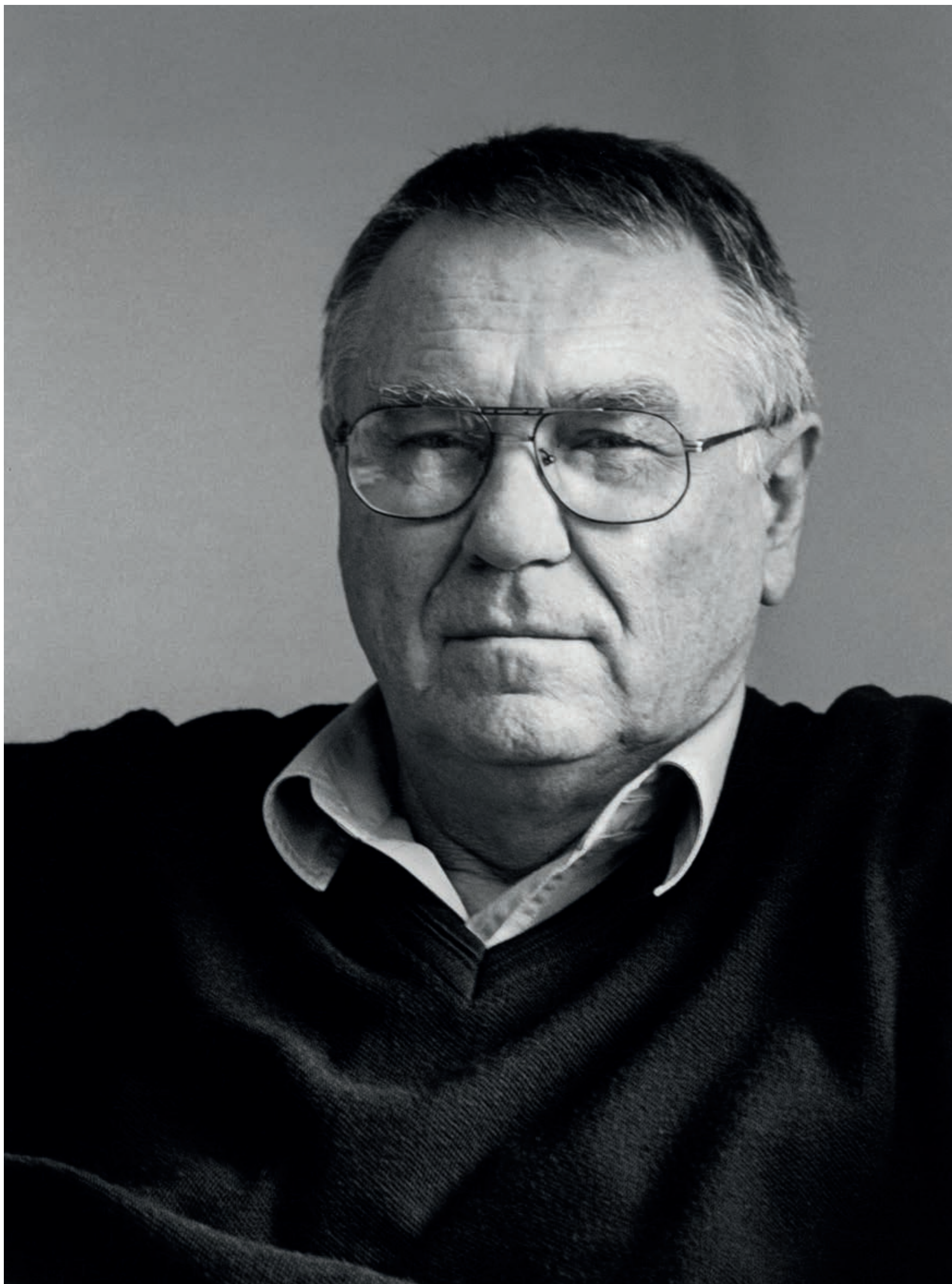




Beksinjski Obrazy

BOSZ



Beksinijski Obrazy

Beksiniński

Spis treści

Wiesław Ochman

7 **Wspomnienia**

Wiesław Banach

57 **Malarstwo**

510 **Bibliografia**

Zofię i Zdzisława Beksińskich poznałem u Grażyny i Wojciecha Noszczyków. Było to jedno z wielu moich ciekawych spotkań w tym czasie, ale to szczególnie mnie zainteresowało, ponieważ bardzo chciałem poznać artystę, którego prace podziwiałem.

Po raz pierwszy zobaczyłem obrazy Beksińskiego właśnie u państwa Noszczyków, a drugi raz, kiedy wraz z Jurkiem Dudą-Graczem odwiedziliśmy Galerię Sztuki Alicji i Bożeny Wahl. Jerzy kupił wtedy jedną z prac – cenił twórczość Beksińskiego bardzo wysoko i był nią zafascynowany. Zakupiony obraz zawisł obok sztandaru Hasiora w mieszkaniu Wilmy i Jerzego Dudy-Graczów w Katowicach. Później przekonałem się, że podziwiali się wzajemnie. Kiedyś przy okazji rozmowy o malarzach Beksiński stwierdził, że Duda-Gracz to artysta, który jest w stanie namalować wszystko.

Tamten wieczór utrwalił mi się w pamięci także dlatego, że Beksiński zaskoczył mnie swoją małomównością. Był już wówczas po ustaleniach z paryskim marszandem, który dzięki – jak opisywał to sam Beksiński – rozpisanej na kilkadziesiąt stron skomplikowanej umowie uzyskał wyłączność na sprzedaż prac Beksińskiego. Był w niej zawarty między innymi wymóg dotyczący minimalnej liczby prac, jaką rocznie artysta ma dostarczyć marszandowi. Właśnie na ten temat rozmawiałem wtedy ze Zdzisławem. Na moje wątpliwości dotyczące tego, czy tej klasy artysta powinien rezygnować ze swobody twórczej i wiązać się takim kontraktem, odparł, że tak jest mu wygodniej, bo nie lubi zajmować się handlem obrazami, a dzięki podpisanej umowie ma zapewniony odbiór prac i bezpieczeństwo finansowe. Było to u schyłku PRL i istotnie, tysiąc dolarów za obraz to była znacząca suma.

Ale czasy się zmieniały, a wraz z nimi wartość dolara i ceny obrazów. Powstawały galerie sztuki, odbywały się pierwsze aukcje i nagle okazało się, że taki układ to ograniczenie, a nie komfort życia i tworzenia. W okresie, kiedy już osobiście odwiedzałem Beksińskich, Zdzisław wciąż „odrabiał lekcję” zapisaną w kontrakcie. Aby wywiązać się ze zobowiązań, musiał malować marszandowi konkretną, ustaloną wcześniej liczbę prac. Stąd zmiana formatu dzieł na mniejsze i seria głów jakby z piaskowca – artystycznie zresztą bez zarzutu, bo Beksiński nie znosił partactwa.

Bywało, że w rozmowach wracał do tej sytuacji, ale nigdy nie słyszałem, aby powiedział jedno złe słowo o swoim marszandzie. Nigdy też nie przypisywał mu złych intencji, choć w środowisku pojawiały się takie sugestie. „Tak wyszło” – komentował spokojnie i na tym kończyła się dyskusja. Jakiś czas później wyznał mi, że wyjaśnili sobie z paryskim



Sanok, 1976

przedstawicielem wiele spraw i nastąpił okres – jak to nazywał – „pokojowej obojętności”. Nie był jednak zadowolony z książki, którą marszand opublikował na jego temat, a jeszcze bardziej przejęła się nią Zosia, żona Zdzisława.

Moje wizyty u Beksińskich przebiegały według powtarzalnego schematu. Na kolejne spotkania podjeżdżałem autem o ustalonej godzinie pod blok numer sześć przy ulicy Sonaty w Warszawie. Parkowałem zwykle vis-à-vis okna pracowni Beksińskiego. Nie podnosiłem głowy, ale kątem oka widziałem w oknie Zdzicha, jak wykonuje mi serię zdjęć. Posłużył mu one potem do opracowania w komputerze jakiegoś fantastycznego obrazu, który wizualnie nie będzie miał już nic wspólnego z wyjściowymi fotografiami.

Szedłem do wejścia, wybierałem numer trzysta czternaście na domofonie i windą wjeżdżałem na trzecie piętro. W drzwiach witałem się z uśmiechniętą Zosią i ze Zdzichem, który raczej rzadko okazywał emocje. Wchodziłem do niezbyt szerokiego korytarza. Po prawej była kuchnia, za nią nieduży pokój z komputerami, dalej znajdowała się pracownia ze sztalugami przy oknie, gdzie powstawały dzieła Beksińskiego. Parapet był zachlapany farbami. „Wyobraź sobie, że podczas malowania ścian malarz chciał mi pomalować na biało ten parapet. Z trudem go powstrzymałem, bo upierał się, że będzie ładnie” – skarżył się raz Zdzisław.

Zawsze ciągnęło mnie, aby zobaczyć, nad czym aktualnie artysta pracuje. Podczas jednej z wizyt zaglądnąłem do pracowni i zobaczyłem na sztaludze kroczącą wprost na widza kobiecą postać. Zwracała uwagę szaroperłowa, szlachetna tonacja i jak zwykle gdzieś głęboko pod materią malarską ukryty świetny rysunek. W następnym tygodniu znów odwiedziłem Beksińskich i po powitaniu zakradłem się do pracowni. Zobaczyłem tam ten sam format pracy, ale z jakąś fantastyczną i majestatyczną budowlą. „A obraz z kobietą skończyłeś?” – zapytałem. „Nie – odparł – jest pod tą budowlą. Szwagier powiedział, że jest »bardzo ładna«, więc zamalowałem ją i zrobiłem katedrę”.

Bo określenie „ładnie” zupełnie nie przekonywało Beksińskiego, jeśli chodzi o jakość pracy i wartość obrazu.

Nasze spotkania odbywały się w niewielkim pokoju po lewej stronie korytarza. Tuż za nim była sypialnia i magazyn, w którym znajdowały się ukończone prace. Kiedy Zosia była jeszcze z nami, podczas spotkań raczyliśmy się pączkami od Bliklego i rozmawialiśmy o wszystkim, może z wyjątkiem polityki. Myli się jednak ten, kto sądzi, że Beksiński nie był zorientowany w bieżących sprawach społeczno-politycznych. Wiedzę czerpał pewnie z internetu, bo prasy drukowanej tam



BA74, 1974, 122 x 98 cm



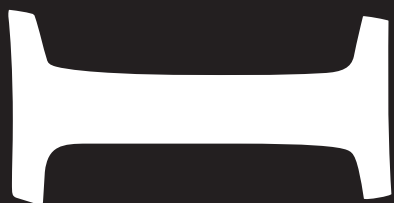
B.L.75, 1975, 73 x 87 cm

Zdzisław Beksiński urodził się 24 lutego 1929 roku w Sanoku. Jego pochodzący z Koprzywnicy (wówczas w zaborze rosyjskim) pradziadek, Mateusz Beksiński, po upadku powstania listopadowego jako żołnierz schronił się przed rosyjskimi prześladowaniami w zaborze austriackim i tak swoje losy związał z Sanokiem. Wraz z kuzynem – również powstańcem – Walentym Lipińskim założył zakład kotlarski i odniósł niezwykle sukces ekonomiczny; wkrótce niewielkie przedsiębiorstwo rozrosło się w dużą fabrykę. Jeszcze przed pierwszą wojną światową produkowała tramwaje i wagony, a po drugiej – została przekształcona w państwową Sanocką Fabrykę Autobusów „Autosan”.

Rodzina Beksińskich była jedną z najzamożniejszych w Sanoku. Dziadek artysty, Władysław, zdobył wykształcenie inżynierskie, zaprojektował kilka budynków w mieście. Ojciec, Stanisław Beksiński, również inżynier, piastował w mieście ważne funkcje. Zdzisław od dzieciństwa przejawiał zdolności plastyczne, które – jak sam mówił – odziedziczył po ojcu. Matka pielęgnowała jego talent i skrupulatnie przechowywała jego rysunki. Po skończeniu sanockiego liceum w 1948 roku Zdzisław na żądanie ojca rozpoczął studia architektoniczne na krakowskiej politechnice, chociaż sam pragnął pójść na reżyserię w szkole filmowej. Podczas studiów kupił aparat fotograficzny i zajął się fotografią artystyczną. W 1959 roku definitywnie porzucił tę technikę mimo sukcesu, jaki osiągnął, wykonując niezwykle indywidualne, kreowane, bardzo osobiste, znakomite zdjęcia. Od dzieciństwa rysował i właśnie rysunek przez wszystkie lata był jego głównym, chciałoby się powiedzieć, naturalnym środkiem wyrazu. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych uprawiał sztukę abstrakcyjną, tworząc obrazy, reliefy i po części figuratywną rzeźbę. I tutaj został przez krytykę dostrzeżony jako wybitny, oryginalny twórca. Jednak od poszukiwań awangardowych w pewnym momencie się odwrócił, uważając, że nie nowość formy jest ważna w sztuce, ale to, co osobiście chciałby wyrazić.

Zdzisław Beksiński był więc człowiekiem rozlicznych zdolności. Oprócz zajmowania się twórczością plastyczną i fotograficzną przez krótki okres pisał opowiadania. Marzył przez lata o realizacji własnych filmów, pisał scenariusze, pragnął tworzyć muzykę konkretną i w tym celu budował w swoim sanockim domu studio. Pracując w fabryce „Autosan”, zaprojektował kilka karoserii autobusów. Nieraz mówił, że mógłby robić coś innego niż malarstwo, ale właśnie przed sztalugami czuł się wolny.

Od młodości związany był z Muzeum Historycznym w Sanoku, któremu przez lata sprzedawał po niższej cenie najlepsze





BA66, 1966, 123 × 79,5 cm



BE69, 1969, 123 × 99 cm

prace. Utworzona w ten sposób kolekcja stała się najbardziej reprezentatywną prezentacją jego twórczości. W 1984 roku nawiązał współpracę z Piotrem Dmochowskim, który na całą dekadę został jego marszandem, mając niemal całkowitą wyłączność na zakup dzieł. Rozwiązanie umowy ponownie zbliżyło artystę do sanockiego muzeum i systematycznie powiększał tu kolekcję swoich prac. Muzeum z kolei rokrocznie prezentowało dzieła Beksińskiego na wystawach w różnych miastach Polski. Już za życia artysty otwarta została w zamku stała ekspozycja jego prac i powstał projekt budowy południowego skrzydła w celu stworzenia Galerii Zdzisława Beksińskiego. Czynną od 2012 roku galerię zwiedziło do tej pory kilkaset tysięcy osób, a około stu wystaw czasowych twórcy (w tym również kilka zagranicznych) organizowanych przez placówkę obejrzała niemal podobna liczba widzów.

Serdeczne stosunki łączące artystę z autorem niniejszego tekstu – pracownikiem, a następnie dyrektorem Muzeum Historycznego w Sanoku – zaowocowały decyzją Beksińskiego o przekazaniu po śmierci całej spuścizny do tutejszych zbiorów. Oprócz opisanego wyżej dorobku artysty muzeum uczestniczyło także w produkcji filmów dokumentalnych i fabularnych o nim, prowadzi również działalność wydawniczą, opracowując jego dorobek. W celu popularyzacji twórczości malarskiej i uzyskania najwyższej jakości druku w 1998 roku – a więc jeszcze za życia Beksińskiego – rozpoczęło z Wydawnictwem BOSZ z Olszanicą bliską współpracę, która zaowocowała serią znakomitych publikacji. Dzisiaj Zdzisław Beksiński jest postacią znaną niemalże w całym świecie, a jego malarstwo budzi stale rosnące zainteresowanie zarówno zwykłych widzów, jak i artystów różnych dyscyplin szukających inspiracji w jego dziełach.

Niniejsze wydawnictwo poświęcone jest najważniejszemu – niezależnie, jak wysoko cenimy dokonania na gruncie fotografii czy abstrakcji – okresowi twórczości Beksińskiego, a jeszcze uściślając – malarstwu olejnemu i akrylowemu będącemu sensem życia artysty z lat 1965–2005. W książce pomijamy jego rysunki i grafikę komputerową, którą uprawiał w ostatniej dekadzie życia. Obejmuje ona działalność artysty aż do dnia jego śmierci, 21 lutego 2005 roku, kiedy to popołudniową porą zakończył pracę nad swoim ostatnim dziełem.

W liście z 27 maja 1969 roku do Aleksandra Szydły Beksiński pisze o wielkoformatowych rysunkach, bardzo pracowitych, zajmujących pięć–sześć dni pracy. Wspomina też, że od minionej wiosny usiłuje malować, a nawet któryś z obrazów pokazywał już na wystawie, ale nadal nie jest z tego



AB69, 1969, 125 x 101 cm



BA70, 1970, 92 x 74,5 cm



AA70, 1970, 98 x 122 cm (detail)



A.A. 70, 1970, 98 x 122 cm



AF75, 1975, 87 x 73 cm



BG74, 1974, 73 x 87 cm



BL77, 1977, 122 x 73 cm



AB77, 1977, 122 x 73 cm



AE78, 1978, 87 x 73 cm



A.A. 78, 1978, 87 x 87 cm



XXX, 1982, 86 x 71 cm



BF82, 1982, 73 x 87 cm

Jak już wiemy, Beksiński zawsze i stanowczo odmawiał komentowania swoich obrazów oraz inspiracji, które mogłyby sugerować tkwiące w nich znaczenia (znaczenie jest przecież, jak sam mówił, bez znaczenia). W przypadku jednej pracy zawarł w liście do Piotra Dmochowskiego dość długi i szczegółowy opis dotyczący tej kwestii, który warto przytoczyć. Obrazowi nie nadał formalnie tytułu *Katyni*, ale obiegowo jest on stosowany i sam go kilkakrotnie użył. Dzieło nosi datę 1984 roku, choć, jak twierdził artysta, powstało rok wcześniej, późną jesienią:

„W roku 1982 po usłyszeniu w »Wolnej Europie« jakiejś audycji na temat Katynia pożyczyłem od znajomego wydaną chyba w Londynie przed wielu laty książkę pt. bodajże *Zbrodnia katyńska w świetle dokumentów* – właściwie sprawę znałem stosunkowo dobrze od czasów okupacji, a teraz chodziło o powtórne zweryfikowanie niektórych wyobrażeń na ten temat. W trakcie lektury (był to początek 1982, stan wojenny i odpowiednia atmosfera do lektury) niektórych fragmentów zaczął mi się pojawiać obraz tego, co chciałem namalować, mimo iż początkowo, biorąc książkę do ręki, nie miałem w ogóle zamiarów artystycznych związanych z lekturą. Pierwsza wersja tego, co namalowałem, ma format poziomy 73 × 87 i została sprzedana poprzez galerię Wahl (chyba) zaraz w 1982 lub na początku 1983. Był to obraz całkowicie nieudany, stojące postacie w hełmach i szynelach unosiły się jak chmura w powietrzu, w sumie pomysł będący inspiracją do namalowania obrazu wywietrzał w trakcie roboty, sam nie wiedziałem, co namalowałem, tyle że wiedziałem, że jest to niewiele warte – Sińczak nawet chciał to kupić, ale Krauze mu odradzał, że obraz jest »deklaratywny«, a widział w nim reakcję na stan wojenny, coś jak »widmo armii nad ojczyzną« czy jeszcze inaczej, ogólnie rzecz biorąc, nikomu nie zaświtała myśl na temat tego, co było inspiracją. Czułem, że format musi być większy, ale nie miałem wtedy większego formatu i sposobu, jak go oprawić, ani w co go oprawić etc. Musiało upłynąć dwa lata, zanim powtórnie, mając już materiał, wróciłem do wizji pierwotnej, tej z początku 1982. W pierwszym założeniu postacie stojące i częściowo wyłaniające się z quasi-wykopu miały stać na czymś w rodzaju bajorka wypełnionego ciemnoczerwono-fioletową cieczą, z której też miały się wyłaniać jakieś szczątki. Oczywiście zadziałało przekleństwo niskiego sufitu i niemożności swobodnego malowania u dołu obrazu (. . .). Bajorko zmieniło się w załamany strop, spod którego widać było głowy i hełm poniżej, strop został zamalowany i w ogóle przerabiany był tyle razy, że nie pamiętam już, co jest obecnie: jakiś taki dół i wykop czy coś niezbyt sprecyzowanego. To, co wyżej, malowało się szybciej i łatwiej. Dość szybko zamiast poszczególnych postaci zrobiłem coś w rodzaju »zrostu« bez wyliczania, czyja ręka czy



noga do kogo należy – czułem, że tak jest lepiej, problemy zaczęły pojawiać się w trakcie zmęczenia tematem – jak zwykle zacząłem czuć się ograniczany tym, co sobie założyłem i wydawało mi się, że porzucając założenie, zrobię lepszy obraz. Jest to zresztą moja normalna reguła postępowania, której nieco się wstydzę, stąd nigdy nie przyjąłbym zamówienia nawet od siebie samego, bo obraz, rozrastając się, zaczyna dyktować prawa dotyczące tego, czym ma być, i trzymanie się na siłę koncepcji pierwotnej mija się z celem. W trakcie pracy czuję się raczej sługą obrazu, który rozrasta się zgodnie ze swymi prawami, niż sługą koncepcji, która stała u jego poczęcia. Tak więc pojawił się problem tego typu, że ten tłum stał jakby w oczekiwaniu na coś, czego w tym obrazie nie było, czułem, że konieczne jest dodanie tego czegoś, a nie wiedziałem, co by to być mogło, co by wiązało grupę ludzi czy tłum ludzi poubieranych w hełmy i szynele. Myślałem o czymś, co unosiłoby się na pierwszym planie w powietrzu, np. latający hełm – musiałbym namalować to coś całkiem inaczej niż resztę, tak aby było jakby bardziej materialne, bardziej ostre, wypolerowane... Porzuciłem tę myśl i zdecydowałem, że od tyłu na żółtym niebie pojawi się Zeppelin, ponieważ jednak tło jest rozmyte, nieostre, postacie na horyzoncie ledwie zamarkowane jako amorficzny tłum, powstał problem, gdyż nie można było tego, co jest najdalej (czyli Zeppelina) namalować ostrzej niż to, co jest bliżej. Namalowałem go blado, że wyłania się od prawej strony, ale wyglądał w najlepszym wypadku jak Pershing. Napisałem więc na pierwszym planie u stóp postaci »Zeppelin«. Źle to wyglądało. Zamalowałem napis. Wysunąłem Zeppelina do przodu, tak że widać było stery, co znacznie pogorszyło samą wizję (chodziło o to, by się wysuwał, a nie stał na niebie w całej okazałości), ale wydawało mi się, że już zaczyna być dobrze. Na dwóch hełmach dodałem szpice takie, jakie miała armia niemiecka w pierwszej wojnie. Na to przyszedł kolega po fachu z żoną pożyczyć forszę (...). Kolega po fachu był z innej nieco epoki niż jego małżonka. Tak więc kiedy powiedziałem, że obraz nazywa się Zeppelin, ona miała na myśli grupę Led Zeppelin, a on militarystę pruski. Przerzucali się egzegetycznym bełkotem przez cały niemal czas pobytu u mnie (...). Gdy wyszli, powiedziałem »kurwa« i zamalowałem sterowiec, gdyż mnie wydawał się być »poetyczny«, ale odczytywany był całkiem »w bok«, a mimo wszystko zależy mi na właściwym odczytaniu przez ludzi tego, czego sam nazwać sensownie nie potrafię. No i na tym rzecz zakończyłem. Nic już więcej przy obrazie nie robiłem. Wie Pan wszystko”²⁵.

25 List do Piotra Dmochowskiego z 4.09.1984. Piotr Dmochowski, *Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim*, t. I: *Lata 1983–1995...*, dz. cyt., s. 149–151.



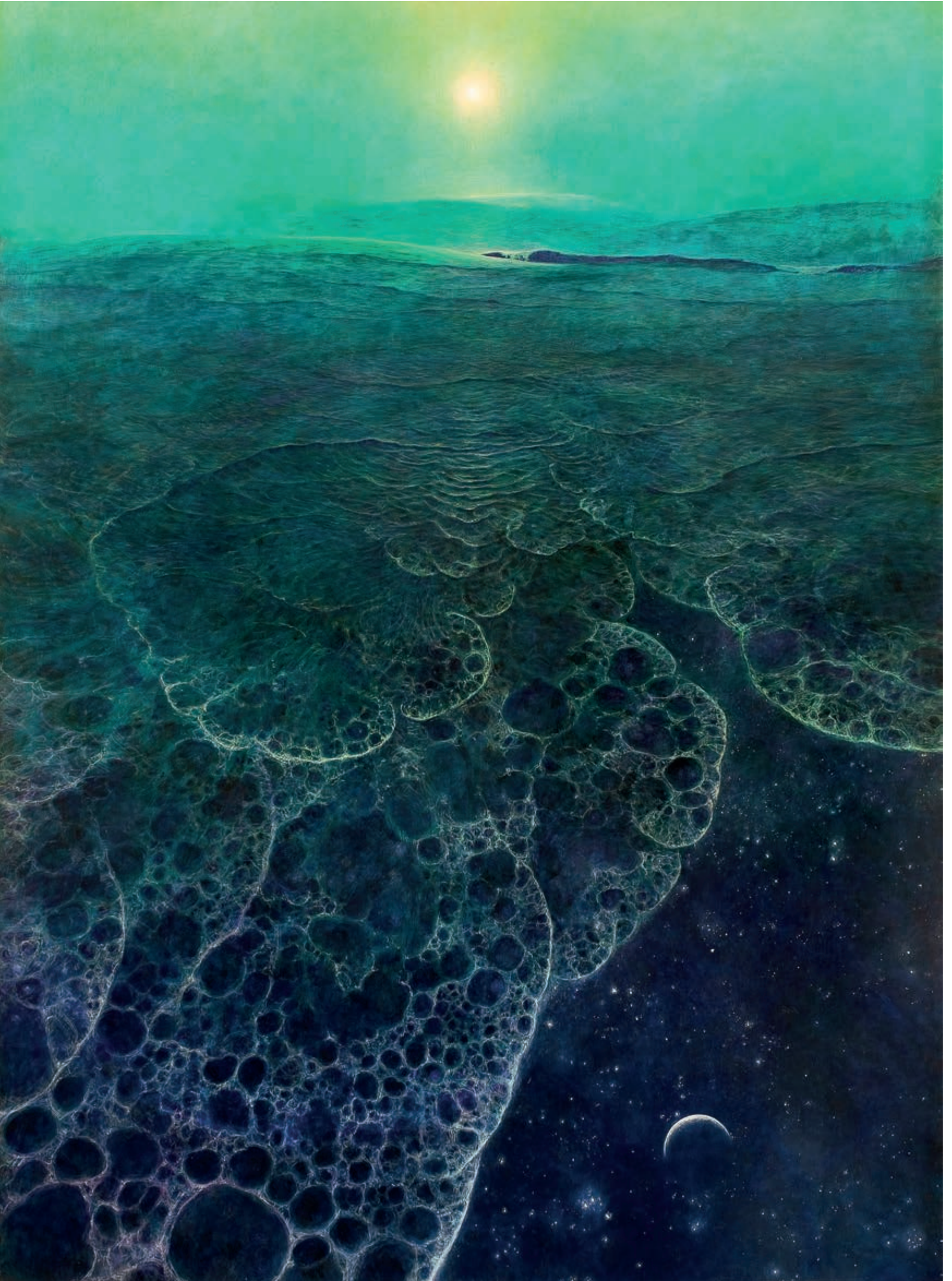
BS82, 1982, 61,5 x 73 cm



BD84 (Катынь), 1984, 122 x 98 cm



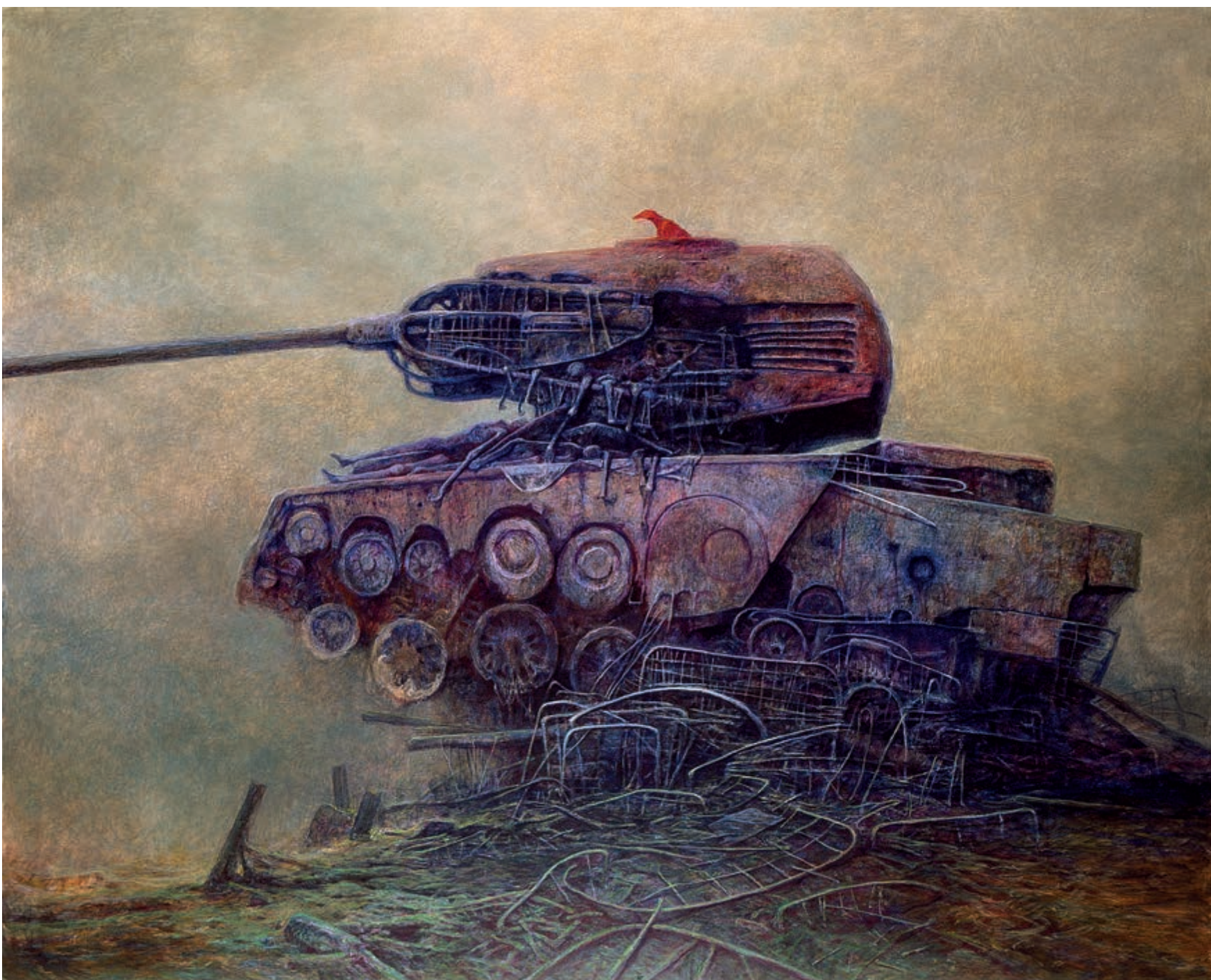
OZ, 1984, 87 x 87 cm



WN, 1984, 123 x 98 cm



KT, 1986, 120 x 98 cm



EA, 1986, 98 x 120 cm

„Skończyłem obraz 45=A6, z postacią na koniu namalowaną wg nowego sposobu, tak aby siatka linii jakby na rysunku oplatała całą powierzchnię. Myślę, że to niezły obraz, może jeszcze wrócę do niego, by coś poprawić, ale na razie podmalowałem następny na acrylu, który mordowałem poprzednio i porzuciłem. Budzą się nadzieje, że coś jeszcze sensownego zrobię, bo gdybym utrzymał się przez jakiś czas w tym sposobie malowania, to i rysunki mogłyby być utrzymane w podobnej konwencji. Jest to wreszcie prawie rysunek”³².

Tak zanotował Beksiński 14 grudnia 1995 roku. Znużony dotychczasowym sposobem malowania artysta dostrzega światło w tunelu – wypracowuje sobie nową technikę. To odkrycie nakłada się na dramatyczną sytuację rodzinną. Właśnie tydzień wcześniej wykryto u jego żony nieoperacyjnego tętniaka na aorcie i wiadomo, że ma ona przed sobą nie więcej niż trzy lata życia. Beksiński jest tą wiadomością przybity. Czeką go okres niesłychanych napięć, aż do jej śmierci 22 września 1998 roku. A przecież w tych latach namaluje wiele znakomitych obrazów, z których – co rzadkie – sam będzie zadowolony.

Odkryta przez niego właśnie technika jest wszakże związana z rysunkiem, który towarzyszył mu nieustannie od dziecięcych lat. Mawiał, że nawet jak trzeba wytłumaczyć komuś jakąś rzecz, to bierze kartkę i ołówek, bo tak najłatwiej jest mu się porozumiewać. Przychodzi także na myśl jego entuzjastyczny list z 1965 roku, w którym wyrażał swój zachwyt nad techniką rysunkową: „Natomiast rysunek to jest technika improwizacyjna. Do niczego się nie wraca, niczego się nie planuje, nastrój zmienia się w trakcie roboty, robota się rozrasta, och, rysunek jest najlepszy ze wszystkiego!”³³.

Sam nie spodziewał się, że dojdzie do podobnych możliwości przy pomocy farb i pędzla. Na pewno już nie tak swobodnie, jak widział to trzydzieści lat wcześniej, ale jednak na kilka ostatnich lat stworzył sobie nową techniką nowe możliwości artystycznego wyrazu. Co ciekawsze, owo stosowanie cieniutkich kresek przeplatających się z sobą pozwala mu osiągnąć nieraz bardzo subtelną gamę kolorystyczną. Łączy nierzadko tę gmatwaninę kresek z pustymi partiami (YA, B6, Z9 z 1996 roku). Gdybyśmy usiłowali opisywać to, co one przedstawiają, napotkalibyśmy trudności. W gąszczu linii giną fragmenty anatomiczne, a czasami i same sylwetki. Najczęściej to właśnie postacie ludzkie lub głowy są tematem, czasami jakieś zwierzę, zupełnie wyjątkowo (BŻ z 1997 czy O6 z 1998 roku) architektura, z rzadka drzewo (WŁ z 1999 roku).



³² Zdzisław Beksiński, *Dziennik* z 14.12.1995. Archiwum MHS.

³³ List do Aleksandra Szydły z 4.06.1965. Archiwum MHS.



YĄ, 1996, 73 x 92 cm



BB94, ok. 1994, 92 x 88 cm



Wz, 1995, 132 x 98 cm

W tych gubiących się w szczegółach kompozycjach jedno jest cały czas wspólne i typowe dla twórczości Beksińskiego – smutek. Ekspresja jest może tutaj bardziej wytłumiona, ale nie sposób nie zobaczyć tego dramatu, który w sobie nosi. To metafizyczne odczuwanie egzystencji spotyka się z bólem związanym z osamotnieniem głęboko odczuwanym po śmierci żony. Choć zastrzegał z całą mocą, że to, co dzieje się w jego życiu osobistym, nie jest tematem jego sztuki, to jednak przejmujące przeżycia w jakimś stopniu pogłębiały jego lęki metafizyczne. Wśród tematów czy raczej motywów w tym niemal abstrakcyjnym świecie pojawia się forma stosowana, którą być może podświadomie wchłonął jeszcze w dzieciństwie, oglądając choćby w sanockim muzeum ikony. Jest to przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem najczęściej w formie Hodegetrii lub Eleusy. Nieraz, tłumacząc komuś, o który obraz mu chodzi, mawiał, że to taka Madonna z Dzieciątkiem. Zaskakuje wpis w jego *Dzienniku* dotyczący obrazu YĄ z 1996 roku: „Przedstawia kilka postaci w różnym układzie w technice rysunkowej, ale z gładkim dołem obrazu. Tytuł mógłby brzmieć »Jednonoga Madonna« lub »Kulawa Madonna«”³⁴. Te obrazy oczywiście nie mają żadnego kontekstu religijnego, chodzi o układ i formę dzieła.

Technika rysunkowa pozwalała artyście jeszcze intensywniej skupić się na poszukiwaniu formy, nad czym pracuje już od przynajmniej dekady. „Przez całe ostatnie dziesięciolecie – pisze w e-mailu do Dmochowskiego – walczę o budowę formy, czego być może nikt poza mną nie dostrzeże”³⁵. I tutaj Beksiński chyba się nie myli, gdyż dla większości widzów i krytyków najistotniejsza, i jakby przysłaniająca inne problemy, jest wizyjność przedstawienia, no może jeszcze jakoś malowania widziana w kontekście realistycznego warsztatu.

„Forma” – czym było dla Beksińskiego to bardzo techniczne określenie? Pytałem go o to wiele razy – w odpowiedzi zasłaniał się brakiem zdolności tworzenia definicji, kierując myśl w stronę budowy utworu muzycznego, symfonicznego, o wyraźnej ekspresji. Najbardziej konkretnie omówił to zagadnienie w kolejnym e-mailu do Piotra Dmochowskiego:

„Przez formę rozumiem głównie kształt tego, co buduję, i to, w jakim stopniu kształt ten odbiega od kształtu rzeczywiście postrzeganego, oraz w jakim stopniu staje się quasi-grafologicznym charakterem mojego »pisma«, czyli charakterem linii i krzywizn, jak też pewne specyficzne stereotypy, lub jak

³⁴ Zdzisław Beksiński, *Dziennik* z 11.03.1996. Archiwum MHS.

³⁵ List do Piotra Dmochowskiego z 16.09.2004. Piotr Dmochowski, *Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim*, t. 3: *Lata 2004–2005...*, dz. cyt., s. 258–259.



PX, 1994, 98 x 98 cm



IV, 1994, 98 x 98 cm



XXX, ok. 1995, 132 x 98 cm



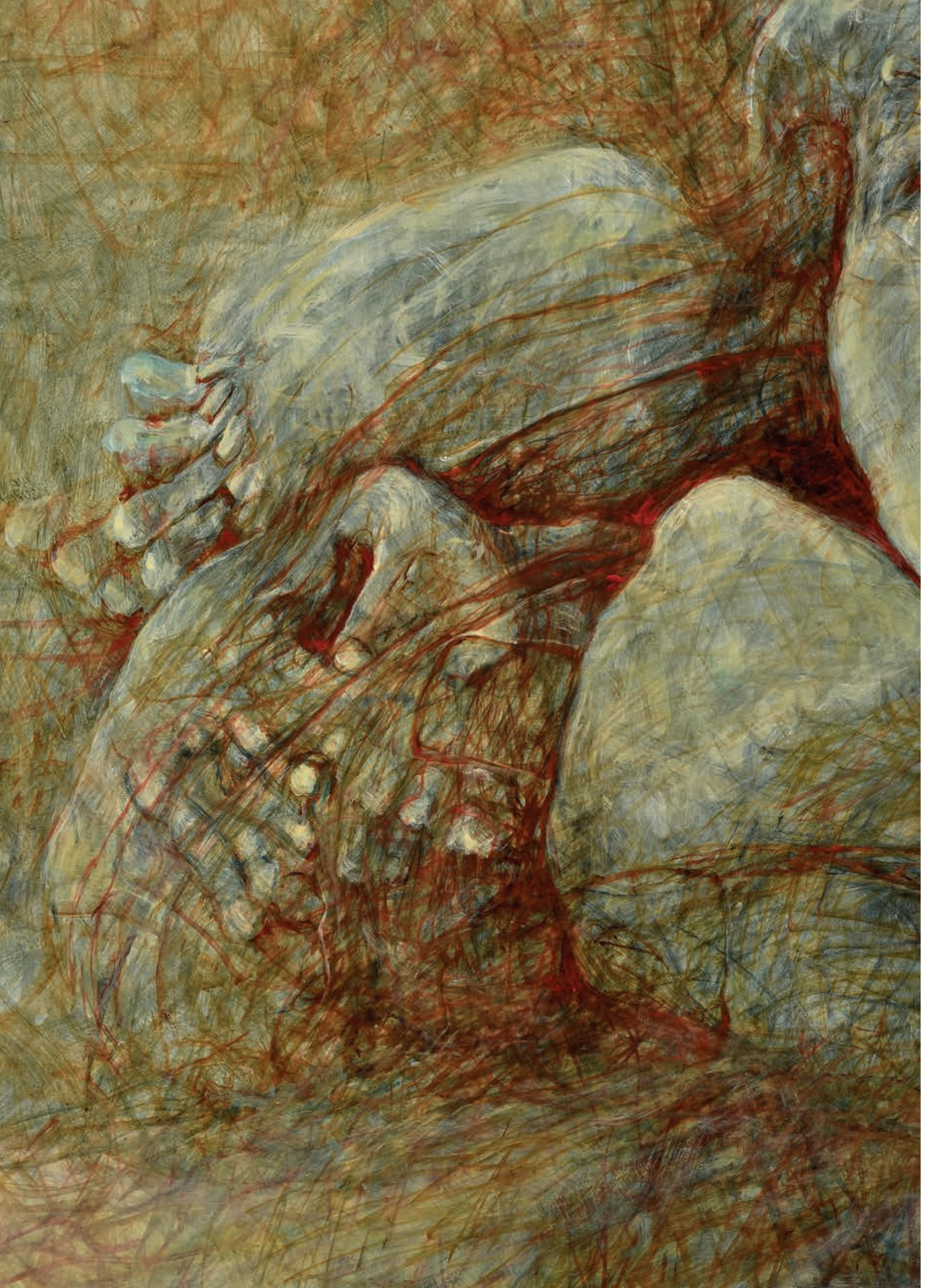
XXX, ok. 1995, 132 x 98 cm



Z4, 1996, 132 x 98 cm



I, 1996, 92 x 73 cm



A5, 1997, 98 x 132 cm (detail)



AŞ, 1997, 98 x 132 cm



X2, 2000, 132 x 98 cm



Zt, 2001, 98 x 98 cm



V9, 2002, 98 x 98 cm



RŽ, 2002, 132 x 98 cm

