



Klaudia Węgrzyn

<https://orcid.org/0000-0002-2891-5590>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice, Polska

Narracja sztuki i tożsamości. Zdzisław Beksiński i Jerzy Grotowski

Narration of Art and Identity: Zdzisław Beksiński and Jerzy Grotowski

Abstract: Zdzisław Beksiński has long been self-styled as a Master by his fans and admirers. However, this seemingly flattering title eventually begins to consume itself, trivialising the essence of his art and identity. This phenomenon does not occur in isolation and seems to fit within the dynamics of other creative personalities, such as Jerzy Grotowski and Witold Gombrowicz. The proposed comparative analysis focuses on Grotowski and Beksiński, using the mode of writing about Gombrowicz. Gombrowicz, as an artist who continuously recreates and deconstructs himself and his art, forms a connection between the mentioned artists and provides a quasi-script for identity-forming auto-narratives. The common denominator between Grotowski and Beksiński indicates a closeness to the *Bildungsroman* tradition, as well as their work with identity, corporeality, and transgression. The biographies created by and about the artists indicate multiplicity, dispersion, strangeness, and intentional (de)construction of subjectivity. Both Grotowski and Beksiński similarly engage in directing and editing (of themselves and the world) and utilise seemingly dependent language/gestures. However, by becoming popular / popularising icons / masters – from fully dimensional and beyond-form personalities – they are reduced to shallow echoes of the myth of greatness.

Keywords: auto-narration, identity, artist, art

Abstrakt: Zdzisław Beksiński od lat mianowany jest samozwańczo przez fanów i wielbicieli Mistrzem – jednak ten pozornie dowartościowujący komplement zaczyna pożerać w końcu własny ogon, konsumpcyjnie sphykając sedno jego sztuki i tożsamości. Fenomen ten nie występuje wszak w próżni i wydaje się wpasowywać w dynamikę innych osobowości twórczych, takich jak Jerzy Grotowski czy Witold Gombrowicz. Proponowana analiza komparatystyczna dotyczy Grotowskiego i Beksińskiego – wykorzystując modus tworzenia się / pisania o Gombrowiczu. Gombrowicz jako artysta nieustannie odtwarzający i dekonstruujący siebie i swoją sztukę, kreuje spoiwo między wspomnianymi artystami i dostarcza quasi-scenariusza autonarracji tożsamościotwórczych. Wspólny mianownik Grotowskiego i Beksińskiego wskazuje na bliskość historii *Bildungsroman*, ale również na ich pracę z tożsamością, cielesnością i transgresją. Biografie pisane przez artystów i o artystach podkreślają wielokrotność, rozproszenie, niesamowitość i intencjonalne (de)konstruowanie podmiotowości. Grotowski i Beksiński w podobny sposób sięgają także po reżyserowanie i montaż (siebie i świata) oraz korzystają z mowy/gestów pozornie zależnych. Stając się jednak popularnymi / popularyzatorskimi ikonami / mistrzami – z osobowości pełno- i ponad-wymiarowych (wychodzących poza formę) – zamieniani są w płytkie echa mitu o wielkości.

Słowa kluczowe: autonarracja, tożsamość, artysta, sztuka

Wielkim artystą był

W telewizji popularno-śniadaniowej nie było chyba nigdy tak głośno o Jerzym Grotowskim jak wtedy, gdy hollywoodzka aktorka Sigourney Weaver skomentowała niewiedzę młodej reporterki Dzień Dobry TVN, wytykając jej brak znajomości „najważniejszego reżysera teatralnego w historii” (Piekarska, 2015). Polskie i światowe media zawrzały, i nagle nazwisko Grotowskiego stało się synonimem „Mistrza”, „Geniusza”, „Najwybitniejszego twórcy”, stało się także kanwą do tworzenia memów oraz popkulturowych quizów: „A ty wiesz, kim był Grotowski?” (Szaniawski, 2015). Byliśmy obrażeni, dumni i poruszeni, my Polacy – że sławna aktorka nie tylko wiedziała o istnieniu reżysera, lecz także wspomniała, że jej mąż uczestniczył w warsztatach teatralnych w Polsce. Zachłysnęliśmy się tym medialnym wydarzeniem, potajemnie wpisując zapewne w Google, kim tak naprawdę był ten Grotowski – nie ulegało jednak wątpliwości, że Grotowski wielkim artystą był. Historia powtarza się i ironicznie pożera swój ogon, po prostu i po polsku wracamy zawsze do systemu gombrowiczowskiego i wpadamy w pułapki z cyklu: „dlaczego Słowacki wzbudza w nas zachwyt i miłość? (...) dlatego, że wielkim poetą był!” (Gombrowicz, 1987: 43; zob. Bolecki, 2010). Tworzymy polski panteon, do którego co jakiś czas dorzucamy nazwisko-towar i umacniamy pozycję „wielkości” – tak samo było z Witoldem Gombrowiczem (Jarzębski, 2000: 10), Tadeuszem Kantorem (Sural, 2015), a wcześniej ze Stanisławem Wyspiańskim (Bolecki, 2010: 172), gdyby kontynuować linię teatralną. Tak samo współcześnie jest i ze Zdzisławem Beksińskim: do jego dzieł najpierw przyłgnęła spływająca etykieta *f a n t a s t y c z n o ś c i*, a w końcu do samego autora dopisano alias „Mistrz”¹.

¹ Seria wydarzeń kulturalnych Świat Mistrza Beksińskiego oficjalnie usankcjonowała pseudonim „Mistrza” nadawany wcześniej Beksińskiemu głównie przez jego fanów i wielbicieli oraz Piotra Dmochowskiego. Aktualnie w dyskursie fanowskim i popkulturowym do przydomku „Mistrz” rzadko dodawane jest nawet nazwisko. Obszerniejszą analizę tych zagadnień przeprowadzam w przygotowywanej pracy doktorskiej.

Wspólny mianownik

Przyjrzyjmy się zasadom, które organizują taki stan rzeczy – gestom odautorskim oraz tym ze strony środowiska – zwłaszcza na przykładzie Grotowskiego i Beksińskiego, których na pierwszy rzut oka łączy tylko to, że są polskimi artystami XX wieku. Biorąc pod uwagę osobność dziedzin twórczych: teatr oraz malarstwo, moim celem nie będzie porównywanie sposobów kreacji artystycznej, ale wskazanie na punkty wspólne w zakresie narracyjności, iluzoryczności, ironiczności i tożsamości: łącznikiem będzie tutaj Witold Gombrowicz², stanowiący paradygmat tych dyskursów (Jarzębski, 2000: 10). Jego biografia nie zostanie wykorzystana jednak do ściśle rozumianej komparatystyki ze względu na rok urodzenia przypadający 30 lat przed wspomnianymi artystami.

Grotowskiego i Beksińskiego łączy kilka podstawowych kwestii: byli niemal rówieśnikami – Grotowski urodził się w 1933 roku, Beksiński w 1929 roku; obaj urodzili się na Podkarpaciu: w Rzeszowie i Sanoku; zdecydowali się na studia w kulturowej stolicy Polski – Grotowski studiował na krakowskiej PWST od 1951 do 1955 roku, Beksiński od 1947 do 1952 roku na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej; zatem w latach 1951–1952 mogli minąć się na jednej z krakowskich ulic. Oba życiorysy sprowadzają się do podobnych splotów doświadczeń historyczno-kulturowo-społecznych ujętych w narracji *Bildungsroman*: dzieciństwo spędzone pod okupacją niemiecką Niemiec, dorastanie i tworzenie sztuki w stalinizmie i socjalizmie, zainteresowanie hinduizmem, taoizmem, gnostycyzmem, a także pracami Carla Gustava Junga (Słowiak, Cuesta, 2010: 75; Dmochowski, 2016: 385).

² Gombrowicz – zwłaszcza w kontekście Beksińskiego – nie pojawia się przypadkowo: „Beksiński mówił i myślał Gombrowiczem. Twórczość pisarza trafiła na podatny grunt, rozwijając w Beksińskim niezależny, oryginalny, bezkompromisowy sposób myślenia” (Ptak, 2014: 24).

Kolejne wspólne ogniwo to domy rodzinne Grotowskiego i Beksińskiego – mające wpływ na rozwój wrażliwości artystycznej i tworzące podwaliny pod mitologizację dzieciństwa i późniejszego życia:

Doświadczenia z okresu spędzonego w Nienadówce wyznaczyły najważniejsze pytania, na które Jerzy Grotowski poszukiwał odpowiedzi przez całe swoje życie. Oczywiście – snute po latach opowieści, w których ukazwane jest owo wyznaczanie, mają charakter i strukturę osobistych mitów i jako takie mogą być przedmiotem dociekań (Kosiński, 2009: 26).

Retroaktywnie miejsce urodzenia wspominał również Beksiński – zwłaszcza po opuszczeniu domu rodzinnego i przeprowadzce do Warszawy czuł się tak, „jakby zabrał ze sobą duszę drewnianego domu nad potokiem” (Grzebałkowska, 2014: 208). W jednym z wywiadów przyznał, że „trudno wyrzucić Sanok z pamięci, ze snu. Niektóre jego ulice, zakątki nakładają mi się na ulice Warszawy” (Łużyńska, 1995). Beksiński w performatywny sposób odtworzył sanocki dom w warszawskim mieszkaniu – kreując architektoniczny, przestrzenny i znaczeniowy duplikat³.

Zrozumienie gestów autonarracyjnych obu twórców nie może być jednak oparte na przypadkach, zbiegach okoliczności czy względnie obiektywnych wspomnieniach z dzieciństwa; to, co łączy Grotowskiego i Beksińskiego, to podejście do materii i plastyczności, z którymi pracowali przez całe życie. Znaczące są również sposoby koncentrowania swojego życia artystycznego wokół dominant zdegradowanej cielesności i okrucieństwa metody. Grotowski, pracując w teatrze, modelował ciała realne – ciała aktorów: „U Grotowskiego »aktor ogołoceny« czy aktor »święty«, stanowiący rdzeń »teatru ubogiego«, zmuszony był dokonać bezwzględnej anihilacji swojej osobowości” (Osiński, 1980: 277); sprzężenie podmiotowości, tożsamości i cielesności podlegało na scenie transgresji:

³ Pełną analizę tego zagadnienia znaleźć można w mojej pracy magisterskiej (Węgrzyn, 2017a).

Wszystko, co jest techniczne, staje się w kulminacyjnych momentach tej roli jakby od wewnątrz podświetlone, lekkie, w istocie nieważkie; jeszcze chwilka, a aktor ulegnie lewitacji... jest w stanie łaski. I wokół niego ten cały „teatr okrutny”, bluźnierczy i ekscesywny, przemienia się w teatr w stanie łaski (Kelera, 1999: 16).

Esencjonalną grę z sobą podejmował przez lata w swoich pracach plastycznych również Beksiński, powracając do tematów rozpadu, rozkładu i dezintegracji ciała w szkicach, fotografii, rzeźbie oraz malarstwie:

To nie jest żaden rozpad ciała, lecz forma. Przecież deformacja jest już powszechnie zaakceptowana. (...) To, w czym ludzie dostrzegają dziury, plamy, blizny (...), to albo linie kształtujące bryłę albo jej szkielet konstrukcyjny, albo faktura... Poza tym jako schizotypik nie cierpię pustych miejsc (...). Najchętniej bym wszystko na obrazie zabudował szczegółami (Czopik, 1978: 10).

Bardziej szczegółowym tematem opracowywanym przez artystów były twarze odzierane strukturalnie ze znaczeń i charakterów (gombrowiczowskie gęby i formy), twarze-maski: „[Grotowski – K.W.] poprosił aktorów o stworzenie – na podstawie zdjęć więźniów obozu – masek ze swoich twarzy” (Słowiak, Cuesta, 2010: 130). Dokładnie ten sam motyw – w innej formie – eksplorował Beksiński, który „wielokrotnie fotografował ulepione przez siebie popiersie wynędzniałego więźnia obozu koncentracyjnego o głębokich oczodołach” (Banach, oprac., 2011: 54). Podobny gest powtarzał w malarstwie, nieraz deformując twarze tak, by tylko kształtem, ogólnym układem odsyłały znaczeniowo do ludzkiego oblicza. Metodyczne „okrucieństwo” Grotowskiego zawiązało się w idei *teatru okrutnego* (Słowiak, Cuesta, 2010: 37), co łączy się konceptualnie z zaproponowanym przeze mnie pojęciem *okrutny teatr fotografii* Beksińskiego (Węgrzyn, 2015). Teatr Grotowskiego ewoluował przez lata, by w końcu dojść do formy *teatru ubogiego*: „Teatr ubogi: przy użyciu najmniejszej ilości elementów stałych wydobyć – w drodze magicznych przeistoczeń rzecz w rzecz, poprzez wielofunkcyjną grę

przedmiotów – maksimum efektów. Tworzyć całe światy, posługując się tym, co znajduje się w zasięgu ręki” (Flaszen, 1990: 12–13). Podobnie postępował Beksiński, inkorporując do swoich obrazów elementy kultur i religii do dzisiaj niezbadane i niezidentyfikowane – w okresie malarstwa fantastycznego sięgał do liter i symboli Kabały, używał form macew, kirkutów, krzyży, medalionów oraz niepozornie wyglądających wysypisk śmieci.

Przy licznych podobieństwach w posługiwaniu się kategoriami czy formami zauważyć jednak trzeba zasadniczą różnicę: Grotowski działał na ciele rzeczywistym, w kontakcie z drugim człowiekiem; Beksiński wytwarzał natomiast ciało plastyczne na płaszczyźnie płyty pilśniowej. Jego fotografia i „antyfotografia” z lat 50. traktowane są jako osobny nurt twórczy – w moim przekonaniu wprost wpłynęły na późniejszą wyobraźnię malarską. To w fotografii artysta ingerował po raz pierwszy i ostatni bezpośrednio w strukturalność ludzkiego ciała: słynna seria „Gorset sadysty” obrazuje kobiece ciało mocno obwiązane sznurkiem; to samo ciało jest również fotografowane z intencją podkreślenia jego monumentalności, wypełnia cały kadr, lub w sposób przemocowy: złożone na torach kolejowych. Inscenizowana rzeczywistość wydała się w końcu Beksińskiemu niewystarczająca formalnie (opisał to w czasopiśmie „Fotografia”; Beksiński, 1958) oraz niemożliwa do zrealizowania narracyjnie – wspominał o swoich pomysłach na serie fotografii lub nawet etiud filmowych, ze względów finansowych nie mógł jednak ich podjąć. Możliwe, że chodziło również o prywatną dyspozycję Beksińskiego, któremu trudno byłoby zorganizować modelki/aktorów, plan zdjęciowy i wyjście poza strefę naznaczonego nerwicami komfortu. Różnica między twórcami sprowadza się zasadniczo do innej ekspresji artystycznej i personalnej – Grotowski był ekstrawertykiem podróżującym po całym świecie (Indie, Nowy Jork, Haiti, Meksyk); Beksiński był introwertykiem i domatorem⁴.

⁴ Relację Beksińskiego z jego domem i mieszkaniem zanalizowałam w pracy magisterskiej (Węgrzyn, 2017a).

Wielokrotność

Równie dużą różnicę między artystami stanowi liczba opracowań – postać Grotowskiego opisana została z punktu studiów teatrologicznych i psychologicznych w kilkunastu książkach; Beksiński doczekał się tylko wydań quasi-biograficznych (Dmochowski, 1996; Grzebałkowska, 2014). Prześledzenie dyskursu biograficznego Grotowskiego nie jest celem tego tekstu, niemniej powołam się na jedną z figur zaproponowaną przez Józefa Kelerę w książce *Grotowski wielokrotnie*:

zobaczyłem kogoś, kto nie może być przedmiotem opisu, bo istnieje wyłącznie jako podmiot, z miejsca przejmując inicjatywę i sam się stwarza (...). Zastanawiam się, czy podobne wrażenie mogli mieć ludzie, którzy po raz pierwszy zetknęli się z Gombrowiczem? (Kelera, 1999: 9).

Wielokrotność, złożoność i względność to motywy często powracające w opisie Grotowskiego:

Bo przecież Grotowski nie był i nie jest jeden. Nie darmo tak często pojawiają się w odniesieniu do niego takie określenia, jak: kameleon, trickster, gracz, strateg. (...) Jego życie i twórczość są jak wielokrotnie zapisywana i wycierana tablica lub jak zapisany na kartce tekst, poprawiany i przekreślany tyle razy, że już niemal nieczytelny (Kosiński, 2009: 9).

Z kolei złożoność charakterologiczną i artystyczną Beksińskiego jako pierwszy opisał w 1996 roku Piotr Dmochowski – *Zmagania o Beksińskiego* ukazały się jeszcze za życia artysty (Dmochowski, 1996). Drugim projektem próbującym zaprezentować niejednoznaczny sylwetkę twórcy była książka Magdaleny Grzebałkowskiej *Beksińscy. Portret podwójny*, poświęcona Zdzisławowi i Tomaszowi Beksińskim (Grzebałkowska, 2014). W obu wypadkach malarz z Sanoka wydaje się, zupełnie jak Grotowski, nie do końca uchwytne, zrozumiane i dające się zaklasyfikować do określonej kategorii. Dyskurs publicystyczny związany z Beksińskim

po jego śmierci w 2005 roku bardzo mocno eksplorował jego życie prywatne: wydano liczne tomy epistolografii, opowiadania oraz dzienniki. Tworzą one niejednoznacznie opracowane wizerunki artysty, szczególnie, jeśli zdamy sobie sprawę, że często przybierał on maski:

[Zmiana – K.W.] wynikała z kolei z niewygód płynących z faktu noszenia maski, ale ponieważ drogę prowadzącą do naiwnej szczerości miałem już zamkniętą, wybrałem coś, co chyba nadal jest maską, ale jakby mniej uwierającą. To wszystko to oczywiście ćwierćprawda (...) (Skrodzki, 1981).

Opisy artystów często wydają się paralelne, zwłaszcza w kontekście przywołanego przez Michała Pawła Markowskiego Gombrowicza, który

funkcjonuje we współczesnej kulturze popularnej (...) w postaci ładnie skrojonych grepsów o pupie i gębie, ojczyźnie i synczyźnie, wyższości i niższości, formie i bezformiu (...), a nadal wie dzie żywot osobny, pokątny i marginesowy (...). Gombrowicz jest pisarzem niesamowitym (unheimlich), czyli nieokiełznanym, potwornym (...) i perwersyjnym (Markowski, 2004: 15).

Ta gombrowiczowska n i e s a m o w i t o ś ć w funkcjonowaniu w kulturze oraz w budowaniu i przeżywaniu ja/autora/artysty/reżysera/człowieka/chimery – zamazywana, rekonstruowana, demaskowana i rozgrywana (Jarzębski, 1982) – przez dekady stanowiła esencję nieuchwytnego gestu autonarracji tożsamościotwórczej, odnoszącej się zarówno do samego siebie, jak i do twórczego podmiotu (aktora u Grotowskiego) oraz przedmiotu (płótna u Beksińskiego). Zgodnie z analizą Jerzego Jarzębskiego:

Człowiek Gombrowicza nieustannie organizuje sobie doświadczenie, a z drugiej strony forma, jaką w ten sposób powołuje do życia, poczynając organizować się sama, posłuszna nadrzędnym prawom symetrii i analogii; w ten sposób ma on do czynienia zawsze z formą *in statu nascendi*, z formą w stanie pośrednim (...). Pomagając jej wyłonić się całkowicie, widzi jednocześnie, jak forma odrywa się od niego, staje się zamknięta, niepodległa ingerencji, obca, martwa (Jarzębski, 1984: 327).

Jednoczesne i paradoksalne formowanie i formułowanie tożsamości i sztuki w wykonaniu Gombrowicza może stać się interpretacyjnym pomostem łączącym Grotowskiego i Beksińskiego. Stworzenie z Gombrowicza pierwowzoru, formy (*sic!*) jest jedynie sugestią metodologiczną, wytrychem wykorzystującym słowa-klucze i dobrze rozpoznaną personę, a nie pełnowymiarową komparatystyką – ta bowiem dotyczy tutaj głównie Grotowskiego i Beksińskiego. Gombrowicz jest raczej spoiwem, lepką substancją wypełniającą luki i podsuwającą co jakiś czas gesty od-autorskie, od-twórcze, maskujące, a może i czasami kuglarskie.

Powtórzenie

Ilość materiałów (auto)biograficznych związanych z Grotowskim okazała się wystarczająca, żeby powstała książka *Grotowski powtórzony*, która stanowi poszukiwanie znaczeń w zapisie jednego ze spotkań: „[Grotowski – K.W.] odpowiedział mi w kwietniu 1988 roku listem, w którym prostował nieścisłości i błędy zapisów (...), zwracał uwagę na źle zrozumiany sens jakiejś swojej gdańskiej wypowiedzi” (Rosiek, red., 2009: 7). Projekt o powtórzeniach potwierdza intuicje Kelery z roku 1999: „[Grotowski – K.W.] chciał też zawczasu wiedzieć, co o nim napisałem, i miał do tego pełne prawo: jego był przecież cały obraz, a moja tylko wąska rama” (Kelera, 1999: 19); incydent może świadczyć o chęci kontrolowania wizerunku własnego. W publikacji poruszona jest również kwestia charakterystycznej dla reżysera, mniej lub bardziej świadomej, tendencji do mijania się z prawdą – Leszek Kolankiewicz w artykule *Prawda i zmyślenie* rekonstruuje jeden z przykładów, w których „Grotowski najwyraźniej coś pokręcił” (Kelera, 1999: 20). Kolejnym składnikiem budującym narrację (wokół) reżysera jest tajemnicza atmosfera wywoływana i utrzymywana wobec samego aktu pracowania i tworzenia spektaklu (Kelera, 1999: 31). Osobowości twórcze Grotowskiego i Beksińskiego można sprowadzić do wspólnego mianownika: malarz z Sanoka także płątał się w zeznaniach (Węgrzyn, 2017b). Zwłaszcza na

początku kariery miał neurotyczną wręcz trudność z tym, co pomyśla i napiszą o nim inni; bardzo często redagował i recenzował sam siebie (zob. Ptak, oprac., 2014).

Najciekawszym jednak tropem wydaje się rozpoznanie u Grotowskiego posługiwania się mową pozornie zależną: „(...) bywa wpleciona gładko w autorską narrację, ale zarazem oddaje głos postaci, zacierając mniej lub bardziej ów fakt narracji i filtr autorski: pozwala autorowi »mówić niby od siebie, a jednak wiernie cytować«” (Kelera, 1999: 21). Gest ten podkreśla rozwarstwienie podmiotowości na autora-reżysera i aktora-postaci, tworzenie autoreferencji i kryptocytatów – zupełnie tak, jak robił to Beksiński w licznych listach, wywiadach i nagraniach.

Wywołanie

Posługiwanie się gestami reżyserskimi w kreacji własnego wizerunku było niejako wpisane w życie Grotowskiego. Performatywne i inscenizatorskie wytrzychy nie były obce również Beksińskiemu. Artysta z Sannoka marzył, żeby zostać reżyserem – nie teatralnym, ale filmowym: „Po prostu moim marzeniem, które do dziś nie minęło, było zostanie reżyserem filmowym. Życie jakoś nie pozwoliło na jego realizację. (...) Film dla mnie to potęga potencjalna, ale z wielu przyczyn raczej niewykorzystywana” (Siemiński, 1976: 64). Zakorzenie w myśleniu reżyserskim doprowadziło Beksińskiego do przeformułowania znaczenia fotografii i przeistoczenia jej w anty-fotografię (Karwowska, Wrabiec, red., 1993); przeniknęło również do prozatorskich prób pisania opowiadań, które wraz z fotografią – zdaniem Wiesława Banacha – „[możliwe, że były – K.W.] jakąś formą rekompensaty za niespełnione pragnienie realizowania filmów, czy przynajmniej niektóre z nich można by uznać za kryptoscenariusze” (Banach, 2015: 13). „Krypto” oraz „anty” pokazują pozornie zależne próby stworzenia przez Beksińskiego własnej formuły sztuki i znaczenia bycia artystą. Jednakże i tutaj napotyka

paradoks – dysponując coraz to większą liczbą publikowanych materiałów na temat malarza, wiemy o nim coraz mniej:

O Grotowskim dowiaduję się mało. Czytając zaś Grotowskiego, dowiaduję się, co w jakimś momencie swojej drogi myślał o różnych sprawach (...), przecież za każdym razem odczuwam, że nie mówi on wszystkiego, czasem celowo niektóre rzeczy zamazuje, nadając tylko sygnały – niekiedy niejasne, niekiedy mylące lub dwuznaczne – jakby przeznaczone dla wybranych. Bywa, że znajduję wśród nich coś, co wydaje mi się kluczem (Burzyński, 2006: 8).

Deski teatralne dla Grotowskiego były tym, czym dla Beksińskiego płyty pilśniowe – syntezą i semantyką bycia sobą. Reżyser powie w pewnym momencie:

Powołanie wyprowadziło mnie z teatru, wyprowadziło z techniki, wyprowadziło z zawodowstwa (...). Teatr może być niezbędny do życia, jeżeli się w nim szuka obszaru, gdzie się nie kłamie sobą. Gdzie się nie ukrywamy, gdzie jesteśmy, jacy jesteśmy, gdzie to, co robimy, jest takie, jak jest, nie udając niczego innego (Grotowski, 1972: 111).

Przedostatnim elementem łączącym artystów i bezpośrednio związanym z reżyserią jest montaż. „[Grotowski – K.W.] patrzył na scenariusz w sposób iście filmowy, niekiedy też zwykł wstawiać do niego teksty pochodzące z innych źródeł. Proces ten nazywał montażem” (Słowiak, Cuesta, 2010: 28). Reżyser szczegółowo omówił swoje rozumienie i podejście do tej techniki w artykule *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, dzieląc montaż na wywoływane w widzu oraz znajdujące się w percepcji samego autora: „(...) robienie montażu w percepcji widza to obowiązek reżysera i jeden z najważniejszych elementów jego rzemiosła” (Grotowski, 2003: 162). Dokładnie ten sam proces uruchamia Beksiński w swoim epizodzie z fotografią: „Reżyserowałem fotografie, godzinami ustawiałem względem siebie człowieka, akt, architekturę, przyciemniałem, rozjaśniałem, bawiłem się. Później zdecydowałem, że

dużo łatwiej jest to robić za pomocą pędzla i ołówka” (Augustyniak, 1996). Spełnieniem montażu dla Grotowskiego będzie spektakl teatralny, dla Beksińskiego zestawy fotograficzne⁵ oraz obrazy same w sobie.

Mit

Artyści często określani byli przez środowisko i media jako postaci tajemnicze, mroczne, a czasami wręcz mające dostęp do zupełnie innych i nieznanych rejestrów poznania. Grotowski wypowiadał się na przykład tak:

Niektórzy ludzie twierdzą, że istnieje coś takiego, jak „tamta strona” rzeczywistości. Twierdzą oni też, że można ją poznać dopiero po śmierci. Na ten temat nie chciałbym się wypowiadać, bo po prostu nie czuję się kompetentny. Skoro o to pytaacie, odpowiem – po śmierci. Ale już tutaj, w tym życiu, można dotknąć „tamtej strony” (Grotowski, 1987: 112).

Beksiński twierdził, że u „malarza operującego wolnymi skojarzeniami znaleźć można dużo lęków i obsesji. Moje lęki są chyba dość łatwe do wykrycia. Jak każdy boję się śmierci, ale jest to chyba lęk dość banalny. Tkwę zresztą wewnątrz moich obsesji i trudno mi je zauważyć” (Rajewska, 1981). To właśnie śmierć stanie się ostatnim wspólnym mianownikiem. Po śmierci Grotowskiego „dopisywane są kolejne rozdziały czarnej legendy, w której dominuje temat śmierci jego najbliższych współpracowników, rzekomo z winy twórcy – choćby pośredniej” (Ziółkowski, 2007: 15). Z kolei po śmierci Beksińskiego Internet, prasa i inne media wrzały od plotek i pomówień, natychmiastowo dając początek legendzie o „mrocznej” lub wręcz „przeklętej rodzinie” czy „przepowiadaniu śmierci”.

⁵ Beksiński w ramach dzieł spod znaku antyfotografii tworzył zestawy fotograficzne – prace, w których trzy lub cztery zdjęcia złożone ze sobą na jednym kartonie wpływają na siebie nawzajem i budząc w odbiorcy ciąg skojarzeń, budują nową narrację.

Kiedy „Grotowski stał się ikoną” (Ziółkowski, 2007: 15), wokół jego postaci pojawiło się wiele publikacji i tropów próbujących dekonstruować przyczyny i skutki tego procesu:

Problem tradycji Grotowskiego i tego, „co dalej”, rozpięty jest między dwoma biegunami: między dążeniem do udzielenia osobistej odpowiedzi na pytania, które stawiał, a przestrzenią możliwości, które otworzył. Jest to też niestety wciąż pole gwałtownych napięć między wynikającą często z osobistych niechęci ujednociającą negacją (...) a dążeniem do zawłaszczania i monopolu (...), między „walką z marką” a „walką o markę” (Kosiński, 2009: 365).

Wielokrotność portretu twórcy nierozzerwalnie związana jest ze względnnością, niedopowiedzeniem i tajemniczością:

Grotowski zawsze otoczony był nimbem tajemnicy. Nazywano go mistrzem i szarlatanem, guru i mędrce, legendą i potworem. W czasie stosunkowo krótkiej kariery (zmarł w wieku 65 lat) przechodził liczne przemiany, zdumiewając nimi zarówno swych zwolenników, jak i krytyków (Słowiak, Cuesta, 2010: 12).

Beksiński ikoną-Mistrzem staje się od czasu swojej śmierci. Zarówno wtedy, jak i teraz ma swoich wyznawców oraz krytyków; osoby zaangażowane w poszukiwanie jego „prawdziwego oblicza”, piszące reportaże i biografie; fanów śledzących wystąpienia, wywiady i listy; handlarzy sztuki ustanawiających rekordy sprzedaży. Jego popularność multiplikuje kolejne wcielenia: rozpoznawalne motywy z obrazów zamieniają się w tatuaże, gadżety, gry komputerowe i planszowe, kolekcje odzieżowe, ale też zyskują nowe wcielenia w VR-owej rzeczywistości. W rynkowym tyglu popytu i podaży Mistrz Beksiński nieustannie rozwarstwa się, spełniając niejako autonarracyjną wizję siebie samego: już w latach 50. wykonał on bowiem autoportret w rozbitym zwierciadle oraz serię zdjęć w licznych przebraniach i gęb a c h.

Grotowski i Beksiński byli artystami niezwyklejmi, dekonstruującymi pojęcie i jednolitość cielesności oraz skończoność ekspresji ludzkiej twarzy – tworzyli swoje narracje po II wojnie światowej, dołączając do głosów opowiadających o końcu świata i końcu sztuki. Transgresyjnie i retroaktywnie kształtowali swoje wizerunki prywatne i portrety medialne; redagowali znaczenia treści, którymi dzielili się ze światem, jakby wiedzieli, że ich wypowiedzi będą słuchane jeszcze przez kilka następnych pokoleń. Ich paralelne życiorysy dostarczają próbki doświadczenia, zestawu gestów i sposobów radzenia sobie z rzeczywistością, a przede wszystkim zbliżają nas do sedna: człowieka, jego podmiotowości i tożsamości – za kurtyną oraz za sztalugą. Znajdując tyle podobieństw między artystami, możemy śmiało założyć, że autokreacja, samostwarzanie się, nieustanne kreowanie kolejnych podmiotowości wywodzące się z gestów gombrowiczowskich sprawia, że autor *Kosmosu* zasadnie może być przywołany jako teoretyczny konstrukt do analizy projektów malarza i reżysera.

Literatura

- Augustyniak K., 1996, *Malowanie to przygoda. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Tygiel Kulturalny”, nr 1, <http://beksinski.dmochowiskigallery.net/library.php?section=wywiady> [dostęp: 28.12.2023]⁶.
- Banach W., oprac., 2011, *Foto Beksiński*, Wydawnictwo Bosz, Olszanica.
- Banach W., 2015, *Przedmowa*, w: Z. Beksiński, *Opowiadania*, Wydawnictwo Bosz, Olszanica, s. 12–15.
- Beksiński Z., 1958, *Kryzys w fotografii e i perspektywy jego przewyciężenia*, „Fotografia”, nr 11, s. 540–543, <http://beksinski.dmochowiskigallery.net/library.php?section=wywiady> [dostęp: 28.12.2023].
- Bolecki W., 2010, *Słowacki Gombrowicza*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 171–192.

⁶ Ten i pozostałe wywiady przywoływane ze strony należy pobrać.

- Burzyński T., 2006, *Mój Grotowski*, wybór i oprac. J. Degler, G. Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Czopik J., 1978, *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Tygodnik Kulturalny”, nr 35, s. 10, <http://beksiński.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [dostęp: 28.12.2023].
- Dmochowski P., 1996, *Zmagania o Beksińskiego*, wyd. 1, nakładem autora, Ciechanów.
- Dmochowski P., 2016, *Zmagania o Beksińskiego*, wyd. 2, Mawit Druk, Warszawa.
- Flaszen L., 1990, *Ku teatrowi ubogiemu*, w: J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, wyd. 2, Wiedza o Kulturze, Wrocław, s. 7–21.
- Gombrowicz W., 1987, *Ferdynand*, w: W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. 2, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grotowski J., 1972, *Co było*, „Dialog”, nr 9, s. 115–117.
- Grotowski J., 1987, *Teatr Źródeł*, „Zeszyty Literackie”, z. 19, s. 102–115.
- Grotowski J., 2003, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, w: T. Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, przeł. M. Złotowska, A. Wojtasik, Homini, Kraków, s. 151–175.
- Grzebałkowska M., 2014, *Beksińscy. Portret podwójny*, Znak, Kraków.
- Jarzębski J., 1982, *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Jarzębski J., 1984, *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, oprac. Z. Łapiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, s. 313–346.
- Jarzębski J., 2000, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Karwowska E.R., Wrabiec H., red., 1993, *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław.
- Kelera J., 1999, *Grotowski wielokrotnie*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Kosiński D., 2009, *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Łużyńska J.A., 1995, *Najbliższa jest mi melancholia. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, beksiński.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady [dostęp: 28.12.2023].
- Markowski M.P., 2004, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Osiński Z., 1980, *Grotowski i jego Laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Piekarska M., 2015, *Grotowski? Już znam, dzięki Weaver*, e-teatr.pl, 13.03.2015, <https://e-teatr.pl/grotowski-juz-znam-dzieki-weaver-a194621> [dostęp: 25.12.2023].
- Ptak O., 2014, *Wstęp*, w: *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, oprac. O. Ptak, Muzeum w Gliwicach, Gliwice, s. 7–31.
- Ptak O., oprac., 2014, *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Rajewska I., 1981, *Świat Zdzisława Beksińskiego*, „Panorama Północy”, nr 6, <http://bek-sinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [dostęp: 28.12.2023].
- Rosiek S., red., 2009, *Grotowski powtórzony*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Siemiński W., 1976, *Sztuka jako odcisk palca*, „Nowy Wyrz”, nr 4, http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_wywiad_1976_1.htm [dostęp: 5.08.2024].
- Skrodzki W., 1981, *Zdzisław Beksiński*, „Projekt”, nr 6 (145), <https://bazhum.pl/bib/artic-le/235349>; archiwalny tekst wywiadu: <http://bek-sinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [dostęp: 8.03.2019].
- Słowiak J., Cuesta J., 2010, *Jerzy Grotowski*, przeł. K. Dylewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Sural A., 2015, *Dlaczego Kantor wielkim artystą był?*, culture.pl, 11.05.2015, <https://culture.pl/pl/artykul/dlaczego-kantor-wielkim-artysta-byl> [dostęp: 25.12.2023].
- Szaniawski P., 2015, *Grotowski? Chyba himalaista lub impresjonista...* [SONDAŻ], new-sweek.pl, 19.03.2015, <https://www.newsweek.pl/polska/kim-byl-grotowski-wpadka-wendzikowskiej/gqpjt0w> [dostęp: 25.12.2023].
- Węgrzyn K., 2015, *Gest autobiograficzny. Okrutny teatr fotografii Zdzisława Beksińskiego*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 12, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/12-fotografia-i-skuteczosc-gestu/gest-autobiograficzny-okrutny-teatr-fotografii-zdzislawa-beksinskiego> [dostęp: 28.12.2023].
- Węgrzyn K., 2017a, „Domator Zdzisław Beksiński. Paraprzeźrzeń życia i sztuki”, praca magisterska przygotowana na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. hab. Dariusza Kosińskiego.
- Węgrzyn K., 2017b, *Zdzisław Beksiński – klisze (nie)pamięci. Wprowadzenie do analizy przypadku*, w: *Identyfikacje Zagłady. Szkice historyczne i praktyki kulturowe*, red. M. Gromała, S. Papier, M. Świetlik, ATW, Kraków, s. 145–158.
- Ziółkowski G., 2007, *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997–1998)*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.

KLAUDIA WĘGRZYN – MA, Doctoral School, Faculty of Humanities, University of Silesia in Katowice, Poland / mgr, Szkoła Doktorska, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Main interests: art and reception of Zdzisław Beksiński, autobiographism, corporeality, trauma, neurodiversity, queer studies, environmental humanities. Key publications: *Inna strona. Wizualność i wizualizacja obcości w filmach Jana Jakuba Kolskiego* (in: *Inność? Obcość? Norma?*, ed. K. Zakrzewska, Warsaw 2018), *Archeologia antyfotografii. Wywoływanie zdjęć i widm z Sanoka w pracach Jerzego Lewczyńskiego oraz Zdzisława Beksińskiego* (in: *Pamięć, obraz, projekcja*, ed. A. Ścibior, Cracow 2020), *Pamięć (za)chowana w ciele. Prześnione powroty w „Pogrzebie kartofla”* (“The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 14 [2/2021]).

Główne zainteresowania: sztuka i recepcja Zdzisława Beksińskiego, autobiografizm, cielesność, trauma, neuroróżnorodność, teorie *queer*, humanistyka środowiskowa. Najważniejsze publikacje: *Inna strona. Wizualność i wizualizacja obcości w filmach Jana Jakuba Kolskiego* (w: *Inność? Obcość? Norma?*, red. K. Zakrzewska, Warszawa 2018), *Archeologia antyfotografii. Wywoływanie zdjęć i widm z Sanoka w pracach Jerzego Lewczyńskiego oraz Zdzisława Beksińskiego* (w: *Pamięć, obraz, projekcja*, red. A. Ścibior, Kraków 2020), *Pamięć (za)chowana w ciele. Prześnione powroty w „Pogrzebie kartofla”* („The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series” 14 [2/2021]).

E-mail: klaudia.k.wegrzyn@gmail.com