie myślę tymi kategoriami, bo nigdy nie posługiwałem się estetyką kiczu.

**- W jaki sposób odbiera pan krytykę?**

- Dawniej czytałem, obecnie staram się nie czytać i to z premedytacją. Żona to kolekcjonuje, gdzieś wycina i nawet próbuje mi to na głos czytać. Mówię wtedy: Dosyć! Albo włączam zagłuszającą muzykę. Niezależnie od tego co jest napisane, odbieram to jak głos podpowiadający mi z boku, co powinienem robić. Nie jestem Joanną D'Arc!

### **Nie umiem współżyć z głosami.**

Głosy z boku najzwyczajniej psują mi moją zabawę! Zresztą to, co ktoś o obrazie powie, nie ma ani dla mnie, ani dla obrazu znaczenia. Obraz to kawałek płyty pilśniowej zasmarowanej farbami. Nie zmienia się w zależności od tego czy ktoś powie, że jest genialny, lub czy ktoś powie o nim: gównu. Dlaczego mam się interesować cudzą opinią? To ja go namalowałem. Doskonale widzę co mi się udało, a co spartaczyłem. Robię to dla siebie! Tu tylko moje opinia się liczy!

**- Myślę, że pan maluje bardziej do szuflady. Z tego, co pan mówi wynika, że ktoś przez przypadek wyciągnął pana pracę, a panu to się nie podoba. Czy to nie jest zabawa ze sztuką?**

- Nie wiemy, co to jest sztuka. Zmieniała swoją funkcję na przestrzeni historii. Nie można sprecyzować terminu "sztuka". Natomiast to, co pan mówi o malowaniu do szuflady, to racja! W młodości przez całe lata nie pokazywałem publicznie tego co robię i chyba spetryfikowałem się w takim podejściu do twórczości. Wspominam to jako najszcześniejszy okres w moim życiu.

**- A czy fotografię traktował pan poważnie?**

- Równorzędnie. Porzuciłem ją, bo wydawało mi się, że mam raczej wyobraźnię zwróconą do wewnątrz, a nie na zewnątrz, więc fotografia stwarzała mi niejednokrotnie zbyt silne ograniczenia.

**- Powiedział pan w jednym z wywiadów: "Prawdę znamy, natomiast przeraźliwie szukamy kłamstw". Co to znaczy?**

- O Boże! Już kilka osób mnie o to pytało, a ja nie pamiętam, co miałem na myśli, bo była to odpowiedź na jakieś konkretne pytanie. Autoryzowałem ten wywiad, ale człowiek, który go przeprowadził zginął w kilka dni później w wypadku samochodowym. Wywiad wydrukowano w rok czy później z jego papierów pośmiertnych i tę moją kwestię przyklejono na końcu, nie łącząc jej z żadnym pytaniem. Najprawdopodobniej miałem na myśli naszą nędzną kondycję, to, że podobnie jak baron Munchausen, nieustannie wyciągamy się sami za własne włosy z bagna zwierzęcości, w tym niepojętym dla nas świecie, w którym ani czas, ani przestrzeń nie są skrojone na naszą miarę, zagrzewając się w tej czynności historyjkami o Bogu, celu istnienia, duszy nieśmiertelnej, różnicy między człowiekiem i zwierzęciem, wieczystym pięknie i tak dalej. Naprawdę nie pamiętam co miałem na myśli, ale chyba coś takiego.

**- Teraz chciałbym porozmawiać o technice pana malarstwa. Maluje pan olejem i akrylem. Co daje większe możliwości?**

- Maluję głównie olejem. Akrylem malowałem niewiele. Do akrylu wielokrotnie się zniechęcałem. Właściwie obraz akrylowy, w sensie technicznym, jest to substancja porowata. Wyschnięty akryl w powiększeniu wygląda tak jak gąbka. Jeżeli obraz przez czas dłuższy eksponować bez szkła, nasycy się brudem, który jest nie do usunięcia. Jeżeli jest to malarstwo agresywne, to zabrudzenie nie rzuca się w oczy. Natomiast jeżeli obraz jest malowany delikatnie, to brud się wetrze, nie da się go już usunąć. Ale oczywiście akryl ma wiele zalet. Wysycha natychmiast. Mogę szybko zmieniać to, co maluję, a taka jest właśnie specyfika mojej pracy. Podsuszam obraz suszarką do włosów i po kilku sekundach już jest suchy, i można przerabiać. Poza tym każdy obraz olejny zaczynam w akrylu. Rozkładam nim najważniejsze elementy, a później maluję olejem.

**- Od jakiegoś czasu upraszcza pan tło. Czy tło przestało być ważne?**

- To zaczęło się u mnie zmieniać w połowie lat osiemdziesiątych. Trudno powiedzieć: ważne, nieważne. Znudziła mnie ta przestrzeń z daleką perspektywą, z obłokami i tym wszystkim. Ale nie wiem, czy kiedyś do tego nie wrócę.

**- Maluje pan około 26 obrazów rocznie...**

- Obecnie już o wiele mniej, bo robię się coraz starszy, coraz wygodniejszy, coraz szybciej się męczę.

**- Nie bał się pan nigdy, że obrazy będą wychodzić jak spod matrycy, jak pocztówki?**

- Siłą rzeczy taka matryca istnieje u każdego. Zauważa pan, że to Rembrandt, to de Koenig, a to Picasso. Oni stworzyli własne matryce. Tak jak już mówiłem poprzednio: malując stale, czeka się na ten jeden czy dwa obrazy do roku, które bez mojej wiedzy ale moimi rękami, namaluje mój Anioł Stróż. Nadzieja na ich powstanie uzasadnia codzienną pracę. Choćby i w tym celu, aby nie wyjść z wprawy.

**- Szybko pan maluje?**

- Nie. Ja właściwie maluję wolno. Składa się na to wiele czynników, między innymi to, że wielokrotnie obraz przerabiam. Mam bardzo dużą łatwość szybkiego malowania i stąd

lekkość i wirtuozeria nie budzą mego podziwu, a wręcz przeciwnie. Przez całe życie walczę z tą łatwością.

**- Powiedział pan: "Wbrew temu, co publiczność sądzi, te obrazy, takie z obłokami, dziwnymi postaciami, to się dość szybko odpieprza". Czy nie sądzi pan, że po tych wszystkich wypowiedziach może pan stracić fascynację u swojej publiczności?**

- Najprawdopodobniej u pewnego odłamu publiczności już ją straciłem. Zauważyłem, że publiczność, która lubiła obrazy, które się łatwo odpieprzało, nie lubi tych, które się trudniej odpieprza. Może sądzą, że już nie potrafię malować obłoków - i może dlatego obrazy mają mniejsze powodzenie? Z innej beczki: akceptowali mnie także ci, którzy wychowali się na okładkach płyt z metalem. Charakteryzowały się one pewną, nazwijmy to "gotycką" scenerią i wydaje mi się, że w okresie mego malarstwa persyflażowego byłem przez niektóre środowiska subkultury, traktowany jak kontynuator tego właśnie stylu.

**- Nie upraszcza pan w ten sposób swojej twórczości, choćby porównując ją do okładek?**

- Staram się wytłumaczyć, że w niektórych środowiska młodzieżowych, które odnosiły się entuzjastycznie do pewnego okresu mojej twórczości - istniał pewien stereotyp piękna, oparty na stylistyce okładki płyty z muzyką hard rockową lub na komiksie. Z mojej strony był to persyflaż, ale nikt go nie widział. I chyba na tej zasadzie zostałem kupiony.

**- Nie tak dawno powiedział pan: "Nie cierpię niczego prosto od krowy. Piję kawę instant, mleko instant, jadam zupy w proszku". Kiedy przyszedłem tutaj i powiedziałem, że podoba mi się tyle zieleni na pana osiedlu, powiedział pan, że nie lubi zieleni. Na ile jest to fascynacja sztucnością, a na ile poza?**

- Nie jest to w żadnym wypadku poza. Naprawdę uwielbiam koncentraty i nawet wiem skąd się to uwielbienie wzięło. Po okresie głodu wojennego pojawiła się pomoc żywnościowa z USA pod postacią paczek UNRRA. Zawierały wyłącznie koncentraty i konserwy. Po czterech latach zup z dyni było to dla mnie gastronomiczne olśnienie i zostało mi już na całe życie. Podziwiam Piotra Bikonta, który doskonale zna się na tym o czym pisze i czytam wszystkie jego artykuły, ciesząc się równocześnie, że osobiście nie muszę tego jeść. Mac Donald's, Pizza Hut, wołowina w sosie własnym, sos seczuański ze słoika, ketchup i pepsi max zakreślają ostateczne i nieprzekraczalne granice mych gastronomicznych uniesień. Jestem gastronomicznym prymitywem, ale co mam zrobić, jeżeli wytworne jedzenie po prostu mi nie smakuje?

### **Boję się za artystów**

Inne natomiast przyczyny powodują słuchanie muzyki wyłącznie z płyt, czy oglądanie wyłącznie video. Jestem nerwicowcem, który w trakcie obcowania z żywym spektaklem nieustannie odczuwa jakby rezonans napięcia nerwowego solistów czy aktorów. A co będzie jeśli skrzypkowi pęknie struna, a co będzie jak striptizerce złamie się obcas? Taśma i płyta zawierają produkt gotowy, sprawdzony i co najwyżej mogą mieć usterkę techniczną. Korzystając z nich nie odczuwam zdenerwowania.

## - A zielen?

- Od dzieciństwa nie lubiłem lasu. Zielen jest mi obojętna ale za nią nie tęsknię. Przyroda nie wzbudza we mnie takiego entuzjazmu, jak u większości mieszkańców miast. Właściwie jej nie lubię. Jeśli wyjechałbym na urlop, to do innego miasta. Nie wiem skąd to się bierze, ale myślę, że idylliczne wyobrażenia rozmaitych Zielonych są kolejnym echem naiwnego entuzjazmu Rousseau. Oczywiście nie postuluję dewastacji przyrody, ale należy sobie zdać sprawę z tego, że jeśli jesteśmy i żyjemy to dzięki walce z przyrodą, a nie dzięki tworzeniu jej skansenów. Jesteśmy elementem przyrody, więc przyrodę zobaczyć można też w chaotycznej rozbudowie przemysłu, w dewastacji lasów, w zaśmiecaniu pól, w skażeniu gleby: jedno się rodzi, inne umiera, wszystko płynie, nie jesteśmy ani celem istnienia, ani koroną stworzenia i jako gatunek, w jakimś momencie, w ten czy inny sposób i tak przeminiemy...

## - Dziękuję panu za rozmowę.

Warszawa, marzec 1997r.

Rozmowa ukazała się w *Literaturze* w czerwcu 1997r.

*Zdzisław Beksiński jest malarzem kontrowersyjnym. Publiczność zawsze stała po jego stronie - i w ten sposób stał się malarzem niezwykle popularnym, żeby nie rzec populistycznym. W naszej rozmowie wspomina zresztą, że udało mu się "wstrzelić" w zainteresowania nowego pokolenia, wychowanego na komiksie. Tak więc istnieje nie tylko moda na obrazy Beksińskiego, ale i na albumy z jego pracami, a nawet pocztówki (bo i na pocztówkach widziałem reprodukcje jego prac). Z krytyką bywało różnie. A to chwaliła Beksińskiego, pisała peany, a to naskakiwała wytykając, że "demonizuje okrucieństwo, a nawet mu ulega". Sam Beksiński odcina się od wszelkich opinii, nie chce słuchać ani krytyki ani pochwały, zdaje się stoi na uboczu i nie interesuje go co, kto o jego pracach pomyśli. Tadeusz Nyczek napisał kilka lat temu: "Obrazy Beksińskiego sprawiały wrażenie, jakby ważna w nich była właśnie tylko treść. Co paradoksalne, bo sam artysta uparcie powtarzał, że jest inaczej, że tak naprawdę także i jego najbardziej interesuje obraz, a nie anegdota. I bynajmniej nie rości sobie pretensji do przekazywania 'urbi et orbi' żadnych specjalnych 'treści', 'prześlań' i tak dalej".*

*Więc jak charakteryzować jego twórczość? Pytam prześmiewczo, ironicznie, bo przecież trzeba u nas wszystko podporządkować standardom, albo zaledwie standaryzować na siłę. Nawet ci, którzy Beksińskiego poznali i doskonale wiedzą o jego filozofii malarskiej, prześcigają się w interpretacji jego dzieł. Choć z drugiej strony może i dobrze, bo ta interpretacja nie jest jednowymiarowa, nie jest jednogłosem i stara się wyjaśnić powodzenie jego malarstwa. Izabella Bodnar napisała w Przekroju: "Wizje, jakie maluje, wymagają intymności. A maluje to, co najgłębiej ukryte - co nie ma żadnego związku z rzeczywistością. W całym malarstwie światowym nie ma bardziej poruszających obrazów na temat przemijania niż dzieła Zdzisława Beksińskiego. Jego sztuka hipnotyzuje". I może w tym tkwi cała tajemnica. Nie wiem. Ten wstrząs estetyczny, o jakim artysta tu mówił, albo i czasem wstrząs antyestetyczny, nadaje jego malarstwu, jego kresce, na której tak mu przecież zależy, dodatkowej siły. Działa bezpośrednio na zmysły i uruchamia wyobraźnię, jest nawet*

*videoclipowy i jako taki spełnia swoją funkcję. Tak jak cała kultura obrazkowa, kultura szybkich klitek. Tak z kolei uruchamia się jego funkcja hipnotyzerska, o której pisała I. Bodnar. U jednych wywołując myśl o przemijaniu, u innych o Bogu, u innych o...*

*Zatem Zdzisław Beksiński malarz kontrowersyjny, ale i artysta kontrowersyjny. Wyrażając swoje opinie na temat sztuki, ale i na temat życia godzi w tradycję i skanonizowane myślenie. Wielu odebrało tą rozmowę jak antywywiad, jeżeli takiego sformułowania można użyć, bo zamiast sympatii dla Beksińskiego, wywołała raczej antypatię. Docierały do mnie opinie: "nie podobało mi się to, co mówił", a nawet "wolałem jego malarstwo wcześniej, bo teraz odebrał mi to, co w jego obrazach widziałem; widziałem metafizykę, teraz widzę okładkę". Ale przecież to Beksiński chciał się tak pokazać. Każdy wywiad, czy rozmowa tego typu to kompromis, który wypracowuje się długo. Zatem artysta pokazał się tak, jak chciał, by go zobaczono. Pozostaje pytanie: czy rzeczywiście myśli w ten sposób, czy to poza, czy może przenikliwie szczere wyznanie. Osąd pozostawiam Czytelnikowi. Właśnie w kontrowersji często powstaje sztuka i może ten "szumek" decyduje o wszystkim. Tak rodziły się sławy Picassa, czy Francisca Bacona.*

*Dla mnie Zdzisław Beksiński to fascynujący człowiek, i o to spotkanie walczyłem kilka miesięcy, pozostając z Beksińskim w kontakcie listowym, zresztą dla mnie niezwykle interesującym, bo oswajaliśmy się w jakiś sposób. Problemów było kilka, ale natury technicznej. Chodziło przede wszystkim o komputer, na którym przygotowuję tekst do autoryzacji, bo miałem dostarczyć wywiad na dyskietce, i to na jednym ze starszych Macintoshów, a to nie było takie łatwe. Poszukiwania się jednak udały.*

*Rozmawialiśmy w pracowni artysty, w małym pokoju wyglądającym jak studio nagrań. Płyty kompaktowe obudowywały wszystkie ściany (bo pracując Beksiński słucha muzyki). Izabella Bodnar napisała we wspomnianym tu tekście, że jego pracownia jest rodzajem kabiny kosmicznej. Beksiński postawił przede mną mikrofon radiowy (takie odniosłem wrażenie) i nagrywał mnie dla swoich celów, ja postawiłem przed nim mały dyktafon i nagrywałem dla swoich. Podejrzewam jednak, że jego kopia jest o wiele lepszej jakości. W trakcie tej rozmowy, zastanawiając się, czy to co mówi, jest rodzajem autokreacji, próbowałem jakoś podejść artystę i skłonić do szczerości. Do dziś jednak nie rozgryzłem jak było naprawdę. Ostatnio Zdzisław Beksiński powrócił do fotografowania. Zdjęcia przetwarza później na komputerze.*

(fragment książki "Rozum spokorniał. Rozmowy z twórcami kultury", Warszawa 2000)

<http://www.parnas.pl/index.php?co=blog&id=12&idb=11> 2006-03-20