

Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Bogna Hamera

Nr albumu: 348674

## Przestrzeń w malarstwie i prozie Zdzisława Beksińskiego

Praca magisterska

na kierunku filologia polska

w zakresie specjalności literaturoznawczo-językoznawczej

Praca wykonana pod kierunkiem

dr hab. Ewy Szczęsnej, prof. ucz.

Instytut Literatury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2019

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

## **Streszczenie**

Praca koncentruje się na analizie porównawczej malarskiej i prozatorskiej twórczości Zdzisława Beksińskiego. Takie zestawienie przedmiotów badań wpisuje się w obszar komparatystyki, a w szczególności – komparatystyki mediów oraz korespondencji sztuk. Przedmiotem analizy jest kategoria przestrzeni zajmująca ważne miejsce w pracach Beksińskiego. W obszarze różnych sztuk artysty realizuje się ona w podobny sposób, zwłaszcza na płaszczyźnie kompozycji (a także wpisujących się w nią kategorii, jak np. układ góra–dół) oraz kolorystyki i światłocienia. Co więcej, duże znaczenie w budowanej przestrzeni ma także aura dzieł artysty, wywołująca grozę, która jest potęgowana przez zastosowanie transpozycji medialnych, a także zredukowana za pomocą innych rozwiązań, które nazywam w twórczości Beksińskiego grozą oswojoną.

## **Słowa kluczowe**

Beksiński, przestrzeń, proza, malarstwo, korespondencja sztuk, kompozycja, kolorystyka, groza, transpozycje, groza oswojona

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

filologia polska (09000)

## **Tytuł pracy w języku angielskim**

Space in Beksiński's paintings and prose

## Spis treści

Wstęp.....	5
1. Kategoria przestrzeni w literaturze i malarstwie. Stan badań i ich przydatność do myślenia o Beksieńskim.....	10
2. Beksieński - artysta wszechstronny .....	31
3. Analiza przestrzeni w twórczości Zdzisława Beksieńskiego.....	39
3.1 Wprowadzenie do kategorii przestrzeni u Zdzisława Beksieńskiego .....	39
3.2 Kompozycja.....	41
3.3 Kolorystyka i światłocień .....	95
3.4 Groza – transpozycje – groza oswojona .....	108
Zakończenie .....	123
Bibliografia.....	129

## Wstęp

Fascynacja twórczością malarską Zdzisława Beksińskiego i jego grafikami, montażami komputerowymi pojawiła się na długo zanim mogłam zająć się poznaniem tej sztuki w sposób naukowy. Zrodziła się z wielorakości emocji, które wywołują we mnie prace artysty, i ambiwalentnego charakteru tych emocji. Obrazy (i inne prace wizualne twórcy) nie dają się łatwo zapomnieć, rodzą sprzeczne emocje, wciągają w swój świat wyobrażeń i każą odbiorcy stawiać liczne pytania. Każdy może zrozumieć tę sztukę, jak chce (choć to truizm, dotyczy przecież wszelkiego rodzaju sztuki). Jednakże truizm ten podkreśla inną jeszcze, istotną cechę twórczości Beksińskiego – zagadkowość, tajemniczość, (do)wolność myśli i skojarzeń. Choć jego świat jawi się jako ponury i okrutny, intryguje i zaprasza do kontaktu ze sobą, odwołuje się też do tego, co w życiu człowieka dobre – miłości, bliskości (także fizycznej), sfery snów.

Zainteresowanie osobowością twórczą artysty z Sanoka objęło także postać jego syna – tragiczną i niezwykłą w swojej wrażliwości. Ich – Zdzisława i Tomka – wspólne odczuwanie świata, emocjonalność, predyspozycje do twórczego działania i przekształcania rzeczywistości tworzą według mnie spójny pod wieloma względami związek artystyczny. Pisałam o nim w pracy licencjackiej *Związek artystyczny Zdzisława i Tomasza Beksińskich: analiza porównawcza wybranych aspektów twórczości*, w której badałam obrazy Beksińskiego z okresu fantastycznego (głównie pod względem motywów) oraz teksty piosenek Tomasza na tle muzycznych preferencji obu. Praca ta stanowiła punkt wyjścia do kolejnych refleksji, stricte już nad malarską częścią dorobku artystycznego Zdzisława Beksińskiego, a obszar tych refleksji został jedynie zakreślony jako warty badań. Punktem wyjścia dla dalszych badań było dostrzeżenie znaczącej roli środków stylistycznych stosowanych przez artystę na płaszczyźnie obrazów, co stopniowo przerodziło się w analizę kategorii przestrzeni. Przestrzeń ta wyróżnia się nie tylko wspomnianymi środkami, symbolami, lecz także charakterystyczną kolorystyką czy funkcją światłocienia, kompozycją i atmosferą. Jest warta uwagi ze względu na surrealistyczny, złożony charakter i oddziaływanie na psychikę oraz emocje odbiorcy. W niniejszej pracy najwięcej uwagi poświęciłam obrazom z okresu fantastycznego, a ponadto, w drugiej kolejności, przyjrzałam się także pracom z końca lat 80. Dodatkowym obszarem badań nad kategorią przestrzeni u

Beksińskiego stały się też opowiadania, które dla wielbicieli twórczości artysty okazały się dużym zaskoczeniem. Opublikowane w 2016 roku dostarczyły kolejnego dowodu na wszechstronność twórcy. Stały się nie tylko interesującym materiałem badawczym dla literaturoznawców (zwłaszcza komparatystów), lecz także swoistym wyzwaniem. Ważnym zadaniem badawczym stało się dla mnie porównanie obu sfer twórczości Beksińskiego z uwagi na sposób istnienia w nich kategorii przestrzeni. Jest to temat niezwykle obszerny i niniejsza praca zdecydowanie nie wyczerpuje zagadnienia; żywię jednak nadzieję, że jest jedną z cegiełek, które pomogą jeszcze głębiej doświadczyć (gdyż chyba właśnie bardziej to słowo pasuje niż „zrozumieć”) świata Zdzisława Beksińskiego.

Oprócz porównania najważniejszych, wyróżniających się elementów różnych obszarów tej twórczości, interesują mnie wszelkie transdyscyplinarne rozwiązania czy formy obecności narzędzi właściwych jednej sztuce w drugiej. Jest to na przykład zastosowanie środków stylistycznych w materii malarskiej, ale także wyzyskanie punktów widzenia w opowiadaniach. Zajął się poszukiwaniem części wspólnych, podobnych oraz różnych, oddzielających obie te dziedziny realizowane przez tego samego artystę. Zadałam sobie pytanie: czy Beksiński był bardziej malarzem, czy pisarzem? Czy spójny jest zakres tematyczny i formalny jego twórczości z zakresu innych sztuk? Co malarskiego jest w opowiadaniach, a co literackiego w obrazach? Czy twórczość ta wzajemnie się komentuje, dopełnia, czy może zupełnie od siebie abstrahuje?

Historia polskiej sztuki zna już przypadki twórców wszechstronnie uzdolnionych, choćby Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Brunona Schulza. Sylwetki takich artystów są zawsze niezwykle interesujące, gdyż niejednoznaczne, niełatwe do zrozumienia, zinterpretowania. Potrzebna jest praca i wiedza wielu specjalistów, przedstawicieli różnych dziedzin, by w całości zrozumieć takich twórców i ich twórczość, by skompletować możliwie pełną wiedzę na ich temat. Częstym problemem jest też naturalna skłonność do koncentrowania się wyłącznie na wybranych formach artystycznych działalności takich osób, traktowania ich twórczości w sposób wybiórczy, selektywny. Artyści realizujący się w kilku dziedzinach stanowią interesujący materiał dla m.in. komparatystów, którzy dostrzegają jedność sztuki w jej

rozgałęzieniach<sup>1</sup>. Beksiński, który zajmował się fotografią, rysunkiem, rzeźbą, malarstwem, grafiką, literaturą i innymi formami, dołączył do grona polskich artystów wszechstronnych.

Główne rozdziały tej pracy to: *Kategoria przestrzeni w literaturze i malarstwie. Stan badań i ich przydatność do myślenia o Beksińskim, Beksiński – artysta wszechstronny* oraz *Analiza przestrzeni w twórczości Zdzisława Beksińskiego*. W pierwszym z rozdziałów zajmuję się przedstawieniem głównych nurtów, kierunków i opracowań dotyczących kategorii przestrzeni (lub w swoisty sposób łączących się z tą kategorią i dookreślających ją) w literaturze i w malarstwie. Wskazuję, które tezy, spostrzeżenia badaczy pomogły mi podczas pisania pracy i w czym. Znajdują się tam prace z zakresu filozofii, antropologii, literaturoznawstwa (w tym komparatystyki), malarstwa czy psychologii. Przyjęty przeze mnie kierunek analizy przestrzeni w twórczości Beksińskiego czerpie bowiem z wszystkich tych dziedzin, aby po pierwsze stworzyć kompletne opracowanie zawłości tego tematu oraz – po drugie – aby rzeczywiście ująć zagadnienie w sposób odpowiadający jego cechom. Ponieważ przestrzeń Beksińskiego nie jest przestrzenią uniwersalną, a wielorodną, wieloznaczną, jej mocne punkty, czy cechy, wyrastają na podłożu różnych sztuk czy nawet nauk humanistycznych (i nie tylko – jednak cechy geometryczne, matematyczne tejże przestrzeni nie mieszczą się w spektrum niniejszej pracy). Korzystam z ustaleń fenomenologii, pojęcia archetypu, antropologicznych podziałów przestrzeni, psychologii percepcji (barw), dociekań komparatystyki, ustaleń literaturoznawców, estetyków i historyków sztuki.

Kolejny rozdział powstał z myślą o wyróżniającej najważniejszej kwestii charakterystyce twórczości Beksińskiego. Chciałam w nim wydobyć cechy jego całej twórczości, które albo ewoluowały i zaowocowały konkretnymi efektami w twórczości malarskiej i literackiej artysty, albo zmieniały się tylko na tyle, by dostosowywać się do kolejnych obszarów sztuki (choć artysta wolał dostosowywać konkretne sztuki, ich możliwości i narzędzia do siebie, swoich wizji, niż na odwrót – stąd wyjątkowość tej twórczości). Piszę tam o najważniejszych cechach jego fotografii, rysunków, rzeźby i grafiki, malarstwa oraz prozy. We wszystkich przypadkach zwracam uwagę na wybijające się, powtarzające skłonności do przedstawień przestrzennych, konkretne

---

<sup>1</sup> Zob. np. S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk [w:] Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.

przestrzenne zainteresowania, rozwiązania, elementy (np. mocne jasne i ciemne punkty, warstwy, granice etc.). Przyglądam się, jak rozwijała się sylwetka twórcza Beksińskiego i jakie były jego inspiracje oraz fascynacje.

Ostatni, najbardziej obszerny ze wspomnianych rozdziałów, to główna część pracy, najistotniejsza, gdyż wypełniona szczegółową analizą porównawczą i tropami interpretacyjnymi. Jest to rozdział w całości poświęcony kategorii przestrzeni w malarstwie i literaturze Beksińskiego. Podzieliłam go na cztery podrozdziały: *Wprowadzenie do kategorii przestrzeni w twórczości Zdzisława Beksińskiego*, *Kompozycja*, *Kolorystyka i światłocień* oraz *Groza. Transpozycje. Groza oswojona*. Funkcją pierwszego z podrozdziałów jest zakreszenie roli, jaką przestrzeń odgrywa w twórczości artysty i wyjaśnienie doniosłości tego zagadnienia. Drugi podrozdział – *Kompozycja* – to część składająca się z kilku pomniejszych, skomponowanych na zasadzie zestawień, kontrastów (przykładowe to: góra–dół; blisko–daleko; przestrzeń otwarta–zamknięta) oraz innych kategorii (perspektywa, głębia). Wybrałam taki sposób analizy, ponieważ te kategorie silnie wybrzmiewają w obrazach i tekstach literackich Beksińskiego i mają znaczący wpływ na ich interpretację. W całym tym rozdziale nieustannie konfrontuję ze sobą obie te sztuki i realizowane w nich koncepcje przestrzeni. Następnie w podrozdziale dotyczącym kolorystyki i światłocienia analizuję barwy dominujące lub też niepojawiające się wcale, relacje, w jakie wchodzi ze sobą oraz z innymi elementami utworów. Dociekam, jakie mogą nieść znaczenia, skojarzenia oraz jakie mogą wywoływać emocje u odbiorcy. Zastanawiam się nad ich funkcją w tej twórczości. Ostatni podrozdział odnosi się do atmosfery grozy, którą odpowiednio skonstruowana przestrzeń (świat przedstawiony, człowiek w relacji z tą przestrzenią) nie tylko buduje, lecz także potęguje. Pewne efekty czy rozwiązania przestrzenne właściwe innej sztuce i przeniesione na grunt następnej (z malarstwa na literaturę i na odwrót), które nazywam transpozycjami, zwiększają grozę prac Beksińskiego. Z drugiej strony jednak dostrzegam także szczególne zjawisko w późniejszym okresie twórczym artysty (II połowa lat 80. XX wieku), które nazwałam grozą oswojoną.

Punktem wyjścia do badań nad przestrzenią, które prowadzę w niniejszej pracy, są w szczególności teksty Jurija Łotmana oraz Borisa Uspieńskiego – a także Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Wassilego Kandinskiego, a więc reprezentujące z jednej strony tartuską szkołę semiotyki, a z drugiej – fenomenologiczny nurt refleksji filozoficznej (Merleau-Ponty) i artystycznej (Kandinsky); więcej na ten temat i na temat stanu badań



piszę w następnym rozdziale pracy. Obydwa te podejścia okazują się tak bardzo pomocne, ponieważ dyskurs badawczy, który prowadzę w niniejszej pracy, ma charakter silnie hermeneutyczny, staram się konsekwentnie wychwytywać i dekonstruować dominanty twórczości i wyobraźni artystycznej Beksińskiego. Jednocześnie ze względu na silne powiązanie kategorii czasu i przestrzeni, których nierozzerwalny związek wyjątkowo mocno wybrzmiewa w pracach sanoczanina, posługuję się Bachtinowską kategorią chronotopu. Wreszcie – jako stałą metodę badawczą przyjmuję metodę komparatystyczną: systematycznie porównuję sposób istnienia przestrzeni w malarstwie i prozie artysty, konfrontuję je ze sobą przy użyciu narzędzi wspomnianych szkół myślenia. Wnioski wyprowadzane na tej podstawie służą mi do formułowania syntetycznych tez na temat charakteru przestrzeni w dziele Beksińskiego.

Wszechstronność Beksińskiego, wyjątkowość atmosfery prac, które tworzył i znacząca rola przestrzeni we wszystkich jego utworach, czy to malarskich, czy literackich, zasługują na jak najdokładniejsze opracowanie. Jako literaturoznawca interesujący się zagadnieniami z obszaru komparatystyki sztuk postanowiłam zająć się literacką oraz malarską częścią dorobku artystycznego Zdzisława Beksińskiego. Próby zestawienia nieznanej części twórczości z tą, dzięki której zasłynął, pozwoliły odpowiedzieć na wiele interesujących pytań dotyczących jego twórczości i wrażliwości oraz spojrzeć na dzieło artysty przez pryzmat niepodejmowanej dotąd problematyki. Niektóre pytania pozostają jednak bez odpowiedzi – podobną analizę warto byłoby przeprowadzić w odniesieniu do innych sztuk, w których Beksiński się realizował. Ponadto w kontekście badania kategorii przestrzeni na znacznie większą uwagę zasługuje także kategoria postaci. Wynika to też z faktu, że istniejące w przestrzeni Beksińskiego byty są z nią silnie związane szczególną relacją, dodefiniują ją i jej rolę. Niestety ze względu na obszerny charakter tego zagadnienia nie sposób byłoby pomieścić je w niniejszej pracy. Staralam się natomiast jak najlepiej wskazać na najistotniejsze elementy kreacji bohaterów, uzupełnić najważniejsze braki w literaturze przedmiotu. Mam nadzieję, że praca ta stanowi dobry punkt wyjścia do dalszych analiz tego typu.

## 1. Kategoria przestrzeni w literaturze i malarstwie. Stan badań i ich przydatność do myślenia o Beksińskim

Kategoria przestrzeni znajduje zastosowanie w analizie różnych rodzajów dzieł sztuki i może być rozumiana szeroko. Jeśli chodzi o jej status w polskim literaturoznawstwie, należy określić go jako skomplikowany: pierwsze dwie dekady XXI wieku to wykwit opracowań podejmujących tematykę geopoetyki czy przestrzeni małych ojczyzn, co wiąże się ze zwrotem topograficznym przełomu XX i XXI wieku. Przestrzeń w literaturze badana jest także przez pryzmat cielesności (w tym liczne studia o przestrzeni choroby<sup>2</sup>), urbanizacji czy świata wirtualnego. Poza tym dużym zainteresowaniem cieszą się zagadnienia związane z przynależnością do konkretnej przestrzeni i wiążącymi się z nią kwestiami tożsamościowymi – głównie chodzi o kryterium granicy, temat inności, różnic np. rasowych, społecznych czy kulturowych. Są to tylko niektóre z najintensywniej eksplorowanych kierunków badań na polu literackim.

Należy także wskazać obecność badań kulturowych czy antropologicznych podejmujących zagadnienie przestrzeni w sposób na tyle uniwersalny, że literaturoznawca może z nich korzystać z zyskiem dla swoich badań. Jednakże uniwersalność ta nie odpowiada na potrzeby badacza literatury, który chciałby osadzić swoje analizy w konkretnej teorii podejmującej to zagadnienie na gruncie literaturoznawstwa. Temat badań przestrzennych w literaturoznawstwie jest zaniedbany, brak aktualnych opracowań tego typu wśród polskich badaczy. Ostatnią bowiem (jeśli nie jedyną) monografią podejmującą temat przestrzeni w literaturze w sposób teoretyczny, niezwiązany np. z kontekstami geograficznymi, jest publikacja z 1978 roku *Przestrzeń i literatura* pod redakcją Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej. Jest to sztandarowa (aczkolwiek mająca już swoje lata) pozycja dotycząca tego zagadnienia, dlatego też posłużyła mi jako jeden z fundamentów teoretycznych niniejszej pracy. Mimo że niektóre artykuły wpisują się w nurt strukturalistyczny (np. tekst Janusza Sławińskiego *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia*

---

<sup>2</sup> Kategorią przestrzeni do opisu choroby (która „produkuje własne miejsca dyskursywne”) posługuje się m.in. Katarzyna Szalewska. Według badaczki „bliskość obrazowania spacjalnego i psychosomatycznego wpisuje się (...) w zasadniczą właściwość języka opisu stanów wewnętrznych, który dla werbalizacji tego, co niewidzialne, poszukuje kategorii znanych z doświadczenia zmysłowego”, K. Szalewska, *Przestrzeń choroby – miejsce biografii. Kartografia psychosomatyczna w Opowieści dla przyjaciela Haliny Poświatowskiej*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 205–206.

*i wstępne oczywistości*<sup>3</sup>), którą to metodą nie posługuję się w tej pracy, wskazują one na istotne kwestie, które pomogły mi umocować rozważania w literaturoznawczym spojrzeniu na przestrzeń.

W przytoczonym tekście Sławiński wyróżnia kilka perspektyw badawczych pozwalających na rozpatrywanie dzieła literackiego w kontekście przestrzeni. Według autora ta próba kategoryzacji umożliwia „zaprowadzenie jakiegoś ładu w całej tej dziedzinie”<sup>4</sup>. Zgodnie z podziałem zaproponowanym przez badacza niniejsza praca wpisuje się w zakres „dociekań nad archetypicznymi uniwersaliami przestrzennymi, ich rolą w kształtowaniu imaginacji pisarzy oraz uzewnętrznieniami w stylistyce, semantyce i tematyce utworów”<sup>5</sup>. Rzeczywiście – także opracowania z dziedziny kulturoznawstwa okazały się pomocne, gdyż punktem centralnym moich zainteresowań są zestawienia: góra-dół, blisko-daleko, centrum-peryferia, otwarte-zamknięte – a więc „archetypiczne uniwersalia przestrzenne”, jak ujmuje to Sławiński.

Jednak badania nad przestrzenią w twórczości Beksińskiego prowadziły mnie także do podjęcia zagadnień punktów widzenia czy perspektywy, która to koncepcja według Sławińskiego stanowi istotną składową teorii przekazu narracyjnego. To filozoficzne zakorzenienie moich badań jest niezwykle istotne, gdyż odnosi się do kategorii podnoszonych przez samego Beksińskiego w jego sztuce: z jednej strony analizy rozmieszczenia różnych obiektów, nieograniczoności przestrzeni, a z drugiej strony oddzielających ją granic, relatywizacji przedstawionego obrazu przestrzeni wobec obserwatora. Dodatkowo Sławiński wspomina o doktrynalnym nienacechowaniu owego filozoficznego wątku zainteresowań badawczych, która to cecha zdaje mi się otwarta na zaimplementowanie go także do badań nad malarstwem.

Przeprowadzone przeze mnie analizy w bardzo niewielkim stopniu odwołują się do rzeczywistej przestrzeni dzieła (morfologii i struktury utworu), chociaż skorzystanie z nich w kilku momentach było nieuniknione. Podejmuję rozważania na temat materialnej przestrzeni utworów malarskich i literackich Beksińskiego, jednak robię to w powiązaniu z zawartością treściową jego prac, co sprawia, że ustalenia teoretyczne zostają zakotwiczone w materii konkretnej sztuki. Tak jest np. z kategorią warstw,

---

<sup>3</sup> J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 9–22.

<sup>4</sup> Tamże, s. 11.

<sup>5</sup> Tamże, s. 12.

granic czy pozycji narratora wobec opowiadanej historii, które wybrzmiewają w twórczości Beksińskiego zarówno na poziomie treściowym, jak i strukturalnym.

Kolejną sferą badań nad przestrzenią w ujęciu literackim są „rozważania nad kulturowymi wzorami doświadczania przestrzeni i ich rolą w modelowaniu świata przedstawionego dzieł literackich”<sup>6</sup>. Wprowadzenie rozważań także w ten obszar zagadnień było nieuniknione, wręcz konieczne w kontekście prac artysty. Kwestie poruszane w ramach tego obszaru, jak zaznacza Sławiński, „tłumaczą się na gruncie mitologii, religii czy ideologii społecznych”<sup>7</sup>, z którymi Beksiński zdawał się co najmniej dyskutować. Istotny w tym kontekście zdaje się także fragment: „Trzeba powiedzieć więcej: problematyka obecnie sygnalizowana wychodzi w ogóle poza świat tworców słownych, ponieważ żywi się w nie mniejszym stopniu manifestacjami rytualnymi, ceremoniałami, etykietami, zabawami, architekturą, urbanistyką, a także zróżnicowaną dziedziną obrazów naocznych: malarskich, rysunkowych, filmowych...”<sup>8</sup>. Wszystko to zdaje się jak wyciągnięte wprost z opowiadań Beksińskiego, który inspirował się i sztuką filmową, kadrowaniem i montażem, i obrazami malarskimi, a także architekturą czy pewnego rodzaju stereotypami myślenia, postrzegania świata wynikającymi z zastanej wiedzy czy przyzwyczajień.

Choć badań nad przestrzenią prozy i malarstwa Beksińskiego nie da się zamknąć w jeden konkretny nurt, udało się zarysować, w jakich kierunkach w tym przypadku podążają moje analizy. Twórczość Beksińskiego jest niejednoznaczna, stąd też tak rozległe jej zakotwiczenie w wielu obszarach; a fakt takiego rozgałęzienia pokazuje, jak istotną kategorią w kontekście prac artysty jest zagadnienie przestrzeni. Dlatego też opracowania naukowe, których rola jest nieoceniona dla wyników niniejszej analizy, to przede wszystkim teksty albo pochodzące z monografii Głowińskiego i Okopień-Sławińskiej, albo z lat wcześniejszych.

W kontekście najbardziej przeze mnie eksplorowanego obszaru badań nad przestrzenią, tj. antropologicznych, archetypicznych podziałów i interpretacji przestrzeni, ważne są m.in. opracowania Yi-Fu Tuana. W książce *Przestrzeń i miejsce* badacz w uporządkowany sposób przedstawił znaczenia, jakie w kulturze niosą za sobą określone punkty w przestrzeni, np. symbolika podziału na górę i dół, poziom i pion, kierunki świata i strony: prawą oraz lewą, centrum, a także wiele innych, które

---

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

podejmuję w kontekście twórczości Beksińskiego. Zwłaszcza rozdział *Ciało, relacje międzyludzkie i relacje przestrzenne*<sup>9</sup> jest szczególnie wartościowym punktem odniesienia. Z tymi kulturowymi podziałami przestrzeni i wyrosłymi na nich znaczeniami wiąże się poniekąd fenomenologia, która jest fundamentem dla badań nad literackimi sposobami przejawiania się tych tematów. Poza tym sam Beksiński zdaje się przejawiać w swoich pracach (nie tylko prozatorskich) zainteresowanie zagadnieniami, które podejmuje nurt fenomenologiczny. Słynna Husserlowska redukcja fenomenologiczna wybrzmiewa u artysty jak postulat, a świat kreowany przez niego jawi się jako suma wytworzonych przez różne umysły i sposoby widzenia wizji rzeczywistości, a nie jedyny, obiektywny i stały byt.

Do refleksji nad fenomenologicznymi aspektami przestrzeni Beksińskiego powiew świeżości wnoszą prace Gastona Bachelarda, który być może nie pisał stricte o przestrzeni, a zwłaszcza przestrzeni w literaturze (poza kilkoma tekstami, np. *Poetyką przestrzeni*<sup>10</sup>, które też w bardzo symboliczny sposób odnoszą się do tej kategorii), ale analizował inne, przydatne w kontekście moich badań, zagadnienia. W pracach filozoficznych badacz podejmował temat wyobraźni i marzenia<sup>11</sup>, których role są szczególnie ważne w poetyckiej twórczości, ale i w ogóle w procesie poznawania świata przez człowieka. Filozof pisał o możliwości istnienia w dowolnie wyobrażonej rzeczywistości, a dzieło określał jako miejsce ujawniania sensu świata – i za takie chciał je uważać także Beksiński – za jedyne miejsce, które ujawia złożoność (widzenia) otaczającego świata<sup>12</sup>. Sama teza Bachelarda dotycząca posługiwania się przez twórcę „obrazami poetyckimi” – powstałymi w jego świadomości i przenoszonymi do materii dzieła, a następnie odczytywanymi przez odbiorcę – jest interesująca w kontekście artysty-malarza i artysty-pisarza, jakim był Beksiński. Literatura ukazuje świat poprzez obrazy. Te obrazy świadomości ujawniają się w treści jego prac i wpisują się w założenie, że „świat jest taki, jakim go sobie wymarzę”<sup>13</sup>.

Kolejnym przedstawicielem fenomenologii, którego artykuły były nieocenioną inspiracją podczas pisania tej pracy, jest Maurice Merleau-Ponty (w szczególności takie

---

<sup>9</sup> Y.F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 51–70.

<sup>10</sup> G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni (wybór)*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*, Warszawa 1975, s. 359–379

<sup>11</sup> Tenże, *Poetyka marzenia*, tłum. A. Tatarkiewicz [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*, dz. cyt.

<sup>12</sup> Zob. tenże, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1, s. 233–243.

<sup>13</sup> Tenże, *Poetyka marzenia*, dz. cyt., s. 398.

teksty jak *Widzialne i niewidzialne. Nieusuwalność bytu, Wyznanie wiary, Błąd intelektualizmu czy Czym jest fenomenologia?*), m.in. dlatego, że obecne w nich postrzeganie nauki jako wtórnego obrazu świata jest niezwykle bliskie Beksińskiemu i jego rozumieniu rzeczywistości<sup>14</sup>. Nauka „nie ma i nigdy nie będzie miała takiego samego sensu bytowego jak świat postrzegany, a to z tej prostej przyczyny, że jest ona tego świata determinantą czy tłumaczeniem”<sup>15</sup>. Artysta pragnie „powrócić do rzeczy samych”, co „znaczy powrócić do tego świata, który poprzedza poznanie, a o którym poznanie mówi i w stosunku do którego wszelka determinacja naukowa jest abstrakcyjna, symboliczna i zależna”<sup>16</sup>. Nieodłącznym elementem twórczości Beksińskiego jest podkreślanie faktu, że percepcja jest ograniczona, skończona, zamknięta w pewnych granicach, a jak pisze Merleau-Ponty, świadomość jest nierozłączna z punktem widzenia, co sprowadza się do niewiedzy o samym sobie<sup>17</sup>. Niezwykle ważna jest wypowiedź filozofa na temat oblicza postrzeganego świata zakopanego pod warstwami zdobywanych kolejno wiadomości, na temat postrzegania:

(...) na przykład barwy (...) są w istocie różnymi odcieniami naszego współistnienia ze światem. Zobaczylibyśmy, że kształty przestrzenne lub odległości są stosunkami zachodzącymi nie tyle między różnymi punktami obiektywnej przestrzeni, ile między nimi a ośrodkiem perspektywy, którym jest nasze własne ciało, słowem, iż są one dla bodźców zewnętrznych rozmaitymi sposobami wypróbowywania, ożywiania i zmieniania naszej więzi ze światem, naszego zakotwiczenia w poziomie i w pionie danego miejsca, w tutaj i teraz. Zobaczylibyśmy ponadto, że rzeczy postrzegane nie są, jak przedmioty geometryczne, bytami ukończonymi, skonstruowanymi według praw, które rozum nasz zna z góry, lecz zbiorami otwartymi i nieprzebranymi, które poznajemy po pewnym stylu właściwym ich rozpościeraniu się i rozwijaniu nie mogąc jednak ze względów zasadniczych zgłębić ich całkowicie, jako że są one dostępne nam jedynie przez swe profile lub widoki perspektywiczne<sup>18</sup>.

Merleau-Ponty podejmuje kwestie związane z poznaniem, a te są nierozzerwalne z postrzeganiem i tym samym przestrzenią otaczającą człowieka, która to jest dominantą w świecie Beksińskiego.

Archetypami zajmował się oczywiście Carl Gustaw Jung, który zauważył, że przejawiają się one (np. w twórczości) pod postacią symboli i metafor, co jest szczególnie ważne w kontekście tej pracy. Przestrzeń świata przedstawianego przez

---

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Czym jest fenomenologia?*, tłum. K. Pomian, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 102

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tenże, *Błąd intelektualizmu*, tłum. J. Migasiński, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, dz. cyt., s. 110.

<sup>18</sup> Tenże, *Wyznanie wiary*, tłum. S. Cichowicz, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, dz. cyt., s. 161.

Beksińskiego pełna jest metafor i symboli. Choć sam artysta odżegnuje się od kulturowych rozumień utartych znaków, symbole, które stosuje, są powtarzalne<sup>19</sup> i, jak w myśli Junga, wspólne wszystkim ludziom na świecie, zależne od nieświadomości. Nagromadzenie symboli, konkretnych podziałów przestrzeni (wspomnianie blisko–daleko, centrum–peryferia etc.) oraz barw opisujących ją, wynika jednak z obecności takich archetypów w psychice człowieka (w tym przypadku artysty) i niesie określone znaczenia dla odbiorcy. Mimo że prace Junga nie stanowią fundamentu teoretycznego dla niniejszych rozważań, lecz jedynie są źródłem inspiracji i większej uważności w stosunku do enigmatycznej twórczości Beksińskiego, pełnej wieloznaczności – są one bezwzględnie warte wspomnienia w tym rozdziale.

Istotnym kontekstem analiz zawartych w niniejszej pracy są dociekania Jurija Łotmana, które można zaliczyć do czwartego (według kolejności zaproponowanej w cytowanym artykule) kierunku badań nad przestrzenią wymienionego przez Sławińskiego, tzn. rozważań nad kulturowymi wzorami doświadczania przestrzeni. Szczególną wartość mają dla mnie teksty *Problem przestrzeni artystycznej*<sup>20</sup> oraz *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*<sup>21</sup>, z tego względu, że pokazują, jak w praktyczny sposób zastosować te kulturowe schematy do badania przestrzeni dzieła literackiego. Prace te pomogły mi także ze względu na pewne tropy w odczytywaniu podziałów i cech przestrzeni literackiej, nasunęły kierunki interpretacyjne, wskazały wartościujące rozumienia określonych elementów przestrzeni. Łotman w obu tych pracach dużo miejsca poświęcił przeanalizowaniu zagadnień granic, wszelkich zestawień typu otwarty–zamknięty, dostępny–nieдоступny, jasność–ciemność i wiele innych, które to okazały się pomocne przy analizach przeprowadzonych w odniesieniu do prozy Beksińskiego. Badacz nie tylko wskazał elementy, które mogą się wpisywać w kulturowe wzory doświadczania przestrzeni, lecz także zarysował momenty odgraniczenia, wyjęcia spoza tych schematów, wskazał, jak mogą się realizować w sprzeczności z przypisanymi kulturowo rozumieniami<sup>22</sup>. Łotman wyeksponował także istotną rolę przestrzeni świata przedstawionego w procesie lektury i odpowiedniego rozumienia, interpretacji i odbioru utworu, ponieważ

---

<sup>19</sup> Czyli są to obrazy archetypowe. Zob. P. Skogemann, *Jung i archetypy*, [w:] tejże, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billing, Warszawa 1995, s. 20.

<sup>20</sup> J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki”, 1976, nr 67/1, s. 213–226.

<sup>21</sup> Tenże, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Żółkiewski, Warszawa 1977, s. 213–265.

<sup>22</sup> Tenże, *Problem przestrzeni artystycznej*, dz. cyt., s. 224–225.

już na poziomie modelowania ponadtekstowego, czysto ideologicznego, język relacji przestrzennych stanowi jeden z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości. Pojęcia „wysoki–niski”, „prawy–lewy”, „bliski–daleki”, „otwarty–zamknięty”, „odgraniczony–nieodgraniczony”, „dyskretny–ciągły” stanowią budulec modeli kulturowych o treści bynajmniej nie przestrzennej i uzyskują sens „wartościowy–niewartościowy”, „dobry–zły”, „swój–obcy”, „dostępny–nieodostępny”, „śmiertelny–nieśmiertelny” itd. Najbardziej ogólne, społeczne, religijne, polityczne lub etyczne modele świata, za pomocą których na różnych etapach swej historii intelektualnej ujmuje człowiek otaczające go życie, są niezmiennie obarczane właściwościami przestrzennymi (...)<sup>23</sup>.

Do tego semiotyk zauważa: „historyczne i narodowo-językowe modele przestrzeni stają się organizującą podstawą przy budowaniu *obrazu świata* – całościowego modelu ideologicznego właściwego dla danego typu kultury. Na tle tych konstrukcji stają się znaczące również szczegółowe modele przestrzenne – budowane przez jakiś tekst lub grupę tekstów”<sup>24</sup>. Beksiński na pewno zgodziłby się ze zdaniem: „Przeciwieństwo wszelkich form bezruchu (...) stanowi twórczość. Twórczość wyzwala świat z niewoli przeznaczeń”<sup>25</sup> i to stara się też robić artysta w materii swoich prac, czy literackich, czy malarskich. Ostatecznie Łotman zauważa, że „z problematyką struktury przestrzeni artystycznej są ściśle powiązane również dwa inne problemy: fabuły i punktu widzenia”<sup>26</sup>, z których ostatni jest bardzo ważnym elementem twórczości Beksińskiego i utwierdza mnie w przekonaniu, że twórczość ta, mimo realizacji w różnych obszarach sztuki, korzysta z podobnych narzędzi i zasługuje na analizę porównawczą pod tym kątem. O wspomnianych punktach widzenia pisał Łotman w drugim przytoczonym tekście i zauważył, że budują one pewnego rodzaju odgraniczenie ze wszystkich stron oraz wewnętrzną nieruchomość<sup>27</sup>, co jest ważną refleksją dla badacza prozy Beksińskiego (w niniejszej pracy piszę także o statyce i dynamice przestrzeni jego utworów). Istotne jest także połączenie sfery czasu i przestrzeni w pracach artysty – Łotman wskazuje, w jaki sposób przestrzeń zyskuje cechę temporalną<sup>28</sup>. Jego teza nie może się odnosić jednak w całości do prac Beksińskiego. Badacz uważa bowiem, że przestrzeń uczasawia się przez to, że bohater przechodzi kolejne jej punkty, z czym wiążą się różne stany moralne postaci (która w rezultacie ewoluuje wewnętrznie).

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 214.

<sup>24</sup> Tamże, s. 214–215.

<sup>25</sup> Tamże, s. 222.

<sup>26</sup> Tamże, s. 226.

<sup>27</sup> Tenże, *Przestrzeń artystyczna w prozie Gogola*, dz. cyt., s. 216.

<sup>28</sup> Tamże, s. 219.



Bohaterowie Beksińskiego jednak to nie do końca typowi bohaterowie drogi, nie do końca poznana jest ich strona psychiczna, moralna. Ich wewnętrzna sfera jest skomplikowana i nieoczywista, trudno więc także mówić o konkretnych przemianach, aczkolwiek przemierzana czy analizowana przez nich przestrzeń wywołuje u nich nagromadzenie różnorodnych myśli i stanów psychicznych, co wchodzi w dialog z tezą Łotmana. Kolejnym zagadnieniem tłumaczącym połączenie czasu i przestrzeni w tej twórczości są jej surrealistyczny charakter i płynność tego świata. Poza tym badacz podejmuje także tematy: deformacji przedstawianej przestrzeni, jej teatralizacji; punktu obserwatora świata; przenikalnych granic; rozrastania się przestrzeni i zależności od niej człowieka. Wszystko to mieści się w obszarze zainteresowań przestrzennych Beksińskiego, którym dał wyraz w swojej twórczości.

W kontekście punktów widzenia i ram świata przedstawionego (zarówno literackiego, jak i malarskiego) istotny jest dla mnie tekst Borysa Uspieńskiego *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*. Choć rozprawa podejmuje tylko wycinek, jeden z elementów, z którymi związana jest kategoria przestrzeni, jest to wycinek niezwykle ważny. Motyw obserwowania przestrzeni przez bohatera będącego jednocześnie narratorem jest podejmowany praktycznie w każdym opowiadaniu Beksińskiego. Relacja ta wybrzmiewa również w malarstwie, co wykazuję w analizie dzieł plastycznych artysty. Uspieński definiuje punkty widzenia jako „pozycje, z których prowadzona jest narracja”<sup>29</sup>. Badacz rozróżnia wewnętrzne względem świata przedstawionego i zewnętrzne usytuowanie narratora (a więc i autora, który za nim stoi), wskazuje formalne sygnały świadczące o jednym lub drugim. Rozpatruje dzieło sztuki jako komunikat, w którym obecne są trzy instancje, a dla każdej z nich właściwy inny (nie zawsze) punkt widzenia: autor (nadawca), czytelnik/widz (odbiorca) i opisywana osoba (przedstawiana postać fabuły). Zauważa, że punkty te mogą się nakładać. Jeśli chodzi o podział na punkty widzenia: zewnętrzny i wewnętrzny w dziele malarskim, Uspieński uznaje perspektywę prostą i liniową za zewnętrzny punkt widzenia, które ja, kategoryzuję jako neutralny, uniwersalny punkt widzenia. Z kolei – perspektywę żabią i ptasią – uznałam za najbardziej zewnętrzny punkt widzenia, choć, paradoksalnie, włączający do wnętrza dzieła (w wyniku czego status tych punktów jest ambiwalentny, trudny do rozróżnienia, rozplywający się). Wprowadzam takie rozróżnienie, ponieważ naturalne widzenie

---

<sup>29</sup> B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, tłum. Z. Zaron, [w:] *Semiotyka kultury*, dz. cyt., s. 181.

człowieka, obraz wytwarzany przez oko ludzkie odpowiadają efektom uzyskanym przez zastosowanie perspektywy liniowej i prostej w malarstwie. Natomiast przyjęcie perspektywy żabiej lub ptasiej (a tym bardziej na zmianę obu) sugeruje widzenie właściwe komuś postronnemu, sfokalizowane<sup>30</sup>, nieobiektywne, w kontekście prac malarskich Beksińskiego – pozycję przytłoczonego stworzenia na wzór człowieka lub bóstwa, dominującej siły.

Jak słusznie zauważył Gérard Genette w artykule *Przestrzeń i język* z 1976 roku, „język, myśl, sztuka współczesna uległy uprzestrzennieniu lub co najmniej dają dowody znacznego wzrostu doniosłości przestrzeni, świadczą o jej waloryzacji”<sup>31</sup>. Zaznacza jednocześnie, że

człowiek współczesny przeżywa swoje trwanie w poczuciu „lęku”, swoją wewnętrzność poprzez obsesje i mdłości; skazany na „absurd” i rozdarcie, szuka ukojenia, rzutując swe myślenie w otaczające rzeczy, wykreślając płaszczyzny i figury, które od przestrzeni geometrów zapożyczają nieco trwałości i stabilności. Lecz prawdę mówiąc, owa przestrzeń schronienie ofiarowuje mu względną i niepewną gościnę, bo właśnie dzisiejsza nauka i filozofia przemyślnie burzy punkty orientacyjne tej „zdroworozsądkowej geometrii” i zbija z tropu nowymi topologiami: czasoprzestrzeń, przestrzeń zakrzywiona, czwarty wymiar, oto nieeuklidesowski obraz świata, składający się na przestrzeń przyprawiającą o zawrót głowy, gdzie niektórzy współcześni artyści czy pisarze tworzą swoje labirynty<sup>32</sup>.

Genette podejmuje temat retoryki przestrzeni i metafor przestrzennych, które to pojęcia odnoszą się do zjawiska stosowania słownictwa służącego do określania przestrzeni w sytuacjach nawet niezwiązanych z ową przestrzenią (wspomina chociażby o przyimkach, które „oznaczały pierwotnie stosunki przestrzenne, zanim zostały odniesione do uniwersum czasowego i logicznego”<sup>33</sup>). Mówi: „Cały nasz język jest utkany z przestrzeni”<sup>34</sup>. I choć nie podejmuję analizy słownictwa i szerzej – języka prozy Beksińskiego<sup>35</sup>, badania Genetta ukazują dominację przestrzeni w poznawczym doświadczeniu świata przez człowieka, czego wyraz dają także opowiadania artysty.

---

<sup>30</sup> Odwołuję się tu do kategorii zaproponowanej przez Gérarda Genette’a, a później twórczo przekształconej przez Mieke Bal, która podkreśla, że narracji stale towarzyszą akty percepcyjne. Zob. M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Kraków 2012.

<sup>31</sup> G. Genette, *Przestrzeń i język*, tłum. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1, s. 227.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże, s. 231.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Mogłyby z tego wyniknąć interesujące wnioski, które wprowadziłyby wiele wartościowych kontekstów, jednak zdecydowanie wybiegałyby poza zakres określony w niniejszej pracy.

Człowiek posługuje się przestrzennymi określeniami m.in. w stosunku do czasu (np. wyrażenie typu „na przestrzeni dwóch lat...”), ale także operuje czasową metaforą w odniesieniu do przestrzeni (na pytanie: „Jak daleko się to znajduje?” Można odpowiedzieć: „Około godziny drogi stąd”). To wzajemne powiązanie wskazuje na zasadność pojęcia chronotop, zarówno w naukach przyrodniczo-matematycznych, jak i w obszarze literaturoznawstwa albo ogólniej: sztuki. Pojęciem tym szczegółowiej zajął się Michaił Bachtin w artykule *Czas i przestrzeń w powieści*. Pojęcie chronotopu w kontekście twórczości Beksińskiego jest bardzo użyteczne, ponieważ czas i przestrzeń w prozie (oraz w malarstwie) tego artysty są często nie tylko nieokreślone, zagadkowe, ambiwalentne, lecz także stanowią nierozłączną całość. Bachtin skupił się na powieściach stanowiących podwaliny współczesnej prozy – swoje analizy przeprowadził głównie na tekstach „greckich powieści awanturnicznych”<sup>36</sup>, jednak jego wnioski wyjątkowo przydały się podczas badania statusu tej czasoprzestrzeni literackiej Beksińskiego (według mnie czasoprzestrzeń występuje także w jego obrazach). Czasoprzestrzeń tych opowiadań, przypominająca tę właściwą greckiej powieści awanturniczej, zbudowana jest ze zdarzeń nienależących do żadnego porządku temporalnego – „znajdują się one poza tymi porządkami oraz poza właściwymi tym porządkom prawidłowościami i miernikami ludzkimi”<sup>37</sup>. Co więcej, czasoprzestrzeń ta ma swoją specyficzną logikę, która jest „przypadkowym zbiegiem wydarzeń, tj. przypadkową jednoczesnością i przypadkową „rozbieżnością, czyli – przypadkową różnoczesnością”<sup>38</sup> Wskazuje ponadto, że

inicjatywa przekazywana jest przypadkowi, który rządzi (przypadkową) jednoczesnością i różnorodnością zjawisk bądź jako bezosobowa, nie nazwana w powieści siła, bądź jako los, bądź jako boska opatrzność (...) Wraz z przypadkiem (z jego różnorodnymi maskami) nieuchronnie pojawiają się w powieści rozmaite rodzaje przepowiedni, a w szczególności – wieszczne sny i przecucia<sup>39</sup>.

Tak zakreślony czas wydarzeń „wymaga abstrakcyjnej przestrzennej ekstensywności”<sup>40</sup>. Następnie Bachtin zauważa, że przypadkowość zjawisk związana jest z przestrzenią, mierzona zwłaszcza w kategoriach bliskości i dalekości<sup>41</sup>. Typowe

---

<sup>36</sup> M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65/4.

<sup>37</sup> Tamże, s. 278.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże, s. 282.

<sup>40</sup> Tamże, s. 283.

<sup>41</sup> Tamże.

są np. takie zachowania i przygody postaci, w których te muszą biec, pokonują odległości, znajdują się w nieznanym sobie miejscu, napotykały przeszkody przestrzenne, które je więzią lub kierują w konkretną stronę. Świat ten tylko w pewny sposób jest określony, dlatego że wszelka konkretyzacja ograniczałaby kompletną dominację i władzę przypadku, a także wprowadzałaby „własne prawidłowości, własny ład, własne niezbędne powiązania w życie człowieka i w czas tego życia”<sup>42</sup>. W związku z tym świat ten jest dla postaci obcy (ponieważ nieokreślony). Badacz wspomina też o tym, że oczywiście istnieje niewielkie założenie odniesienia do rodzimego dla autora i czytelnika świata, aby możliwe było odczuwanie dziwności świata utworu<sup>43</sup>. Oprócz tego, zwłaszcza w kontekście zastosowania pojęcia czasoprzestrzeni wobec utworów Beksińskiego, istotne jest dostrzeżenie przez literaturoznawcę roli postaci w tego typu świecie. A polega ona na jej bierności, na przydarzaniu się jej różnych przygód. Bohater „jest tylko fizycznym podmiotem działania”<sup>44</sup>, a działania te „będą miały charakter elementarno-przestrzenny”<sup>45</sup>. „W gruncie rzeczy – wszystkie działania bohaterów (...) sprowadzają się tylko do przymusowego ruchu w przestrzeni, tj. do zmiany miejsca w przestrzeni. Właśnie ów przestrzenny ruch człowieka daje podstawowe mierniki przestrzeni i czasu (...)”<sup>46</sup>. Człowiek nie czuje się częścią całości, jest samotny i zagubiony w obcym świecie, w którym nie ma misji<sup>47</sup>. Oczywiście, mimo wielu podobieństw czasoprzestrzeni utworów Beksińskiego do tej z awanturycznych powieści greckich (i innych korzystających z tych wzorców), obecne są także różnice. O wielu z nich nie wspominam, gdyż nie odgrywają znacznej roli w prowadzonych przeze mnie badaniach, ale jedna z nich jest ważna: świat Beksińskiego nigdy nie charakteryzował się ładem ani równowagą, i nigdy ich na powrót nie odzyskał. To świadczy o dość ponurym wydźwięku jego utworów, w których dziwność świata i szaleństwo bycia w nim są nieskończone, a ramy opowiadań nie istnieją (klasycznie w powieści greckiej na początku panuje ład, który zostaje przywrócony na końcu). Według Bachtina taka abstrakcyjna czasoprzestrzeń jest statyczna, a człowiek i świat są nieruchomi, co potwierdza częściowa statyka utworów Beksińskiego (choć, jak wskazuję w dalszej części pracy, dostrzegam w ich kontekście także pewnego rodzaju ruch). Warta uwagi

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 284.

<sup>43</sup> Tamże, s. 285.

<sup>44</sup> Tamże, s. 288.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże, s. 288.

<sup>47</sup> Tamże, s. 291.

jest też konstatacja Bachtina, że życie postaci jednostkowej, prywatnej, odizolowanej w takim świecie nie pozostawia miejsca dla obserwatora, który miałby prawo przyglądać się temu życiu i opiniować je<sup>48</sup>. W związku z tym pojawia się motyw podpatrywania, podsłuchiwania – niezwykle częsty w opowiadaniach Beksińskiego. To zamknięcie postaci i brak dostępu do tego świata osoby postronnej rozwiązane są także w inny sposób – dzięki prowadzeniu narracji pierwszoosobowej (wtedy to narrator zwykle kogoś lub coś obserwuje). Bachtin wspomina o obecnych w różnorodnych utworach literackich motywach, które mają charakter czasoprzestrzenny (np. spotkanie-rozłąka, poszukiwanie-odnajdywanie, rozpoznanie-nierozpoznanie) i mogą zyskiwać znaczenia metaforyczne lub nawet symboliczne. Te także licznie pojawiają się w prozie artysty.

Na koniec części poświęconej stanowi badań kategorii przestrzeni w literaturze chciałabym się odnieść do tekstu Seweryny Wysłouch *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, w którym autorka podejmuje temat strukturalnych podobieństw obrazu i tekstu literackiego oraz wskazuje na podobieństwo narzędzi, którymi posługują się obie dziedziny sztuki (chodzi tutaj o metaforę, symbol i przestrzeń). Wysłouch zauważa, że „u podstaw metafory czy symbolu leżą uniwersalne operacje, których źródeł szukać należy w ludzkim mózgu i które są niezależne od materii”<sup>49</sup>. Operacje te zachodzą w ten sam sposób i rodzą dodatkowe znaczenia przez zestawianie, wyodrębnianie lub typizację zjawisk<sup>50</sup>. Autorka przypomina, że „przestrzeń w sztuce nigdy nie jest neutralna, zawsze jest wyreżyserowana, wykreowana i nacechowana aksjologicznie (...)”<sup>51</sup>. Co ważne, zauważa, że wspólne właściwości kategorii przestrzeni w różnych sztukach wynikają z natury percepcji ludzkiej, a „punkty widzenia, prawa perspektywy, kierunki ruchu możemy z powodzeniem analizować w poezji i na ekranie”<sup>52</sup>. Autorka zauważa, że przestrzeń świata przedstawionego może podlegać innym prawom niż przestrzeń rzeczywista i w zależności od rodzaju deformacji wyróżnia trzy typy przestrzeni: realną, paraboliczną i metafizyczną. Ponieważ jednak nie rozwija tej myśli (brak przykładów na rodzaj przestrzeni

---

<sup>48</sup> Tamże, s. 301.

<sup>49</sup> S. Wysłouch, *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i krytyka”, nr 2/2009–1/2010, s. 49.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże, s. 50.

<sup>52</sup> Tamże, s. 59.

metafizycznej), nie skorzystałam z tego podziału, lecz jedynie zainspirowałam się cennymi spostrzeżeniami w tej materii. Co ważne, badaczka – zgodnie z sugestią zawartą w tytule – uznaje przestrzeń za kategorię transdyscyplinarną, co pozwala w niniejszej pracy na wytworzenie pomostu łączącego literacką i malarską działalność Beksińskiego.

Innym ważnym dla mnie tekstem z pogranicza sztuk jest artykuł Hany Voisine-Jehovej *Przestrzeń kubistyczna w literaturze?*, który po pierwsze podejmuje temat tej kategorii w komparatystycznym ujęciu dwóch sztuk – literatury i malarstwa; po drugie traktuje o wpływie kubizmu na literaturę i na sposób kreowania przestrzeni oraz jej rolę. Beksiński swego czasu fascynował się kubistycznymi rozwiązaniami, niektóre z nich można dostrzec w jego sztuce – m.in. w rzeźbie, malarstwie (choć nie są to oczywiste podobieństwa do dzieł kubistów) a także w literaturze.

Na wskazany powyżej trop naprowadziła mnie właśnie lektura tekstu Voisine-Jehovej. Badaczka pisze przede wszystkim o tym, że kubizm związany był z wizualizacją świata stanowiącą wprowadzenie do zrozumienia istnienia ludzkiego<sup>53</sup>, a przestrzeń i przedmioty znajdujące się w niej stanowiły centrum zainteresowań, nie zaś tło rozgrywających się ludzkich przygód. Jak wskazuje badaczka, w malarstwie i literaturze ważne jest synchroniczne przedstawienie różnorodności i mnogości przedmiotów, a ich skonfrontowanie może zaowocować rozważaniami filozoficznymi<sup>54</sup>. Poza tym autorka zauważa, że kubizm przenikał na grunt sztuk w czasie dominacji fenomenologii w obszarze filozofii. „Starał się uchwycić nie to, co widzimy, ale to, co jest, nie to, co zmienia się w czasie, ale to, co istnieje *naprawdę*”<sup>55</sup>. Tym samym stanowił i potwierdzenie, i zaprzeczenie owej fenomenologicznej idei. Kubizm likwiduje perspektywę (jako złudzenie optyczne), wprowadza widzenie rzeczy z wielu punktów widzenia, a to wszystko coraz bardziej problematyzowało tylko kwestie możliwości poznania świata i rodziło wątpliwości (których pełen był Beksiński i bohaterowie jego prac). Autorka uważa, że kubizm usuwa czas ze sfery widzenia, stawia przestrzeń na piedestale, a wszystko jest synchroniczne.

---

<sup>53</sup> H. Voisine-Jehova, *Przestrzeń kubistyczna w literaturze?*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, s. 118.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Tamże, s. 119.

Wydaje się, że w przypadku prac Beksińskiego czas nie znika, ale wchodzi w szczególną relację z przestrzenią. Dlatego też pasuje tutaj wprowadzone już wcześniej pojęcie chronotopu jako zespolenia surrealistycznych w tym przypadku przestrzeni i czasu. Tekst ten uświadomił mi, że Beksiński znalazł rozwiązanie na ukazanie wielości punktów widzenia i perspektyw bez przypisywania ich innym, kolejnym postaciom, co zwykle ma miejsce w tradycyjnych utworach prozatorskich. Każda z postaci ma swój punkt widzenia; u Beksińskiego to punkt jednej osoby często jest zmienny, nieoczywisty. Uważam, że stanowi to wyjątkową cechę jego pisarstwa.

Jeśli chodzi o literaturę, która porusza kategorię przestrzeni w malarstwie, należy wspomnieć o pewnego rodzaju wyzwaniu dla literaturoznawcy, jakie stanowi wybór odpowiednich opracowań poruszających to zagadnienie. Teksty naukowe podejmujące ten temat w odniesieniu do sztuki malarskiej mają znacznie dłuższą tradycję. Wynika to z faktu, że przestrzeń to „najistotniejsza część malarstwa (...) – odniesienie się bowiem do niej stanowi o tym, czy obraz istnieje, czy nie”<sup>56</sup>, jak pisze w artykule *O płaszczyźnie barwnej* Jacek Sempoliński. Badacz tłumaczy, że jakiegokolwiek działania malarskie nie może powstać w oderwaniu od przestrzeni, gdyż w procesie malarskim najważniejszy jest wytworzony przez wyobraźnię lub oko obraz, który charakteryzuje się przestrzennością, odniesieniem do przestrzeni. Co ciekawe, Sempoliński stwierdza, że malarstwo nigdy nie może pominąć cech ani samego istnienia przestrzeni rzeczywistej, choć może ją deformować, abstrahować od znanego malarzowi świata. Praca malarza to „nieustanne zderzanie przestrzeni naturalnej z jej fikcyjnym substytutem”<sup>57</sup>. Zdaje się to kontrastować ze zdaniem Bachtina na temat tej relacji między światem rzeczywistym pisarza a wytwarzanym przez niego – tam miałyby następować zdecydowane zapomnienie o rzeczywistości, zachowanie tylko minimum jej cech w pamięci, dla wyzyskania dziwności i inności świata kreowanego. Wskazuje to na pierwszą różnicę w procesie tworzenia, wynikającą być może z charakteru owego procesu i materii, jakimi są tworzenie świata literackiego i malarskiego – czyli konstruowanie świata za pomocą słów i konstruowanie go za pomocą obrazów. Jak słusznie zauważa Sempoliński, literat dokonuje przekładu rzeczy na nazwy, słowa, a malarz – rzeczy na rzeczy<sup>58</sup>. Być może dlatego to oderwanie od rzeczywistości jest możliwe w mniejszym

---

<sup>56</sup> J. Sempoliński, *O płaszczyźnie barwnej*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, dz. cyt., s. 34.

<sup>57</sup> Tamże, s. 34.

<sup>58</sup> Na marginesie można zauważyć, że z tym zdaniem nie zgodziłby się Zenon Fajfer, twórca koncepcji liberatury, który podkreśla, że dzieło literackie także przyjmuje jakąś fizyczną postać i literat (liberat?)

stopniu, a co za tym idzie – stanowi to o tym, że przestrzeń jest czynnikiem determinującym proces malarski. „Malarstwo nie rodzi się w dziedzinie tej samej, co myśl – to znaczy nie w dziedzinie werbalnej, dyskursywnej”<sup>59</sup>, powstaje ono jako obraz i jako ten jawi się odbiorcy – a więc jako przestrzeń dana, nie opisana, lecz w gotowej postaci przedstawiona oku człowieka.

Autor wspomina o pewnej nieprzekładalności obrazu na słowa: o zamęcie, który wprowadzają barwa, linia i tworzywo. Najciekawsze jednak, że Sempoliński nie uważa, jakoby za przestrzenność obrazu odpowiadała zastosowana tam perspektywa, lecz swoisty charakter obrazu, na który składają się także barwy, ich układ, kontrastowanie, rodzaj kreski, zestawienie płaszczyzn czy kształtów wytwarzających wzajemny przestrzenny stosunek. Rozstrzygnięcie tej kwestii leży poza zakresem niniejszej pracy. Chciałabym jednak zwrócić uwagę, że perspektywa czy punkt widzenia są nieodłącznym elementem ludzkiego bycia w przestrzeni, opisywania jej, poznawania. Człowiek nie jest w stanie znajdować się w dwóch miejscach naraz i z kilku punktów widzieć obserwowaną rzecz. To ograniczenie ludzkiej percepcji do przyjęcia określonej perspektywy faktycznie nie jest związane jedynie z przestrzenią (czy przestrzennością jakiegoś zjawiska), wiąże się bowiem także z doświadczeniem człowieka, jego umiejętnością odnajdowania się w sytuacjach nie przestrzennych, lecz myślowych, emocjonalnych<sup>60</sup>. O tym też mówią opowiadania Beksińskiego. Dlatego też przestrzeń wydaje mi się tak ważną kategorią w kontekście prac artysty, w których walka z przyjętą perspektywą jest wytrwała, ale zdaje się nierówna.

W uporządkowaniu wiedzy na temat badań nad malarską kategorią przestrzeni pomogła mi książka Ewy Urbańskiej *Przeźródlenie w malarstwie i przestrzeń malarska. Szkice o malarskiej interpretacji przestrzeni i czasu w twórczości kilku artystów*<sup>61</sup>. Zwłaszcza rozdziały poświęcone opracowaniu i przedstawieniu rozlicznych koncepcji

---

może ten fakt twórczo wykorzystać. Podążając zatem za Fajferem można by uznać, że tekst liberacki także dokonuje przekładu rzeczy na rzeczy. Zob. Z. Fajfer, *LIBERATURA czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”)*, „FA-art”, 2001, nr 46/4, s. 10–17.

<sup>59</sup> J. Sempoliński, *O płaszczyźnie barwnej*, dz. cyt., s. 33.

<sup>60</sup> Mam na myśli skłonność człowieka do rozumienia i postrzegania jakiejś sytuacji, wydarzenia z życia z pewnej perspektywy ukształtowanej przez jednostkowe doświadczenia, wiedzę i poglądy. Mówi się nawet: „z mojego punktu widzenia...” nie odnosząc się przecież do otaczającej rzeczywistości, lecz formułując swój sąd na jakiś temat. Choć perspektywa nie konotuje zatem wyłącznie przestrzennej właściwości zjawiska czy sytuacji, należy uznać, że w ludzkim związku z przestrzenią stanowi nieodłączny element.

<sup>61</sup> E. Urbańska, *Przeźródlenie w malarstwie i przestrzeń malarska. Szkice o malarskiej interpretacji przestrzeni i czasu w twórczości kilku artystów*, Bydgoszcz 2014.



i kierunków badań nad zagadnieniem przestrzeni były nieocenionym fundamentem. Autorka przyznaje się do zakreszenia tylko pewnego wycinka tych badań i koncepcji, wydaje mi się jednak, że podjęła się trudu omówienia zagadnień najważniejszych. Urbańska zwraca uwagę na różne kierunki badania przestrzeni w malarstwie: z perspektywy „historii sztuki, estetyki, psychologii i psychofizjologii widzenia”<sup>62</sup>. Każde z tych ujęć ma w swoim dorobku określony zbiór opracowań. Ważnym punktem odniesienia (głównie estetyków) są tutaj założenia Platona i Arystotelesa i powracająca w nich teoria mimesis (istotna, gdyż Beksiński w każdej dziedzinie sztuki, w której się realizował, stosował zasadę antymimetyzmu, wytwarzania nowej interpretacji świata). Zresztą koncepcja jaskini platońskiej to swego rodzaju ukazanie, jak przyjęcie jednej perspektywy może zaburzać widzenie prawdziwej treści świata i ograniczać poznanie ludzkie. Warto też przypomnieć, że wspomniany Arystoteles rozumiał przestrzeń jako jedną z kategorii epistemologicznych, która dzieli się na: górę-dół, prawo-lewo, przód-tył<sup>63</sup>. Badaczka przypomina, że to Lessing uznał malarstwo za sztukę typowo przestrzenną, nie czasową<sup>64</sup> – choć podział ten zdaje się wskazywać pewną dominantę wspomnianych dziedzin. Stwierdza:

(...) można stwierdzić, że dla wielu badaczy istotna jest analogia między dynamicznie zmieniającym się naukowym opisem świata, w którym wszystkie aksjomaty dotyczące przestrzeni i czasu, praw klasycznej matematyki i fizyki zostały złamane, a awangardowymi, czytaj – najczęściej abstrakcyjnymi kierunkami w malarstwie. Być może dzieje się tak dlatego, że właśnie te obrazy, trudne do zakwalifikowania jako konkretne przedmioty, widoki czy historie, często „obudowane” przez artystów, takich jak np. Vassily Kandinsky, całym korpusem rozważań nad formą, pisanych już nie językiem technologicznym czy przeciwnie – poetyckim, ale „naukowym”, o wiele lepiej odpowiadają nowoczesnej wizji nauki i świata (...). Wydaje się, że poprzez swą otwartą konstrukcję i kompozycję, świadomą nieoznaczoność tego, co jest płaszczyzną i tego, co staje intuicyjnie odczuwane przez widza jako wielowymiarowa przestrzeń lepiej od sztuki tradycyjnej, malarstwa przedstawiającego odzwierciedlają też filozoficzno-estetyczne i ontologiczne problemy, które artyści niekiedy „ukrywają” pod fizyczną, dotykającą powierzchnią obrazu<sup>65</sup>.

Jednakże badaczka podaje w wątpliwość twierdzenie, że tylko sztuka nieprzedstawiająca może iść krok w krok za tymi nowoczesnymi ujęciami przestrzeni, i za przykład podaje surrealistów, którzy szukają nowych rozwiązań polegających na

---

<sup>62</sup> Tamże, s. 5.

<sup>63</sup> Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2001, s. 443.

<sup>64</sup> Choć nie jest to temat niniejszej pracy, chciałabym zaznaczyć, że tak kategoryczny podział na sztuki czasowe i przestrzenne jest dyskusyjny (choćby dlatego że w toku odbioru dzieła określanego jako przestrzenne realizuje się ono w czasie).

<sup>65</sup> E. Urbańska, *Przestrzeń w malarstwie i przestrzeń malarska*, dz. cyt., s. 14.

zakłóceniu zwykłego oglądu świata, odejściu od realnego wyglądu przedmiotów<sup>66</sup>, jednocześnie stosując figurację. Odnosi się to także do kubizmu czy futuryzmu. Urbańska wskazuje na istnienie czasu w dziele malarskim i nie chodzi tutaj o potencjalnie temporalny charakter odbioru dzieła. Autorka zwraca także uwagę na charakter nowoczesnego ujmowania przestrzeni w malarstwie, które polega nie tylko na rozciągłości świata na zewnątrz, ale i w głąb: „Jednym z najbardziej znanych przykładów, jaki można przytoczyć, była choćby bogata, biologiczna tkanka obrazów Zdzisława Beksińskiego (...)”<sup>67</sup>. Przestrzeń staje się w ten sposób „wielokierunkowa, nieokreślona i nieograniczona”<sup>68</sup>, „stwarza ekwiwalenty ruchu”<sup>69</sup>, który fenomenolodzy dostrzegają w „zjawisku rytmu i pulsowania (...) przestrzeni malarskiej”<sup>70</sup>. Urbańska dostrzega także fakt, że

pejzaż staje się impulsem, od którego można rozpocząć pracę zarówno nad obrazem przedstawiającym, jak i kompozycją abstrakcyjną i (...) interpretować przestrzeń w kategoriach li tylko opisu widzialnej rzeczywistości, jak i nadawać jej nowe znaczenia: przestrzeni wewnętrznej, czasoprzestrzeni (...) artyści i odbiorcy przeżyć, przestrzeni fantastycznej, gdzie (...) odnajdujemy nasze pragnienia i... nasze lęki, przestrzeni idealnej czy kosmicznej będącej odpowiednikiem absolutu<sup>71</sup>.

Autorka przytacza również wielorakie rozumienia pojęcia „przestrzeń” wśród badaczy, tj. określenia dzieła malarskiego, płótna, przestrzeni przedstawionej, przestrzeni filozoficznej. Ja jednak w niniejszej pracy rozumiem pojęcie przestrzeń jako świat kreowany przez artystę wraz z jego symbolicznym, filozoficznym znaczeniem oraz estetycznym przeżyciem, które przynosi widzowi.

Ważnym punktem odniesienia jest dla mnie także książka Kandinskiego pt. *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. Artysta-badacz zawarł tam zaskakujące spostrzeżenia, które to wskazują na ekspresyjny charakter wielu elementarnych składników i środków malarstwa. Ważne dla niniejszej pracy są np. jego uwagi na temat dołu i góry dzieła malarskiego czy zjawiska unoszenia się, ruchu w takim dziele:

---

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Tamże, s. 17.

<sup>68</sup> Tamże, s. 18.

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> Tamże, zob. też I. Lorenc, *Czas przestrzeni pejzażu romantycznego Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 155–168.

<sup>71</sup> E. Urbańska, *Przestrzeń w malarstwie i przestrzeń malarska*, dz. cyt., s. 24.

(...) każda ciężka forma umieszczona w górnej części płaszczyzny obrazu zyskuje na wadze. (...) Dół oddziaływa zupełnie przeciwnie: zagęszczenie, ciężar, skrępowanie. (...) „Wznoszenie się” jest utrudnione, formy wydają się ledwo poruszać i słyszy się prawie, jak ocierają się o siebie – napięcie skierowane ku górze i spowolnione „opadanie” w dół. Swoboda „ruchu” staje się coraz bardziej ograniczona<sup>72</sup>.

Powyższe spostrzeżenia zdają się rozwiązywać trudność wynikającą z ambiwalentnego, kontrastującego charakteru elementów przestrzeni zawartych w pracach Beksinińskiego – współobecność dynamiki i statyki; unoszenie się, ale zarazem ciążenie ku dołowi; zagęszczenie atmosfery raz na górze, raz na dole – co może rodzić chaos interpretacyjny. W tym kontekście bardzo wartościowe są rozpoznania Kandinskiego, który znalazł sposób właśnie na opisywanie chaosu malarskiego decydującego o wyjątkowości obrazów tego typu.

Kandinsky wspomina też o dwóch perspektywach przeżywania zjawiska estetycznego, a więc usytuowania odbiorcy względem obrazu w przestrzennej relacji – wskazuje na punkt widzenia zewnętrzny (odizolowany, po tamtej stronie) i wewnętrzny (polegający na zagłębieniu się w wytworzonej przez obraz rzeczywistości, uaktywnianiu się w niej, co wiąże się z wejściem w głąb dzieła za pomocą wszystkich zmysłów)<sup>73</sup>. Zagłębienie się w świat obrazu jest możliwe, gdy ten ma w sobie ruch, żywość elementów przedstawionych, „brzmienie wewnętrzne” elementów plastycznych. Pisze też o możliwościach kolorów, które jednak zastosowane na płótnie (w przypadku Beksinińskiego – na płycie) mogą mieć zupełnie inne możliwości i oddźwięk, a więc nie należy obserwować ich działania w świecie realnym i przenosić go do świata kreowanego. Te wszystkie składniki wpływają w określony sposób na psychikę widza i wytwarzają określony świat, do którego dzieło zaprasza odbiorcę. Kandinsky uważa bowiem, że każdy element świata przedstawionego niesie jakiś ładunek emocjonalny dla widza, wpływa na odbiór i na zanurzenie się w świecie przedstawionym. Sądzi, że typ przestrzeni (rodzaj zamieszczonych w niej elementów, zastosowane linie i barwy) nie musi być dokładnym odwzorowaniem realnego świata (Kandinsky był abstrakcjonistą), lecz może proponować własny i w ten sposób przenosić widza w inną rzeczywistość.

---

<sup>72</sup> W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, s. 130.

<sup>73</sup> Tamże, s. 12.

Choć Beksiński nie był abstrakcjonistą, daleko mu było do stosowania mimesis w swojej twórczości, a blisko do surrealistycznych przekształceń. Beksiński malował z głębi siebie, swoich wyobrażeń, a więc pewnie i psychiki, i to na tę sferę najbardziej oddziałują jego obrazy – emocjonalną, psychiczną. Wydaje mi się zatem stosowne korzystać z ustaleń Kandinskiego, który podkreślał wartość i rolę tej emocjonalnej siły przestrzeni obrazu. Autor uważał, że rola malarza jest podobna do roli reżysera w teatrze, a różne kształty plastyczne zajmujące konkretne miejsca na płaszczyźnie obrazu i relacje między nimi wytwarzają akcję – współgra to ze współistnieniem dynamiki i statyki elementów przestrzeni malarstwa Beksińskiego. Kandinsky sytuuje się tutaj można powiedzieć wśród estetyków empatii, gdyż dostrzega istotę malarstwa we włączeniu widza do wytwarzanego przez dzieło świata. Tak też się dzieje w przypadku obrazów Beksińskiego.

Następnym ważnym dla niniejszej pracy tekstem był artykuł Romana Konika *Kilka uwag o przestrzeni w kontekście malarstwa nowożytnego*. Autor zauważa, że malarstwo jest „sztuką odwoływania się do mechanizmów naszej percepcji i do sposobu odbioru świata”<sup>74</sup>, co potwierdza dotychczasowe badania, także przytoczone w niniejszym rozdziale, i wpisuje się w bliskie mi (oraz korespondujące ze zjawiskami, których temat podejmował Beksiński) rozumienie malarstwa. Badacz przypomina różnego rodzaju sposoby przedstawiania przestrzeni, które zmieniały się w kolejnych wiekach. Pisze o średniowiecznym malarstwie, które zasadzało się na ukazywaniu struktur pozawidzialnych – inaczej niż malarstwo nowożytne, które wraz z narodzeniem się perspektywiczności porzuciło aspiracje ukazywania takich struktur i skupiło „na tym, co podpada pod zmysł wzroku (przedmiot widzialny)”<sup>75</sup>. Konik się z tym nie zgadza:

Wystarczy prześledzić główne artefakty wizualne średniowiecza i renesansu, by dostrzec pewien wspólny mianownik. Wspólna dla średniowiecznego i renesansowego sposobu obrazowania pozostała właśnie ta aspiracja, by obraz poprzez strukturę wizualną ukazywał to, co jest niedostępne naszej zmysłowości w potocznym oglądzie. Dlatego obraz średniowieczny i renesansowy był wysoce narracyjny i w pewnym zakresie funkcjonował na zasadzie pojęcia, które od poziomu widzialnego odsyła do znaczeń pozawidzialnych<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> R. Konik, *Kilka uwag o przestrzeni w kontekście malarstwa nowożytnego*, [w:] *Przestrzeń i świadomość*, red. E. Walerich, Wrocław 2015, s. 65.

<sup>75</sup> Tamże, s. 68–69.

<sup>76</sup> Tamże, s. 69.

Jednak sposoby ukazywania tych znaczeń były zupełnie inne, a różnice te wynikały z odmiennego zagospodarowania przestrzeni obrazu.. Zastosowanie perspektywy w malarstwie nowożytnym pozwala na lokowanie przedmiotów widzialnych w przestrzeni obrazu w sposób dowolny, a także „sprowadzić to, co niewidzialne i zakryte dla oczu, do tego, co widzialne”<sup>77</sup>. A niewidzialne jest to, co pomyślane czy wyobrażone. Choć zastosowanie perspektywy sprzyja uzyskaniu mimetyczności, to zastosowana w sposób zmultiplikowany czy nawarstwiony w twórczości Beksińskiego staje się fundamentem kategorii wyobraźni. Mówiąc inaczej, Beksiński, mimo że stosował perspektywę (czasem zmieniając efekt, jaki można uzyskać w percepcji wzrokowej), nie naśladował świata rzeczywistego, lecz wydobywał dziwność, inność, sztuczność (perspektywa żabia, ptasia, kilka perspektyw jednocześnie) kreowanej przestrzeni. Niektórzy badacze nazywają jego sztukę realizmem magicznym, który jest połączeniem rzeczywistości naukowej, fizycznej i psychologicznej, ludzkiej. „Decyzja o zastosowaniu perspektywy (...) dała malarzom dokładne narzędzie mające wpływ na sugerowanie wizualnych światów możliwych”<sup>78</sup>.

\* \* \*

Zaprezentowane w niniejszym rozdziale omówienie stanu badań dotyczącego kategorii przestrzeni w literaturze i malarstwie stanowi punkt wyjścia dla dalszych badań nad kategorią przestrzeni w twórczości Beksińskiego. Chciałabym jednak podkreślić, że z perspektywy komparatystycznej, którą przyjmuję, sztywny podział na malarstwo i literaturę zdaje się nieco sztuczny. W moim przekonaniu sztuki korespondują ze sobą i nie zawsze wymagają zupełnie różnych, osobnych opracowań. Ostatecznie w niniejszej pracy omawiam to samo zagadnienie realizowane jedynie za pomocą odrębnych, aczkolwiek nie do końca innych środków, które też wzajemnie się uzupełniają (co sprawia, że sztuki wzbogacają się wzajemnie o swoje narzędzia i środki). Myślę, że na tym polega siła sztuki – na jej nieograniczeniu, wolności środków i sposobu przekazu, a wszelkie ograniczenia i systematyzacje są skutkiem ludzkiej skłonności do tworzenia podziałów. Myśl ta zdaje się wybrzmiewać z prac malarskich Beksińskiego; pojawia się również w wypowiedziach narratora w opowiadaniach artysty.

---

<sup>77</sup> Tamże, s. 75.

<sup>78</sup> Tamże, s. 81.

Usprawiedliwienie to czynię dlatego, że wiele opracowań przytoczonych w pierwszej części tego rozdziału ma charakter uniwersalny – są to teksty o elastycznym charakterze, których ustalenia wybiegają daleko poza literacką materię (pomijam tu kwestię tak oczywistą, jak cytowane opracowania z zakresu antropologii czy psychologii, gdyż te są zupełnie powiązane z człowiekiem i wszystkim, co robi, nie można ich zatem ograniczyć do rozumienia jedynie jednego typu działalności człowieka). Są wykładnikiem ludzkiego postrzegania przestrzeni przejawiającego się na gruncie wielu sztuk i nauk. Tak jest m.in. w przypadku prac Uspienskiego, Bachelarda, Merleau-Ponty’ego, które albo podejmują temat sztuk wizualnych, albo – jako z natury filozoficzne – znów nie mają zawężonego obszaru zastosowania. Ostatecznie odważę się użyć także tekstów nakierowanych stricte na literackie ukazywanie przestrzeni, takich jak prace Łotmana czy Bachtina, które ze względu na zastosowane narzędzia wiążące się z przestrzenią (punkty widzenia, perspektywa, relacje przestrzenne, nierozzerwalny z przestrzenią czas) w naturalny sposób wykraczają poza materię literacką i stanowią doskonały punkt wyjścia do badań nad malarstwem, pomost między tymi dwoma dziedzinami.

## 2. Beksiński – artysta wszechstronny

Zdzisław Beksiński był artystą wszechstronnym, co widać po rozmaitych śladach twórczości, które zostawił po sobie. Twórczość Beksińskiego ewoluowała i można wskazać w niej wyraźne etapy, a każdy z nich charakteryzowała fascynacja kolejnym środkiem ekspresji artystycznej. Mimo że często działania twórcze w obrębie różnych dziedzin były równoczesne, zauważalne są pewne cezury. Beksiński studiował architekturę, mimo że marzył o reżyserii. Nie znosił jej jednak ze względu na charakter pracy architekta – „plan, projekt i nudna jak piła realizacja”<sup>79</sup>. W kolejnych dziedzinach, którymi się zajmował, stronił od planowania, nie dążył do wywołania określonych reakcji czy interpretacji<sup>80</sup>. Tak jest w fotografii, której kanony starał się przekraczać<sup>81</sup> i stopniowo kierował się w stronę zainteresowania formą, procesem powstawania fotografii, a odchodził od konkretnego tematu zdjęć, choć dostrzegalne są zainteresowania artysty ciałem, cierpieniem, deformacją, naturalizmem. Fotografował architekturę, elementy przestrzeni (interesowały go zwłaszcza materiały nadgryzione zębem **czasu** lub wyglądające na nadpsute – poszarpane blachy, podziurawione tkaniny etc.), a także ludzi. „Kadrując, pozbawia ich właściwości, stają się abstrakcją<sup>82</sup>”. W fotografię artystyczną Beksińskiego szybko wkrada się **element surrealistyczny** – wyobrażenia i halucynacje przenikają się. Pojawiają się teatralizacja i inscenizacja, udziwnienie. Artysta ucieka od kategorii mimesis i poszukuje możliwości nawarstwiania znaczeń i skojarzeń; wykonuje w tym celu zestawy zdjęć<sup>83</sup>, stosuje

---

<sup>79</sup> M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 36.

<sup>80</sup> Istotny był dla niego akt samej improwizacji (zob. wywiad, którego udzielił miesięcznikowi: „Foto pozytyw”, cyt. za: W. Banach, *Zdzisław Beksiński 1929–2005*, Olszanica 2012, s. 76).

<sup>81</sup> Zob. chociażby nota poświęcona artyście w serwisie Culture.pl: <<https://culture.pl/pl/tworca/zdzislaw-beksinski>> [ostatni dostęp: 25 czerwca 2019 r.].

<sup>82</sup> M. Grzebałkowska, *Beksińscy*, dz. cyt., s. 57.

<sup>83</sup> „Mówiąc po prostu, chodzi mi o tworzenie zestawów i w nich głównie widzę drogę rozwoju fotografiki. Zestaw taki, złożony z kilku lub kilkunastu zdjęć, posiadałby pewne cechy wspólne z sekwencją filmową. (...) Elementy te, sąsiadując ze sobą, mogą potęgować nawzajem swoją wymowę, mogą też na skutek wzajemnego oddziaływania na siebie mówić zupełnie coś innego, niż zawierają same, coś szerszego i głębszego”, Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, tekst dostępny online: <<http://www.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=34>> [ostatni dostęp: 25 czerwca 2019 r.].

podwójną ekspozycję<sup>84</sup> oraz ingeruje w proces wywoływania zdjęć lub w gotowe już zdjęcia.

Beksiński nigdy nie traktował tego medium jako środka utrwalającego rzeczywistość, dokumentującego istniejący zewnętrznie i obiektywny świat, ale jako osobistą kreację tego świata poprzez właściwą sobie ekspresję<sup>85</sup>.

Podobnie rzecz będzie się miała w przypadku innych dzieł artysty, choćby z zakresu malarstwa czy literatury, o czym piszę dalej. Wynika to ze światopoglądu Beksińskiego, wątpliwego w logikę, zmysły, wiedzę, istnienie świata obiektywnego<sup>86</sup>. Artysta, poczynając od fotografii, poprzez rysunki, malarstwo, opowiadania, także niektóre grafiki, kładł nacisk na wydobycie **jasnych i ciemnych punktów** swoich prac, stosował **kontrasty**, które wywołują dramatyczny nastrój:

Dramat, wewnętrzne rozdarcie, jest nawet w przedmiotach martwych: pociętych, czarnych rurach na białej płaszczyźnie, postrzępionej tkaninie. Tak konsekwentnie realizowana, w jakiejś konwencji surrealistyczno-ekspresyjnej, dramatyczna wizja świata jest dowodem silnej osobowości twórczej autora, opartej na własnych założeniach filozoficznych lub kompleksach (...)<sup>87</sup>.

– tak pisał o twórczości fotograficznej Beksińskiego Wojciech Kiciński w 1958 roku. Nie mylił się – twórczość Beksińskiego naznaczona jest piętnem jego osobistej wizji świata i wynikających z niej wątpliwości czy lęków. Ta własna filozofia artysty i emocje rodzące się w nim pod jej wpływem są głównym tematem prac twórcy w nieomal każdej dziedzinie, w której tworzył – kryją się pod materią snów, wyobrażeń, kreacją przestrzeni i postaci.

Materia fotografii okazała się jednak dla artysty ograniczająca<sup>88</sup>. **Nie mógł ingerować w otrzymany obraz na tyle, by uzyskać efekt bliski swojej wizji<sup>89</sup>.**

<sup>84</sup> Podwójna ekspozycja „w swojej technice zakładała nałożenie i scalenie ze sobą dwóch obrazów fotograficznych” zob. K. Węgrzyn, *Zdzisław Beksiński - fantasta, fanatyk czy magik?*, „Maska” 2017, nr 33, s. 246.

<sup>85</sup> Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum: D. Szomko-Osękowska, *Fotografia*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online: <<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/fotografia>> [ostatni dostęp: 25 czerwca 2019 r.].

<sup>86</sup> „Teraz już przyzwyczałem się żyć z tym kretyńskim balastem wątpliwości i myśli natrętnych (...) że to, co widzę, czuję i przeżywam w danym momencie, to wytwór fantazji (...), że wszystko jest chaosem i porządkiem zarazem, że między chaosem a porządkiem istnieje znak idealnej równości, że potrzebny jest tylko system poznawczy”. Zob. M. Grzebałkowska, *Beksińscy*, dz. cyt., s. 75.

<sup>87</sup> W. Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9 [cyt za:] M. Grzebałkowska, *Beksińscy*, dz. cyt., s. 60.

<sup>88</sup> K. Jurecki, *Między bielą a czernią. Esej o fotografii Zdzisława Beksińskiego*, artykuł na stronie internetowej „Niezła sztuka”, dostępny online: <<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-biel-a-czernia-esej-o-fotografii-zdzislaw-beksinskiego/>> [ostatni dostęp: 25 czerwca 2019 r.].



Skłonność sanoczanina do wprowadzania zmian, przerabiania, poszukiwania właściwych, zadowalających środków wyrazu, pogłębiania wydźwięku, plątania znaczeń ujawnia się w kolejnych obszarach twórczych. Beksiński, który nie chciał poddawać się ogólnym założeniom, ograniczeniom, nie chciał hamować swojej ekspresji artystycznej oraz wyobraźni, odszedł w kierunku rysunków (te jednak od zawsze towarzyszą artyście) i rzeźb, a następnie malarstwa. Podobnie jak fotografie, tak i rzeźby oraz rysunki Beksińskiego przedstawiają zainteresowanie ciałem, jego destrukcją i powiązaniem z fizjologią, popędami, naturą. Artysta rzeźbi głowy, przypominające czaszki, umieszcza na nich zwielokrotnioną liczbę oczu, ust, nosów, dziurawi je, tworzy także monumentalne sylwetki zdeformowanych postaci. Tworzy rzeźby zwane formą negatywną, „która wchodzi w dialog z przestrzenią, wypełnia ją, równocześnie wchłaniając w głąb siebie”<sup>90</sup>. Jak zostanie dalej wykazane, **przestrzeń** to bardzo istotna kategoria w twórczości Beksińskiego, więc wykorzystanie tego typu rzeźbiarstwa wydaje się spójne z zainteresowaniami i artystyczną sylwetką Beksińskiego. Przestrzeń bowiem jawi się jako twór dominujący nad wszelkimi innymi, artysta poświęcał jej wiele uwagi. Tworzył także reliefy, a proces ich przygotowania polegał na naklejaniu gipsu na płytę wiórową i pokrywaniu go kolejnymi warstwami farby, by na końcu ścierać je rozpuszczalnikiem w celu uzyskania pożądanego koloru<sup>91</sup>. Okazuje się, że tak jak zestawy fotograficzne dawały więcej znaczeń, niż pojedyncze zdjęcie, tak inny efekt można było uzyskać poprzez nakładanie na siebie warstw kolorowych farb, niż np. poprzez zmieszanie ich przed nałożeniem na płytę. **Warstwy** w twórczości Beksińskiego są kolejnym istotnym elementem, nie tylko w przypadku reliefów czy malarstwa, lecz także literackich prób. O reliefach artysty w następujący sposób pisze krytyk sztuki Jacek Woźniakowski:

(...) prostokąt niemal czarnego, matowego drzewa, zjedzonego przez korniki (...). Ale można by też **porównać** tę modulację (...) geometrycznych ciągów do jakiegoś wypalonego miasta, widzianego z wielkiej odległości. Porównania są tu dosyć obojętne, bo dzieło Beksińskiego działa nie tyle poprzez tego typu aluzje, ile poprzez ich **sumę** lub raczej poprzez **aureę**, w jakiej się rodzą<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> Według Beksińskiego jedyną sensowną drogą rozwoju fotografii było pokierowanie nią w ten sposób, by stała się sztuką abstrakcyjną, a nie naśladowczą. Zob. Z. Beksiński, *Kryzys w fotografii*, dz. cyt.

<sup>90</sup> Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum: D. Szomko-Osękowska, *Rzeźba*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online: <<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksiński/rzezba>> [ostatni dostęp: 25 czerwca 2019 r.].

<sup>91</sup> M. Grzebałkowska, *Beksińscy*, dz. cyt., s. 67.

<sup>92</sup> J. Woźniakowski, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974, s. 183–184.

Wypowiedź ta zawiera parę kategorii kluczowych dla twórczości Beksińskiego, a jednocześnie centralnych dla niniejszej pracy, w której analizuję m.in. przenikanie się technik właściwych jednej sztuce do drugiej. Sztuka artysty, utrzymana głównie w duchu surrealistycznym, jest niejednoznaczna, co prowokuje do porównywania przedstawianych przez Beksińskiego wizji do przeróżnych form, przedmiotów etc. Nie tylko porównania – zabiegi typowe dla dzieła literackiego – znajdują się wśród narzędzi artysty wykorzystywanych m.in. w malarstwie. Suma aluzji wspomniana przez Woźniakowskiego może oddawać wiele cech twórczości Beksińskiego – wieloznaczność, nakładanie sensów, nawarstwianie przestrzeni i czasów, światów – za pomocą treści (specyfika ukazywanych postaci czy przestrzeni) lub formy (warstwy farby, zestawy fotograficzne, środki stylistyczne jak np. porównanie etc.). Na koniec **aura** – jest to cecha twórczości Beksińskiego, która jest stale obecna w stanie badań poświęconych jego twórczości. Nastroj dramatyczny, przygniatający i wywołujący niepokój to nieodłączny element dzieł artysty.

Jeżeli chodzi natomiast o rysunki Beksińskiego – są to przede wszystkim akty, postaci ludzkie (znów często zdeformowane) ukazywane jako trapiące wewnętrznymi rozterkami i pełne emocji (smutku czy strachu), a także zwierzęce figury oraz surrealistyczne przestrzenie (np. miasta pełne budynków bez okien). Z czasem artysta zaczyna stosować **światłocień**, który **uprzestrzenia** płaskie rysunki. Światłocień ten, niezaprzeczalnie ważny w fotografii, odgrywa nie mniejszą rolę w przypadku malarstwa czy nawet opowiadań Beksińskiego. Rysunki i grafiki artysty, a także forma negatywna w rzeźbie, zdradzają jego zainteresowanie kubizmem, a to kolejny dowód na to, że twórca stroni od mimetyzmu. Także dążenie do udziwnienia i zwielokrotnienia generowanych znaczeń ujawnia się w latach 90., kiedy Beksiński połączy tradycyjny rysunek z grafiką komputerową, zdjęciami. Grafiki te zawierają wizje „zbliżone (...) do realizacji malarskich okresu fantastycznego, w których dominuje nierealna, metafizyczna przestrzeń budowana przy pomocy realistycznego światłocienia”<sup>93</sup>. Poza tym po raz kolejny tematem tych prac jest postać ludzka, głowa i wszelkie ich odsłony obejmujące także **deformacje i przekształcenia**. Wydawałoby się, że grafika jest

---

<sup>93</sup> Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum: D. Szomko-Osękowska, *Grafika*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online: <<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/grafika>> [ostatni dostęp: 25 czerwca 2019 r.].

szczytem kreacji artystycznej Beksińskiego – mógł on wytworzyć inny, nowy świat, a następnie go sfotografować<sup>94</sup>. Nie dało się tego osiągnąć za pomocą zwykłej fotografii. Ostatecznie jednak powrócił do malarstwa i to właśnie ono oraz twórczość literacka Beksińskiego stanowią przedmiot moich badań.

Cała twórczość malarska Beksińskiego stanowi interesujący materiał porównawczy, zwłaszcza w kontekście opowiadań sanoczanina. Obrazy z okresu od lat 60. do przełomu lat 80. i 90. mają szczególną wartość dla wyników niniejszej analizy, w której badam przestrzeń i towarzyszące jej wątki w malarstwie i utworach literackich Beksińskiego. Czas powstania tych ostatnich datuje się na lata 60. XX wieku, więc z oczywistych względów są one pierwszym, naturalnym kontekstem dla towarzyszących im czasowo obrazów. Malarstwo z II połowy lat 80. i 90. XX wieku stanowi także interesujący obszar, zwłaszcza ze względu na jego kumulujący i podsumowujący całą sylwetkę twórczą charakter.

Malarstwo jest kontynuacją zainteresowań i kierunków, w których realizował się Beksiński. Ma wiele wspólnego z dotychczasową twórczością artysty, jednocześnie oferuje mu spektrum nowych możliwości i stanowi najlepszy sposób na realizację twórczych pragnień. Obrazy z lat 60.–80. uznawane są przez niektórych krytyków za kiczowate<sup>95</sup>, przez innych znów były doceniane. Pozostają one spójne z poprzednimi pracami artysty pod względem tematycznym (choć kreowane surrealistyczne wizje osiągnęły w tym malarstwie niesamowity rozmach i bujność, nigdy wcześniej nie były tak barwne i rozbudowane) czy formalnym, np. kolorystycznym (mimo że pełne koloru, mrok i światło odgrywają tutaj dużą rolę).

W latach 60. powstały prace, które wpisują się w nurt figuratywny, a właściwie w założenia malarzy wracających do owego nurtu właśnie w drugiej połowie wieku XX. Artystów interesowały wtedy wewnętrzne przeżycia człowieka, co przedstawiano za pomocą różnych symboli i deformacji. U Beksińskiego są to także zniekształcone postaci pokryte bliznami, a psychika i jej zawiłości, załamania niejednokrotnie staną się jednym z głównych wątków opowiadań czy obrazów właśnie. Zniekształcenie

---

<sup>94</sup> „Jest w tej pracy pewne odświeżenie umysłu, spojrzenie z zupełnie innej strony niż przy malowaniu. Bawiąc się tymi programami, mogę stworzyć sztuczną rzeczywistość pod dowolnym kątem i w cudzysłowie *sfotografować* ją, co będzie ostatecznym efektem kreacji”, tamże.

<sup>95</sup> Zob. na ten temat: W. Banach, *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia*, Warszawa 2016, s. 108.

wewnętrzne postaci w malarstwie zostaje oddane w deformacji ich ikonicznej fizyczności; z kolei w utworach literackich znajduje reprezentację słowną.

Lata 70. i 80. to okres obrazów fantastycznych pełnych przedstawień biorących swój początek w snach i wyobraźni artysty:

Widz zostaje wciągnięty w wizyjność tych przedstawień, ukazujących metafizyczne pejzaże, fantastyczną architekturę, wyłaniające się gdzieśgdzie fantomy postaci. W obrazach współgrają brzydota i piękno, tragizm i persyflaż, biologizm i metafizyka. Ten dualizm wydaje się (...) artyście potrzebny do wytworzenia niejednoznacznej, niepokojącej atmosfery<sup>96</sup>.

Obrazy te wyglądają niemal jak grafiki, a to za sprawą technik stosowanych przez Beksińskiego.

Twórczość malarska końca lat 80. i początku 90. to spokojne, monobarwne przedstawienia, najczęściej obrazujące także zdeformowane postaci ludzkie lub abstrakcyjne przedmioty. Są oszczędne, charakteryzują się delikatną kreską, przypominają studium i kontemplację nad formą, nad samą materią malarską. Nie są już rozbudowane wizje, pełne detali i feerii barw. „Sztuka Beksińskiego, tworząc własną specyfikę, znajduje się jakby na pograniczu nurtów artystycznych”<sup>97</sup>. Owo pogranicze, czy to zmysłów, czy poznania, istnienia, moralności, to kolejny ważny punkt w sztuce Beksińskiego. Zdaje się, że przenikanie, rozpływanie się tych **granic**, próby łamania ich i przekształcania obecne są zarówno w plastycznej, wizualnej twórczości Beksińskiego, jak i dają o sobie znać w opowiadaniach czy dziennikach. Beksiński, jako artysta wszechstronny, próbujący wyrazić się na wiele sposobów, poszukujący możliwości łączenia ze sobą sztuk, konsekwentnie dostrzegał potrzebę interdyscyplinarnej twórczości jako oferującej najwięcej możliwości i gwarantującej odpowiedni, jedyny w swoim rodzaju efekt. Beksiński postrzegał świat interdyscyplinarnie, miał rozległą wiedzę, tworzył w różnego rodzaju materiale i na wielu polach, podejmował wątki i tematy wieloznaczności, wielorakości, granic owej twórczości. Miał elastyczny umysł, co wpłynęło na całość twórczości i wykreowało sylwetkę artysty skomplikowanego, wielomedialnego, dla którego świat nie jest

---

<sup>96</sup> Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum: D. Szomko-Osękowska, *Malarstwo*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online: <<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/malarstwo>> [ostatni dostęp: 25 czerwca 2019 r.].

<sup>97</sup> Tamże.

jednoznaczny, ma swoją jasną i ciemną stronę. Kosmos, świat, życie jawią się jako twory splecione, nieoczywiste i nieogarnialne, nieprzewidywalne.

Poszczególne gałęzie sztuki nigdy nie były od siebie oddzielone murami i nigdy nie istniały w stanie czystym. Wzajemne przenikania dyscyplin podobnych i zacieranie się różnic na peryferiach nie jest absolutnie dowodem na brak perspektyw rozwoju tych dyscyplin, czy też dowodem ich niższego poziomu. O słuszności tego twierdzenia świadczy cała historia sztuki, której wzloty i upadki następowały zupełnie niezależnie od wzajemnego wpływania na siebie poszczególnych jej gałęzi<sup>98</sup>.

Beksiński malował na płycie pilśniowej, co wynikało z konieczności oszczędzania. Nie tytułował swoich prac, dzięki czemu nie narzucał odbiorcy konkretnego kierunku ich interpretacji, na której najmniej mu zależało – najważniejsza była odpowiednia atmosfera. Stosował farby olejne lub akrylowe, a obrazy były zawsze stosunkowo duże (około 100 cm × 100 cm – bywały nieco mniejsze lub większe). Za pomocą wspomnianych typów farb dość łatwo mógł osiągnąć efekt przenikania kolorów oraz rozmaite efekty przestrzenne; umożliwiały one także pełne mieszanie barw czy retuszowanie. Farby olejne są wreszcie wdzięcznym materiałem by uzyskać mat lub połysk, pozwalają też na tak istotne dla Beksińskiego nakładanie kolejnych warstw.

Opowiadania Beksińskiego powstały w latach 1963–1965. Udostępnione polskiemu czytelnikowi materiały to 25 opowiadań i szkiców wydanych w 2016 roku<sup>99</sup>. Mimo że utwory prozatorskie wydają się czymś zupełnie nowym w stosunku do wcześniejszych form aktywności artysty (Beksiński pierwszy raz wykorzystuje słowo jako narzędzie ekspresji twórczej), zdają się i tematycznie, i formalnie nawiązywać do dotychczasowych obszarów działalności artysty. Utwory te także są przepełnione różnymi wizjami, przestrzeniami i sytuacjami z pogranicza jawy i snu. Nic nie jest w nich jednoznaczne, same są interesującymi tworamii niedającymi się do końca zaklasyfikować do konkretnego gatunku prozatorskiego. Beksiński ukazał w nich po raz kolejny skrzywione postaci (czy to psychicznie, czy fizycznie), krążył wokół tematów śmierci, lęku, niepewności i zagubienia, ale także erotyzmu oraz różnych poziomów świadomości<sup>100</sup>. Przestrzeń kreował jako antyutopijną i mroczną, często fantastyczną.

---

<sup>98</sup> Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice...*, dz. cyt.

<sup>99</sup> T. Chomiszczak, *Nota wydawnicza*, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2016, s. 412.

<sup>100</sup> Tenże, „*Nic dobrego?*” *Kilka uwag o próbach prozatorskich Zdzisława Beksińskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, 2016, nr 28 (48).

Utwory te nawiązują do różnych typów literatury, poczynając od kryminału, przez sensację, aż do pozaliterackich sztuk, np. do dzieła teatralnego czy filmu. Beksiński czerpał z różnych aktualnych mód literackich, ale i wyprzedzał swoje czasy, jakby wyczuwając kierunki, w jakich będzie zmierzać literatura (tak jest chociażby z wypracowaniem tekstów, które można byłoby zaklasyfikować do twórczości charakterystycznej dla przedstawicieli OuLiPo, tyle że utwory literackie Beksińskiego wyprzedzają powstanie grupy)<sup>101</sup>. Podobnie jak w innych dyscyplinach sztuki, którymi się zajmował, Beksiński wprowadzał wiele zmian w napisany już tekst lub pisał po kilka wersji jednego pomysłu, opowiadania. Czasem łączył ze sobą początkowo osobne szkice, czasem rozczłonkowywał całość<sup>102</sup>. Poszukiwanie, montowanie, zabawa z formą kolejny raz ujawniają się jako jeden z fundamentalnych procesów twórczych artysty.

Wyrażanie się Beksińskiego w różnych dziedzinach sztuki oraz interdyscyplinarne spojrzenie na ich wykorzystanie świadczą o wszechstronności tego artysty. Próby przekraczania granic, jakie stawiają konwencje gatunkowe, kulturowe czy ludzkie zmysły pokazują, że był on człowiekiem otwartym na świat, czerpiącym z możliwości, jakie ten świat mu daje (zwłaszcza w sferze swobodnego użycia zastanych form w działalności twórczej). Beksiński szukał nowych rozwiązań, implementował te właściwe jednej sztuce do drugiej. Takie kreatywne podejście do sztuki wskazuje na multimedialne nastawienie artysty, a wizja rzeczywistości wybrzmiewająca z jego prac stanowi spoiwo całej tej twórczości. Niniejsza praca traktuje między innymi właśnie o tym spoiwie występującym między prozą a malarstwem sanoczanina.

---

<sup>101</sup> Tenże, „Zaledwie okruchy, bezużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki”. *Prozatorskie domyslenia Zdzisława Beksińskiego*, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 391.

<sup>102</sup> Tamże, s. 401.

### 3. Analiza przestrzeni w twórczości Zdzisława Beksińskiego

#### 3.1 Wprowadzenie do kategorii przestrzeni u Zdzisława Beksińskiego

Przestrzeń w obrazach Beksińskiego zajmuje miejsce szczególne, wykraczające poza to, które wyznacza jej zazwyczaj malarstwo – zwłaszcza w swej realistycznej odsłonie. Układ góra-dół, wpisująca się w niego perspektywa, głębia, zagadnienie kompozycji otwartej i zamkniętej, a także statycznej i dynamicznej, elementy graniczne, stanowiące moment przejścia między światami, czasoprzestrzeniami, plany, pojęcie centrum należą do podstawowych kategorii organizujących malarskie myślenie Beksińskiego. Specyficzna kolorystyka tej przestrzeni, opozycja ciemność-jasność, zestawienie cywilizacja-przyroda – to kolejne istotne składowe charakterystyczne dla twórczości malarskiej artysty. Można do tego dodać posługiwanie się symbolami (a także innymi środkami, co zostanie wykazane w dalszej części pracy) oraz podejmowanie tematu roli człowieka, jaką odgrywa w otaczającej go przestrzeni. Należy przyjrzeć się tym zagadnieniom także w kontekście opowiadań artysty. Realizacja wielu z nich może być mianowicie bardzo zbieżna z tym, co autor prezentował na swoich obrazach, lub zaskakująco odmienna. Wyżej wspomniane elementy przestrzeni w twórczości Beksińskiego, niezależnie od wagi, jaką mają u artysty w tych dwóch odmiennych sposobach wypowiedzania się za pomocą sztuki, warte są przeanalizowania.

Aby przejść do rozważań nad właściwymi segmentami opowiadań artysty, należy zaznaczyć, że systematycznej klasyfikacji sposobów badania przestrzeni w dziele literackim dokonał Janusz Sławiński w tekście *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*<sup>103</sup>. Szczególnie trafne w wypadku pracy dotyczącej przestrzeni w dziełach Beksińskiego wydaje się przyjęcie piątej perspektywy badawczej wyznaczonej przez Sławińskiego, choć – jak już była mowa w rozdziale metodologicznym – nie jest to jedyny kierunek badań zastosowany w niniejszej pracy. Strategia ta polega na dociekaniach „nad archetypicznymi uniwersaliami przestrzennymi, ich rolą w kształtowaniu

---

<sup>103</sup> J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, dz. cyt., s. 9–22.

imaginacji pisarzy oraz uzewnętrznieniami w stylistyce, semantyce i tematyce utworów”<sup>104</sup>.

Na wstępie warto wspomnieć, że w większości opowiadań Zdzisława Beksińskiego na początku tekstu następuje zakreślenie przestrzeni bądź zdecydowane ustosunkowanie się do niej przez narratora. Co więcej, jej znaczenie dla opowiadanej historii nie tylko ujawnia się na początku dzieła, lecz także przestrzeń ta najczęściej okazuje się swego rodzaju osią kompozycyjną utworu. To ona konstytuuje postaci, które się pojawiają, to ona jest przedmiotem rozważań, analizy podmiotu mówiącego. Tak na przykład w *Kobiecie z portretu* pierwsze zdanie rozpoczyna się zwięzłym opisem miejsca, w którym rozgrywa się akcja całości: „Mój fotel stoi po przeciwnej stronie ściany, na której wisi kopiowany portret”<sup>105</sup>.

Podobnie jest w opowiadaniu *Zamach*:

W tej chwili Numer Szesnasty myśli, że gdyby wiedział, co znajdowało się w ostatnim towarowym wagonie, wszystko stałoby się automatycznie jasne. Stoi tu już od dwóch godzin i zdążył przyswoić sobie nieliczne elementy ubogiego w szczegóły otoczenia<sup>106</sup>.

Czytelnik otrzymuje wręcz zarys, prostą mapę miejsca: pierwsze skrzyżowanie po lewej stronie od dworca, przystanek autobusowy, po przeciwnej stronie ulicy ławka, w pobliżu budka telefoniczna, kiosk, sterta skrzyń przy niej. Akcja sprowadza się do obserwowania przez głównego bohatera wymienionych elementów przestrzeni miejskiej. Nie ma żadnych zdarzeń, akcja ta nie posuwa się znacząco, zostaje wstrzymana, gdyż nie pojawia się następny istotny element przestrzeni – autobus. Bohater czeka na pojazd, który nie nadjeżdża. W związku z tym nie analizuje tego, co dzieje się wokół, ale przypatruje się miejscom. Zastanawia się, na ile zna to, co widzi, i jak dużo wie o tym miejscu. Im więcej wie, tym bezpieczniej powinien się czuć, jednak jest zupełnie inaczej, gdyż jedynie wydaje mu się, że jego wiedza w miarę obserwacji się powiększa – w rzeczywistości mnoży ona tylko niejasności i poczucie niepewności:

---

<sup>104</sup> Tamże, s. 12.

<sup>105</sup> Z. Beksiński, *Kobieta z portretu*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 332.

<sup>106</sup> Tenże, *Zamach*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 202.



Obecnie mógłby wprawdzie wrócić na dworzec i naprawić swoje niedopatrzenie (...) w stosunku do swego własnego bezpieczeństwa (...)<sup>107</sup>.

W innych opowiadaniach również już od pierwszych zdań uwaga zostaje skupiona na przestrzeni. W tekście *Lustra* czytamy:

Na ulicy panuje teraz zupełna cisza. Budynek wznosi się po jej przeciwnej stronie jak żelbetowy bunkier kryjący we wnętrzu broń i obrońców<sup>108</sup>.

Z kolei inne opowiadanie zaczyna się od słów:

Pada śnieg. To, co znajduje się w zasięgu wzroku, a więc nagie zimowe drzewa, betonowe płyty grobowców, poszarzałe resztki trawy, to wszystko pokryte jest teraz równomiernie białym rastrem śniegu (...)<sup>109</sup>.

Podobnie zbudowane jest wprowadzenie do *Obserwatorów*:

Pokój ma pięć metrów na pięć. Stoją w nim szafa, łóżko, stół, półka na książki, kilka krzeseł i olbrzymia, niezliczona ilość drobiazgów (...)<sup>110</sup>.

Już choćby powyższy wykaz cytatów pokazuje dobitnie, że przestrzeń to nie tylko jeden z kilku istotnych elementów obrazów czy opowiadań Beksińskiego. Jest ona fundamentem, jest istotą, celem samym w sobie, jedynym sensem, źródłem tajemnicy, a jednocześnie odpowiedzią na wiele pytań – także tych egzystencjalnych. Ma siłę tworzącą i niszczycielską, może być przyjazna lub wroga, do opanowania i do zatracenia się w niej. Jest wielkim, nieodgadnionym organizmem zawierającym w sobie cały wszechświat – lecz niedoskonałym.

## 3.2 Kompozycja

### Układ góra-dół i perspektywa

Istotnymi elementami przestrzeni obrazów malarskich a także utworów pisarskich Zdzisława Beksińskiego są układ góra-dół oraz perspektywa. Podział na to, co na górze, i na to, co na dole, może zostać przeprowadzony na podstawie zwykłego ustalenia, co znajduje się wyżej, a co niżej na obrazie, ale i za pomocą uwzględnienia zastosowanej perspektywy żabiej lub z lotu ptaka. Niekiedy dopiero głębia obrazu wydobywa odpowiednie widzenie rzeczy. Czasem samo unoszenie się

---

<sup>107</sup> Tamże, s. 213.

<sup>108</sup> Tenże, *Lustra*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 78.

<sup>109</sup> Tenże, *Śnieg*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 188.

<sup>110</sup> Tenże, *Obserwatory*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 262.

przedmiotów sugeruje, że wpisują się one w symbolikę góry<sup>111</sup>. Również w tekstach prozatorskich autora daje się zauważyć tę konstrukcję opartą na wertykalnym układzie. Podobnie jak ma to miejsce w przypadku obrazów – także w opowiadaniach zestawienie góra-dół jest wyrażane w różnorodny sposób.

Po pierwsze niektóre elementy świata przedstawionego, które zdają się mieć duże znaczenie, w samej swojej istocie łączą się z konkretnym miejscem, jakie zajmują w pionowym ujmowaniu rzeczywistości (np. niebo, samolot czy ziemia, grób). Najczęściej pojawiającymi się tego typu elementami, oprócz wcześniej wymienionych, są także: baseny, jeziora (oraz wszelkie pomieszczenia zalane wodą, wszystko, co ma dno), piwnice, ogrody, trawa, chodnik, a także słońce, drzewa i ich wierzchołki, ptaki, wielokondygnacyjne budynki, piętra. Niewspomniane wprost, mogą być ewokowane przez wydarzenia – utonięcie kogoś, śmierć, pogrzeb, wchodzenie po schodach lub schodzenie nimi etc.

Po drugie – jak w wypadku dzieł malarskich – twórca operuje perspektywą; dokładnie oddaje relacje przestrzenne istotnych w tekście przedmiotów czy postaci, dzięki czemu przykładowy włącznik światła w korytarzu, który początkowo nie musi kojarzyć się z symboliką góry (choć z drugiej strony kojarzony ze światłem, z pojawieniem się go, sam w sobie przenosi odbiorcę już w kierunku takiej właśnie symboliki), zostaje w nią wpisany przez zestawienie go z niewielkim wzrostem dziecka, próbującym go dosięgnąć<sup>112</sup> – chociażby w tym przypadku czytelnik obserwuje świat oczyma dziecka, a więc z perspektywy żabiej. Odwrotna perspektywa zastosowana została np. w opowiadaniu *Śnieg*.

To, że w tej właśnie chwili czarne zmarznięte ptaszyska okupują wierzchołki cmentarnych drzew, obserwując majaczące im zapewne poza zasłoną śniegu zgrupowanie ludzi, nie jest naturalnie metaforą (...) <sup>113</sup>.

To jedno można tylko powiedzieć, że jest ogromna cisza zmacona jedynie szelestem padającego śniegu, jakieś nieskoordynowane, śnięte ruchy maleńkich, zagubionych w białym krajobrazie figurek, jakieś niedosłyszalne głosy przyklejane do milionów białych płatków, przykryte mokrą zimną poduchą, rozmyte przez wilgoć <sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Y.F. Tuan, *Ciało, relacje międzyludzkie i wartości przestrzenne*, dz. cyt., s. 51–70.

<sup>112</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt.

<sup>113</sup> Tenże, *Śnieg*, dz. cyt., s. 188.

<sup>114</sup> Tamże, s. 198.

Zagadnienie perspektywy objawia się także w nieco inny sposób w tekstach Beksińskiego. Jest mowa o niej wprost, artysta był wyraźnie zainteresowany wpływem punktu widzenia (dosłownego, zależnego od umiejscowienia czegoś lub kogoś) na światopogląd, wiedzę o świecie, stosunek do niego, ocenę rzeczywistości, emocje<sup>115</sup>. Postrzeganie tej rzeczywistości ma charakter wzrokocentryczny<sup>116</sup>. W wielu opowiadaniach podejmowany jest temat ograniczeń wynikających z faktu, że w danej chwili człowiek może widzieć świat czy jakąś rzecz tylko z jednej strony. Bohaterowie opowiadań zdobywają informacje na jej temat za pomocą obserwacji i dedukcji. To, co niewidoczne, jest tajemnicze, być może niebezpieczne, ale nie znaczy, że nie istnieje – zdaje się sugerować Beksiński. Bohater-narrator zdaje sobie sprawę, że coś widzianego przez jedną postać może być niewidziane przez inną, co wiąże się z jej usytuowaniem<sup>117</sup>. Przestrzeń bardzo często bywa pretekstem do pojawienia się postaci jakoś z nią związanej. Zazwyczaj to nie bohater i jego losy są prawdziwym przedmiotem opowiadań, ale odczuwanie tego, co wokół<sup>118</sup>. Najbardziej reprezentatywnym utworem w tej kategorii jest *Zamach*.

Zapewne w tej chwili niewidoczna już kobieta z kiosku wraz z człowiekiem z teczką, który chyba w tym celu czekał przez ponad dwie godziny na ławce, wynoszą to, co z kiosku ma być usunięte. Przymuszczenie wynoszą to w skrzyni, bo mimo iż tyły kiosku zasłonięte w części samym jego budynkiem, a w części sterta skrzyń są niewidoczna – ale są niewidoczne dla Numeru Szesnastego – nie muszą być niewidoczne z innych punktów obserwacyjnych, o ile takie punkty istnieją i o ile istnieją w tej chwili na tych punktach obserwatorzy. Zapewne jednak obserwatorzy, o ile nawet istnieją, co jest jednak bardzo wątpliwe, nie podejrzewają tego, co podejrzewa Numer Szesnasty (...)<sup>119</sup>.

[...]

Numer Szesnasty zaczyna żałować, że miejsce, w którym się znajduje, zostało wybrane pod kątem wygodnej obserwacji (...) natomiast kiosk i sterta skrzyń stanowią wprost idealną kryjówkę w zależności od

---

<sup>115</sup> Interesujący jest tu kontekst jaskini Platona, w której przywiązani do ściany więźniowie widzą świat fałszywie, w sposób zdeterminowany przez wymuszoną na nich perspektywę. Z drugiej strony zasadnym kontekstem wydaje mi się fenomenologia, która charakteryzuje się poznawaniem świata w taki sposób, w jaki się on jawi, przy braku założeń poznawczych (do Beksińskiego pasuje też fenomenologiczne „wzięcie w nawias” wstępnych założeń).

<sup>116</sup> W. Lipszyc, *Wzrokocentryzm i antywzrokocentryzm jako dyskursy. Zarys problemu*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017.

<sup>117</sup> Zob. opowiadania *Zamach* oraz *Kobieta z portretu*.

<sup>118</sup> Wydaje się to zbieżne z założeniami sygnalizowanego już w niniejszej pracy nurtu refleksji fenomenologicznej.

<sup>119</sup> Z. Beksiński, *Zamach*, dz. cyt., s. 215–216.

dalszego rozwoju wypadków, których niepodobna przewidzieć; mogą zagrażać albo już zagrażają (...) <sup>120</sup>.

Po trzecie kolejne czynności wykonywane przede wszystkim przez głównego bohatera opowiadań są osadzone na ruchu w dół lub w górę – czasem nawet cały sens utworu, jego konstrukcja zbudowane są właśnie na ciągłym podążaniu postaci w określonym wertykalnie kierunku. W niektórych opowiadaniach te układy pionowe mogą pojawiać się wielokrotnie i składać się na cykl odpowiednich ruchów – np. przechodzenie wzrokiem z góry na dół lub na odwrót, wchodzenie na schody, przykucanie. W innych opowiadaniach znowu porządek góra-dół stanowi ich główną oś konstrukcyjną – przez cały czas akcji ruch bohatera prowadzi go w określonym raz kierunku, nie zmienia się – prowadzi z góry ku dołowi (lub z dołu ku górze), odpowiednio coraz niżej (lub coraz wyżej). Za przykład można podać chociażby opowiadanie *Zamach: „Adapter gra Storming Weather. Numer Szesnasty patrzy na niebo. Nie ma ani jednej chmurki. Człowiek patrzy jednak na niebo. Powtarza gesty prestidigitatora”*<sup>121</sup>.

W przytoczonym fragmencie ciekawe jest zestawienie ze sobą dwóch osób, które obserwują niebo i jest to bardzo wyrazisty element opowiadania. Do tego tłem muzycznym sceny, którą śledzi czytelnik, jest jazzowa piosenka, której pierwsze dwa wersy brzmią:

Don't know why  
There's no sun up in the sky<sup>122</sup>

To przemieszanie fikcyjnej przestrzeni opowiadania z przestrzenią piosenki istniejącej w rzeczywistości jest interesującym zabiegiem, zwłaszcza, że łączy je odniesienie do nieba. Jest to powiązanie dwu światów fikcyjnych, które jednak spotykają się w rzeczywistym świecie – zarówno opowiadanie, jak i utwór muzyczny istnieją. Być może wciągnięcie w tę groteskową sytuację nie tylko konkretnego momentu opowiadania, lecz także całej jego treści ma wywołać w czytelniku jeszcze większe wrażenie bycia włączonym w jedynie odgrywanie roli, a nie prawdziwe życie. Niebo jest odpowiednikiem stanu, w jakim znajdują się

---

<sup>120</sup> Tamże, s. 212.

<sup>121</sup> Tamże, s. 207.

<sup>122</sup> Fragment piosenki *Stormy Weather* autorstwa Teda Koehlera i Harolda Arlena (wykonywanej m.in. przez Ellę Fitzgerald), oznaczający w wolnym przekładzie „Nie wiadomo, czemu słońca nie ma na niebie wysoko” (tłum. własne).

bohaterowie piosenki – po rozstaniu pary niebo zasnuwa się chmurami i deszczem. W opowiadaniu – jakby na przekór – nie ma ani jednej chmury. Mimo że wartki tok opowiadania mknie dalej, ten gest patrzenia w niebo zwraca uwagę czytelnika, jest być może niepotrzebny czy sztuczny, nie zmienia niczego, angażuje uwagę, lecz okazuje się zmyłką, igraniem, aktorską grą. Niebo jest zatem jednym z elementów demaskujących pozorną realność życia ludzkiego. Podwójne pogrywanie z odbiorcą ma miejsce dopiero, kiedy ten jest odbiorcą świadomym, znającym piosenkę i jej tekst – odczuwa wtedy absurd sceny, jak i całego opowiadania, które koniec końców okazuje się spektaklem, wręcz *theatrum mundi*.

Warto podkreślić, że tematy i motywy poruszane przez Beksińskiego (przedstawiane zarówno w dziełach malarskich artysty, jak i w tekstach prozatorskich) obecne są w kulturze, psychologii<sup>123</sup>, socjologii. Należą do zagadnień wpisujących się w symboliczne ujmowanie góry i dołu. Są to na przykład życie-śmierć, umysł-ciało, a nawet świadomość-nieświadomość. W tym przypadku warto jednak zaznaczyć, że Beksiński zdaje się mieszać tę symbolikę, że postrzeganie życia i śmierci, umysłu i ciała, kojarzenie ich z nieoczywistymi sensami („Czarne ptaki śmierci to jest określenie, które zadowalać musi reżyserów filmowych”<sup>124</sup> – choć ptaki mogłyby kojarzyć się dobrze, z górą, z unoszeniem, to jednak bliżej im w tym przypadku do symboliki dołu) wychodzi poza przyjętą interpretację. U Beksińskiego śmierć nie musi oznaczać końca życia, a życie pełnej świadomości. Widać to także na poniższym obrazie – trup konia nie jest wcale koniem nieżywym<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Zob. P. Skogemann, *Jung i archetypy*, [w:] tejsze, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billing, Warszawa 1995.

<sup>124</sup> Z. Beksiński, *Śnieg*, dz. cyt., s. 188.

<sup>125</sup> O takim przemieszaniu (w literaturze) znaczeń symbolicznych konkretnych utrwalonych motywów pisał Łotman: J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, dz. cyt., s. 224–225.



Stany duchowe, fizyczne przeplatają się ze sobą, nie ma pojęcia *constans*, bo nie ma nawet odpowiedzi na to, co faktycznie istnieje. W opowiadaniach wielokrotnie pojawia się podanie w wątpliwość istnienia czegokolwiek, pewności co do naszego stanu wiedzy o otaczającym świecie.

Stary jest kaleką, ma sparaliżowane nogi, może w ogóle nie ma nóg, bo stracił je na wojnie lub w wypadku samochodowym (...) <sup>126</sup>.

Zmarły nie był reżyserem filmowym. Zresztą czy w tym wypadku wolno użyć określenia «zmarły» <sup>127</sup>?

W opowiadaniu *Śnieg* to wyobraźnia prowadzi człowieka ku widzeniu wzgórz, jej sprawcza moc <sup>128</sup> jest pozytywna.

(...) w oddali miasto, które mogłoby być sprzed czterystu lat, i skaliste wzgórza na horyzoncie, które domalowuje wyobraźnia <sup>129</sup>.

Natomiast to, co poza nią, poza świadomością, zanurza człowieka w mroku, sprowadza go w dół.

Myśl ta jest właściwie jedna i natrętna. Wydaje się, iż wędruje niejako poza zasięgiem wyobraźni. Jest to być może myśl niewykorzystana, myśl nowa, nienarodzona, jeszcze nieużywana, nie została przydzielona, myśli się – o ile tak można powiedzieć, o ile w ogóle można sensownie użyć takiego określenia – sama, na antypodach-pograniczach świadomości. Wygląda to na nonsens, więc może lepiej użyć określenia, że myśl ta jest myślna przez człowieka, lecz mimo iż myśl jest jedna i jak najbardziej

<sup>126</sup> Z. Beksiński, *Manekiny*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 288.

<sup>127</sup> Tenże, *Śnieg*, dz. cyt., s. 188.

<sup>128</sup> O niezwyklej roli wyobraźni pisał Bachelard, zob. G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, dz. cyt.

<sup>129</sup> Z. Beksiński, *Śnieg*, dz. cyt., s. 189.

określona, aczkolwiek może nielogiczna, człowiek, który ją myśli, pozostaje w mroku; być może nie jest to jeden człowiek<sup>130</sup>.

Podobny wydźwięk mają drzemki starca z opowiadania *Informator* – przyczyniają się one do zwiększenia poczucia dyskomfortu przez bohatera, mieszają jego porządek, wprowadzają momenty zwątpienia i strachu – za to wszystko odpowiedzialna jest nieświadoma część umysłu, jest źródłem jego lęku.

Już jestem na korytarzu i dopiero teraz uzmysławiam sobie, że moment wchodzenia do domu stanowi dla mojej świadomości czarną plamę. (...) na przyszłość podobne zamyślenie jest niedopuszczalne i może mnie drogo kosztować. (...) wchodzę na balkon, zaglądam za filary (...) włosy stają mi na głowie, nieprzytomny krzyk, spadam... Zdrzemnąłem się (...) <sup>131</sup>.

Tematyka śmierci – a w opozycji i życia, które przecież cały czas jakoś się w tych opowiadaniach toczy, które jest obserwowane, analizowane, bliskie śmierci, czasem trudne do odróżnienia od niej – jest także obecna w zdecydowanej większości tekstów Beksińskiego. Czy to pochwała wyrażona w stosunku do twórców manekinów – niby przedmiotów nieżywych, ale jak żywych, czy to pogrzeb, czy planowanie zamachu – życie i śmierć nieustannie się ze sobą splatają. Narrator próbuje je analizować, za każdym razem jednak wychodzi z tego nierozzerwalny związek obu tych stanów, co prowadzi znów do stwierdzenia, że nic nie jest pewne. Zatem góra i dół znów się ze sobą łączą, a ich symboliczne znaczenie nie jest oczywiste. Autor jakby wskazuje na istnienie tych dwu przeciwległych punktów, jednocześnie wychodzi jednak na to, że nie są wcale odległe czy przeciwstawne.

Nieruchoma twarz i wspaniałe rude włosy; nieruchoma twarz, która nie gada i nie płacze; zamknięte lub rozchylone w zależności od wprawionego w gumę zawiasu usta; usta, które nie wyrzucają z siebie tysięcy idiotycznych słów, nie jazgoczą, nic nie żądają, nigdy nie mają racji, [usta] których nie trzeba karmić, których nie trzeba słuchać ani się ich radzić; wspaniałe wynalazek; ci, co produkują manekiny, powinni pierwsi iść do nieba (...) <sup>132</sup>.

Pada śnieg. (...) W zasięgu wzroku nie widać już nic; wszystko – ziemię i niebo, drzewa, ptaki i drogę – pokrywa jednostajna, pędząca monotonna z góry na dół biel, która miesza kierunki, dezorganizuje zamiary, splukuje słowa, dźwięki, ruchy i myśli <sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Tamże, s. 190.

<sup>131</sup> Tenże, *Informator*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 58–59.

<sup>132</sup> Tenże, *Manekiny*, dz. cyt., s. 289.

<sup>133</sup> Tenże, *Śnieg*, dz. cyt., s. 199.

Podążanie za wzrokiem w opowiadaniach i eksponowanie indywidualnej perspektywy poznawczej w malarstwie to punkt wspólny w twórczości Beksińskiego, to reprezentacje jednego zabiegu artystycznego realizowanego odmiennie w różnych materiałach artystycznych, ale oddającego określony sposób myślenia artysty o relacji podmiot-świat. Są to stale powtarzające się spojrzenia w górę, w niebo, w dół, a także w dal. Widać to na przykładzie dwóch pierwszych akapitów tekstu *Na końcu ogrodu*:

W trawie, przy samej ziemi, kilka zorganizowanych w brygadę roboczą mrówek ciągnie zdechłego pająka (...). Mrówki mają teraz przed sobą do przekroczenia źdźbło trawy. W górze, nad nimi i nade mną, niesłychanie wysoko słychać dźwięk przelatującego samolotu. Podnoszę wzrok ku niebu. (...) Człowiek, który prowadzi samolot, i ludzie, którzy się w samolocie znajdują, nie wiedzą o moim istnieniu nawet tyle, ile wiem ja o mrówkach niosących zdechłego pająka. Opuszczam wzrok na trawę<sup>134</sup>.

Bohater obserwuje mrówki z góry, następnie dostrzega, że sam jest jak mrówka dla ludzi siedzących w samolocie. Taki układ kolejnych obrazów można porównać do malarskiego efektu *mise en abyme*<sup>135</sup>.

Następnie, w tym samym opowiadaniu, nastaje przeniesienie do przestrzeni wspomnienia z dzieciństwa. W ciemnym mieszkaniu, u góry amfilady, znajdują się wyłączniki światła upragnione przez bojące się ciemności dziecko – dla niego nieosiągalne, gdyż umieszczone zbyt wysoko. Na dole czyhają na siedmiolatka złośliwe krasnoludki. Są straszne, ale myśl, by je zobaczyć, jest jednocześnie kusząca. Dół jest zatem, tak jak w klasycznym rozumieniu<sup>136</sup>, przestrzenią strachu, czegoś, co złe i grzeszne<sup>137</sup>. Wspomnienie to przechodzi w sen („Śni mi się (...)”<sup>138</sup>). W owym śnie bohater widzi babcię i wspomina jej strój do pracy w ogrodzie, który po jej śmierci niszczał w piwniczce, a następnie rozpadł się w jego rękach. Postać dostrzega też kobietę stojącą na schodach do domu, która wywołała w nim zgrozę. W tym wypadku typowy podział na rzeczy dobre, czyste i przyjazne, znajdujące się na górze, a złe i straszne, które znajdują się na dole,

---

<sup>134</sup> Tenże, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 22–23.

<sup>135</sup> Na temat literackiego wykorzystania tego w istocie malarskiego, wizualnego mechanizmu *mise en abyme* pisze Przemysław Pietrzak: P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. «Mise en abyme» i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.

<sup>136</sup> Yi-Fu Tuan, *Ciało, relacje międzyludzkie i wartości przestrzenne*, dz. cyt.

<sup>137</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 24.

<sup>138</sup> Tamże, s. 25.



zostaje zakłócony. Piwniczka, mimo że związana z rozkładem i śmiercią, nie jest straszna – zamiast tego wiąże się z babką, czyli bliską osobą. Schody zaś – skoro prowadzą do domu – mogą być zaliczane do symboliki góry. Tymczasem tutaj – ze stojącą na nich kobietą – są źródłem strachu, mimo że dom z zasady kojarzy się z czymś bliskim i przyjaznym.

Kolejnego przykładu dostarcza inna scena z tego samego opowiadania. Narrator obserwuje pokój należący do pewnego starca. Kolejność oglądania znajdujących się tam przedmiotów wyraźnie odbywa się wzdłuż osi góra-dół<sup>139</sup>. Najpierw narrator patrzy na znajdujący się wysoko obraz przedstawiający odwrót spod Moskwy, następnie na fortepian i półkę (jedną z dolnych, jak okazuje się później). Na półce dostrzega obrazek, a na nim rozkopany grób. Rzeczywista oś góra-dół zostaje przedłużona przez obiekt znajdujący się na obrazie – a więc przez element przestrzeni nierzeczywistej z perspektywy bohatera<sup>140</sup>. Co ważne mogiła jednoznacznie sytuje się po jednej ze stron omawianej opozycji góra-dół – po pierwsze przynależy do niej w wymiarze egzystencjalnym, po drugie jest dosłownie dołem w ziemi.

Przykładem opowiadania, którego cała konstrukcja oparta jest na podążaniu w określonym kierunku, może być *Kobieta z portretu*. Akcja zaczyna się od analizy przestrzeni, w której bohater się znajduje, oraz przestrzeni obrazu, który znajduje się w pokoju. Przestrzeń obrazu to to samo miejsce, w którym jest bohater. Bohater krąży myślami po czarnych korytarzach, w niepewności, ciasnocie i wzdłuż niskich przejść budynku, którego częścią jest zajmowane przez niego obecnie pomieszczenie. Zastanawia się, co jest na dole, a jedyne, co wie, to że punktem centralnym tego miejsca jest pokój na samej górze (ale i na uboczu) wychodzący na wprost słońca – czyli ten, w którym się znajduje. Owo centrum daje mu przekonanie o kierunku, w którym trzeba zmierzać. Jest ono niewytłumaczalne, bezzasadne, aczkolwiek stanowi jedyny fundament i pewnik, cel sam w sobie dla bohatera<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> Tamże, s. 30.

<sup>140</sup> Ciekawie w tym kontekście przedstawiają się słowa malarza Jacka Sempolińskiego, według którego „przekład, jakiego dokonuje malarz, jest przekładem rzeczy na rzecz, podczas gdy pisarz przetwarza rzecz w jej nazwę” – J. Sempoliński, *O płaszczyźnie barwnej*, dz. cyt., s. 35. W omawianym opowiadaniu Beksińskiego dochodzi do wymiany cech tych dwóch systemów semiotycznych.

<sup>141</sup> Z. Beksiński, *Kobieta z portretu*, [w:] tenże, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 337.

Taki układ punktu centralnego, który w wypadku relacji pionowych nazwać by można punktem szczytowym, zwieńczającym, ukoronowaniem całości lub innym jeszcze określeniem, narzuca automatycznie kierunek całości<sup>142</sup>.

Powyższe zdanie ukazuje dość powszechne symboliczne rozumienie tego, co znajduje się w górze. W pewnym momencie rzeczywista przestrzeń akcji opowiadania i przestrzeń z obrazu zaczynają się scalać, nie można ich rozdzielić, a przestrzeń obrazu zależna jest – według rozmyślań narratora – od przestrzeni rzeczywistej malarza, który obraz ten stworzył; zależy bowiem od ułożenia przez niego światła. Symbolika opowiadania jest wymowna – u góry jest to, co jest bezpieczne i konstytuujące człowieka, nadające sens jego życiu – słońce, światło i sztuka. Te elementy dają jakieś widzenie rzeczy, jakieś ich rozumienie (choć nie jest to rozumienie jedyne i ostateczne, w końcu obejmuje tylko pewną perspektywę – Beksiński stara się zwracać uwagę w każdym ze swoich opowiadań na to, że nasza wiedza o świecie zależy od punktu, z którego go obserwujemy<sup>143</sup> – można więc tutaj mówić o bardzo głębokim relatywizmie). By dojść jednak do tego centrum, które interesuje bohatera, trzeba najpierw błądzić ciemnymi korytarzami, mylnymi ścieżkami – można zapewne potraktować to jako metaforę życia i osiągnięcia w nim ostatecznie stabilizacji, zgody ze sobą.

Jednakże nie można stwierdzić, że Beksiński w jeden tylko sposób zdawał się odczuwać symbolikę góry. Czasami traktuje ją klasycznie, kojarząc z dobrem czy pięknem, czasami znów zupełnie na odwrót. Interesujące pod tym względem jest opowiadanie *Manekiny*. Od początku utworu czytelnik zostaje powiadomiony, że miejscem akcji jest dwukondygnacyjne mieszkanie starca, który – unieruchomiony na wózku inwalidzkim – zamieszkuje tak naprawdę dolną część domu. Mieszkająca z nim dziewczyna zajmuje piętro. Kobieta jest jego pomocnicą, pracownicą, jedyną nadzieją na to, że dzień będzie wyglądał dokładnie tak, jak mężczyzna sobie zaplanował – jej zadaniem jest przygotować manekiny, ubrać je i umalować. Jednocześnie starzec zarzuca jej, że nie pracuje tak, jak powinna. Czuje się od niej zależny. Swoje mieszkanie nazywa klatką<sup>144</sup>; piętro jest dla niego nieosiągalne, a parter stanowi swoiste więzienie: „Gdyby potrafił lub gdyby mógł,

---

<sup>142</sup> Tamże, s. 338.

<sup>143</sup> W tym kontekście ujawniają się punkty wspólne filozofii Beksińskiego, której wyraz autor daje w opowiadaniach, i fenomenologii percepcji Merleau-Ponty'ego.

<sup>144</sup> Z. Beksiński, *Manekiny*, dz. cyt., s. 290.

wyjechałby po schodach na górną kondygnację, wyciągnął to bydlę z łóżka lub z wanny, w której bez przerwy się moczy”<sup>145</sup>.

W tym przypadku góra jest źródłem utrapienia, jest nieosiągalna, a dół daje schronienie (poczucie bezpieczeństwa jest jednak zależne od dziewczyny z góry), choć ta część mieszkania stanowi dla mężczyzny tak naprawdę klatkę. Góra jest i wybawieniem, i udręką, razem z mieszkającą tam kobietą wywołuje poczucie niepewności i bezradności w bohaterze.

W innym z kolei opowiadaniu pt. *Centrala snów* bohater schodzi z góry w dół, gdzie czekają na niego groźne zwierzęta niezdolne do lotu – ta niezdolność zdaje się także symboliczna. Jak wcześniej wspominałam, unoszenie się, latanie było istotną umiejętnością czy cechą przedmiotów przedstawianych na obrazach Beksińskiego. Symbolizowało próbę uwolnienia się od narzuconych odgórnie praw, czy to natury, czy innych. Bohater *Centrali snów* porusza się, latając. Przybywa ze szczytu i w nim widzi swój cel, jest ponad ograniczeniami, wie, skąd przybył, dokąd chce iść, ma narzędzia, by to zrealizować.

W opowiadaniu *Informator* główny bohater także jest zamknięty na pewnym obszarze – pilnuje domu, sprawdza, czy okna i drzwi są zaryglowane, sprawdza także furtkę w murze okalającym domostwo. Całe jego dnie wypełnione są tą czynnością. Nigdy nie był poza murami oddzielającymi dom od reszty świata. Starszy człowiek wciąż biega w dół i w górę po trzykondygnacyjnym domu, nieustannie porusza się w linii pionowej. Bezpiecznie dla niego jest tam, gdzie jest ciemno, cicho – na parterze, a wchodzenie na górę męczy. Bohater wciąż biega, próbuje zrozumieć informacje podawane przez informatora, kręci się, nie przystaje na chwilę, miota się. Jego pozornie rozplanowane i sensowne działania są w rzeczywistości błędzeniem, a koniec utworu podkreśla fakt, że w całym swoim jestestwie bohater stale się myli:

Brzmienie informacji, którą usłyszałem, każe przypuszczać, że odnalazłem nitkę wskazaną mi przez informatora, lecz podążałem za nią w przeciwnym niż trzeba kierunku. Tak, ale gdzie znajduje się kierunek właściwy? (...) Wydaje mi się, że chwytam i że prawdę mam na końcu języka, lecz mimo wszystko nie potrafię określić tego, co wymyka mi się

---

<sup>145</sup> Tamże, s. 288.

i chowa za proste, lecz nieokreślone znaczenie wszystkich informacji.  
«Mylisz się»<sup>146</sup>.

Poszukiwanie właściwego kierunku, być może sensu, jest męczące, kłopotliwe, żmudne... Może zająć całe życie. Wiek bohatera został wyzyskany parokrotnie, wspomina się nawet o tym, że być może młody pomocnik byłby jakąś podporą. Za chwilę jednak wskazuje się lenistwo młodości, lekkomyślność i powierzchowność młodych ludzi. W tym przypadku znowu dół i ciemność stanowią ostoję, a góra jest wyzwaniem. Jednakże całe życie człowieka – od młodości po starość – polega na tym, by krążyć między dołem i górą, między komfortem a dyskomfortem, spokojem a strachem, by mylić się.

Pod względem relacji góra-dół ciekawy jest także opis wyobrazonego lotu nad polami podczas podróży pociągiem w opowiadaniu *Na końcu ogrodu*:

Gdy patrzę teraz z pociągu na puszystą zieleń pól, wyobrażam sobie, że z wagonu zwisa długa lina. Chwytam tę linę i rzucam się w fale zieleni, mknąc za pociągiem zawieszony jak szczupak na końcu wędzidła. Pod moimi wyciągniętymi rękami rozczesuje się trawa (...); wkopuję się w ziemię, rozcinam ją rękami jak masło, wwiercam się jak dżdżownica...<sup>147</sup>.

Przejście z góry do dołu jest u Beksińskiego płynne, tak samo jak przechodzenie między przestrzenią umysłu i rzeczywistością. Mimo tej płynności same granice przestrzeni niewątpliwie jednak istnieją – otaczający świat kiedyś się kończy, a na końcu tym zwykle znajduje się coś ważnego – tak, jak na końcu ogrodu znajduje się mogiła<sup>148</sup>. Kończy się też możliwość poznania, ale wyobraźnia może zmienić tę postać rzeczy, jest nadzieją na przekroczenie ograniczeń ludzkich oraz na pokierowanie rzeczywistością – chociażby tą wymyśloną – w sposób, jaki się chce, niezależnie od tego, co zostało zaplanowane dla ludzi<sup>149</sup>. To pragnienie naginania praw rządzących światem daje się również zaobserwować w malarstwie Beksińskiego. Surrealistyczne wizje latających ryb, unoszących się światów, budynków to ujęcie bliskie temu, które wybrzmiewa w opowiadaniach. Surrealizm tekstów prozatorskich nie polega jednak dokładnie na tym samym, co surrealizm

---

<sup>146</sup> Tenże, *Informator*, dz. cyt., s. 75.

<sup>147</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 25.

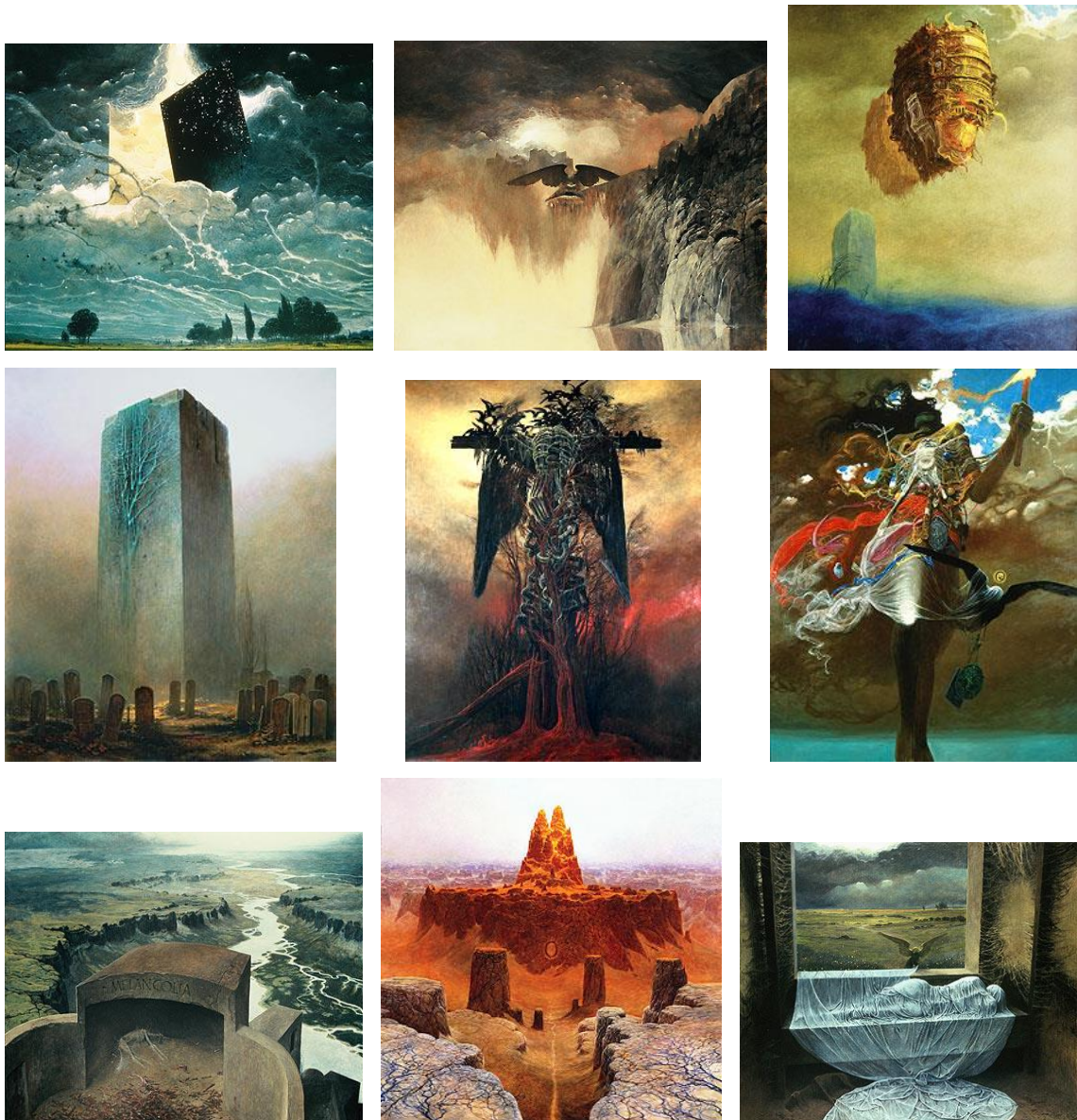
<sup>148</sup> Tamże.

<sup>149</sup> W tym kontekście interesujące wydaje się – zbieżne z poglądem Beksińskiego – spojrzenie Bachelarda na zagadnienie wyobraźni i na możliwości istnienia w dowolnie wyobrażonej rzeczywistości, zob. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, dz. cyt., s. 233–243.

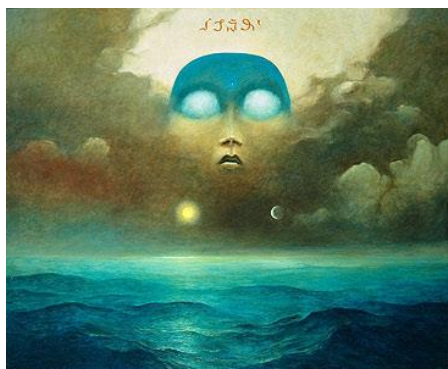
obrazów Beksińskiego. Niewiele w tych opowiadaniach jest niedookreślonych gatunkowo postaci, unoszących się obiektów (choć np. w opowiadaniu *Piasek* jedna z postaci przemieszcza się w różne miejsca za pomocą unoszących się skrawków podartej fotografii, na której się znajduje, jest to zdecydowanie surrealistyczna wizja, gdyż postać ta jest żywym, chciałoby się rzec – zwykłym – człowiekiem). Surrealistyczne jest odbieranie, opisywanie czasu i przestrzeni akcji – płynne przechodzenie od myśli bohatera, do wspomnień, przez wyobrażenia czy rzeczywiste wydarzenia. Czytelnik łatwo może zagubić się w następujących po sobie zdarzeniach, a o porządku chronologicznym czy przyczynowo-skutkowym trudno mówić. W tym chaosie jednak upatrywać można metafory w ogóle życia ludzkiego, tak złudnego, kruchego i splątanego.

Na obrazach Beksińskiego układ góra-dół wybrzmiewa bardzo wyraźnie. Elementy, które znajdują się w górze lub w dole nigdy nie są umieszczone w tych miejscach przypadkowo – zwykle niosą określone, często symboliczne znaczenie. W górze zwykle znajduje się niebo – zasnuwane mgłą, z warstwami tłoczących się chmur, a czasem też bijącym ostrym światłem słońcem (lub innym ciałem niebieskim, np. księżycem). To, co zwykle kojarzy się z wolnością, boskością, wiarą w czuwanie boskiej siły, u Beksińskiego jest siłą, lecz mroczną i złowieszczą, przytłaczającą. Niebo to czasem przyjmuje postać wody, sprawia przez to wrażenie, jakby nie było obserwowanym z dołu nieboskłonem, lecz powierzchnią spienionej, falującej tafli wody obserwowanej z góry. Odbiorca odnosi wtedy wrażenie zapętlenia w perspektywiczności – z jednej strony obserwowana scenka ukazywana jest w sposób właściwy zwykłemu postrzeganiu, z drugiej jednak – tak ukazane niebo zniekształca i zakłóca tę jedną, naturalną perspektywę przyjętą przez oglądającego i wnosi element dekonstruujący. Zwykły świat zamienia się w ten sposób w surrealistyczną wizję świata alternatywnego, obcego ludzkim zmysłem, kłócącego się z nimi. W górze znajdują się także elementy, które się unoszą – a są to w przypadku obrazów Beksińskiego zwykle nieoczywiste w tym kontekście przedmioty – budynki, ryby, nieokreślone obiekty, dziwaczne planety. Tę oś góra-dół obrazują także często stosowane perspektywy żabia i ptasia, zaznaczające w tym układzie jedynie punkt widzenia nadawcy i odbiorcy. Zastosowanie zarówno jednej, jak i drugiej wydobywa podział na to, co na górze, i to, co na dole; w zależności od dobranej perspektywy zmienia się tylko sposób patrzenia na ten

układ i elementy znajdujące się w nim. Z perspektywy żabiej (znacznie częściej pojawiającej się u Beksińskiego) pokazywane są zwykle budynki; zabieg ten wydłuża je, stają się niezwykle wysokie, a ich dachy sięgają wysoko ku górze. Podobnie jest z różnymi formacjami przestrzennymi przypominającymi góry, a także z krzyżami. Niekiedy to postać (jeśli daje się rozpoznać płęć, jest to wtedy kobieta) postrzegana jest od dołu. Wydaje się, że przestrzeń (wraz z budynkami i górami), śmierć (implikowana przez krzyże) i kobiety to siły dominujące (z perspektywy obserwatora). Obrazy, na których obecna jest perspektywa z lotu ptaka, zdają się przyjęciem odmiennego punktu widzenia, znalezieniem się w innym punkcie obserwacyjnym. Punktem tym okazują się szczytowe miejsca budynków, okna lub wysoko położone części formacji terenu, skał. To tak, jakby jedno obrazy ilustrowały zewnętrzny punkt widzenia względem przedstawionego budynku (w związku z tym przyjmowana jest wtedy perspektywa żabia) a drugie – wewnętrzny punkt widzenia osoby znajdującej się w środku i patrzącej na otoczenie z góry, z lotu ptaka. Takie dostrzeganie różnych sposobów widzenia świata wpisuje się w przyjętą przez Beksińskiego filozofię, która zakłada, że całkowite poznanie jawiącego się świata jest niemożliwe, gdyż wymaga znalezienia się w wielu punktach jednocześnie, co jest wykracza poza ludzkie zdolności. Wydaje się znamienne, że częściej stosowana jest perspektywa żabia, która to utożsamia obserwującego z przytłoczonym i wystraszonego bohaterem obrazów, a rzadziej ta dominująca, boska, jedynie spoglądająca na marne istnienia pod sobą.



Góra w obrazach artysty jest albo bardzo ciemna i mroczna, albo nienaturalnie, rażąco wręcz rozświetlona czy kolorowa. Żadne z tych przedstawień nie niesie pozytywnych skojarzeń bliskich tym, które konotuje np. sielskie, błękitne niebo. Ten nieboskłon domykający świat, stanowiący rodzaj nieprzezroczystego dachu, więzi bohaterów obrazów, przygniata ich do ziemi (ci zresztą często ukazywani są jako skuleni czy pełzający). Nie jest rezydencją dobrotliwego Boga – ten zdaje się nie istnieć w świecie kreowanym przez artystę lub występuje pod diaboliczną, tajemniczą postacią nieokreślonej siły, która za pomocą przestrzeni doprowadza człowieka do szaleństwa (tworzy niedający się poznać i przeniknąć labirynt) i unieruchamia go, przytłacza, doprowadza do śmierci w bezradności. Beksiński zatem wykorzystuje mroczną część symboliki góry – implikuje nią zagadnienie władzy i dominacji.



Zarówno w obrazach, jak i w opowiadaniach układ góra-dół jest bardzo ważnym elementem całej kompozycji, a przykłady potwierdzające tę tezę można by mnożyć. W obu przypadkach czasem wpisuje się w najbardziej powszechne rozumienie takiego schematu, a czasem zupełnie mu przeczy. Świat Beksieńskiego jest przewrotny. Cecha ta realizuje się w pewnym porządku – między innymi w porządku wertykalnym. Opowiadania wypełnione są ciągłymi odniesieniami do tych dwóch kierunków. Ta skłonność autora do poświęcania uwagi strukturze opartej na kierunkach góra-dół jest widoczna w niemal każdym opowiadaniu oraz w większości jego obrazów. Jednakże w opowiadaniach Beksieński zdaje się nadrabiać braki wynikające z pewnej niedoskonałości sztuki malarskiej i skrupulatnie, systematycznie – za pomocą narratora – wyposaża czytelnika w kolejne informacje na temat tego, gdzie pada kolejno wzrok bohatera, jak zmienia on swoje położenie, przemieszcza się, uczestniczy w jakichś wydarzeniach – a wszystkie te elementy wiążą się właśnie z porządkiem wertykalnym. Jest to jeden z wielu zabiegów łączących opowiadania nie tylko z malarstwem, przemyślanym rozmieszczeniem elementów na konkretnej płaszczyźnie, lecz także z architektoniczną wręcz dokładnością organizowania przestrzeni, tak bliską Beksieńskiemu. Zresztą uwypuklanie przedmiotów czy postaci i ich roli za pomocą perspektywy i tym samym umieszczenie ich kolejny raz w – odpowiednio – symbolice dołu lub góry także można zaliczyć do owych zabiegów. Ta dokładność w opisywaniu kolejnych drobnych ruchów, spojrzeń, niewpływających na wydarzenia przywodzi skojarzenie z aktem przyglądania się obrazowi – wtedy wzrok odbiorcy niejednokrotnie przenosi się z góry na dół, na boki, po czym wraca do poprzednich miejsc na płótnie, analizując je. Beksieński zatrzymuje obrazki, scenki z życia (lub śmierci) i przygląda się rozmieszczeniu, roli kolejnych składowych kadru (niejednokrotnie zresztą nazywa postaci aktorami, przedmioty



rekwizytami, wtrąca komentarze odnoszące odbiorcę do terminologii teatralnej czy filmowej), a oddaje to właśnie owymi ruchami – także tymi w linii pionowej. W opowiadaniach, w których cała konstrukcja oparta jest na dominacji kierunków, w których stronę nieprzerwanie zmierza bohater, można doszukiwać się ogólnego odniesienia do drogi, jaką w życiu pokonuje każdy człowiek. Łatwo znaleźć potwierdzenie na takie symboliczne widzenie ludzkiego życia nawet we współczesnym języku polskim. Powiedzenia: mieć pod górkę; raz wzloty, raz upadki; kombinować, jak koń pod górkę; fortuna toczy się kołem; kto dziś górą, jutro dołem; choćbyś uciekał przez góry, las – śmierć do ciebie zdąży na czas; być w dołku – często pojawiają się w codziennych rozmowach. U artysty wszystko musiało mieć swoje miejsce, każdy detal musiał być precyzyjnie umieszczony w przestrzennym rozkładzie, zajmować pewne harmonijne z resztą miejsce. Można się zastanawiać, dlaczego tak bardzo zwracał uwagę na te elementy codziennej rzeczywistości, codziennego życia, które są najbardziej fundamentalne i od wieków najważniejsze dla człowieka, jego rozwoju i rozumienia świata<sup>150</sup>, a jednocześnie przez to upowszechnione i pomijane. Te stałe odwołania do słońca, światła, nieba, ziemi, trawy, dna mogą się wydawać błahe – jednakże w opowiadaniach Beksińskiego zyskują rolę najważniejszych dla człowieka, na nowo zaczynają pełnić funkcję nie tylko znaków czytelnych dla wszystkich, ale i wiąże się z nimi z drugiej strony jakaś tajemnica, zagadka, trudność. Nagle okazuje się, że wszechobecne słońce może być dane tylko temu, który wytrwale szukał i błędził, mroczna ziemia i trawa mogą natomiast skrywać w sobie więcej życia niż z pozoru. Beksiński początkowo zdaje się traktować bardzo prosto te elementy i ich symbolizm, wraca w ten sposób do starożytnego ujmowania świata, komunikowania się z innymi ludźmi. Jednak po czasie okazuje się, że żadne schematy nie są odpowiedzią na tajemnicę świata i istnienia, że podążając za nimi, nie dojdzie się do prawdy. W ogóle nie wiadomo, czy da się do niej dojść i czy taka istnieje.

Po co zatem Beksińskiemu porządek góra-dół? Poza indywidualnym wyrazem artystycznym tego, co podsuwała mu bogata wyobraźnia, można wymienić: narzucenie jakiegoś porządku, konstrukcji; operowanie klasyczną symboliką i odwracanie jej ku wydobyciu nowych sensów, a tym samym

---

<sup>150</sup> Korzystam tutaj z Jungowskiej koncepcji archetypu.

niepewności istnienia; metaforyka – rozmyślanie nad śmiercią i życiem, podejmowanie fundamentalnych tematów, próby inżynierskiego rozłożenia tych tematów na mniejsze części i przeanalizowanie ich; surrealizm (za pomocą układu góra-dół bardziej obecny na obrazach), by łamać zasady owego istnienia, uwalniać się, przeciwstawiać, nieudolnie – ponieważ często bez rezultatu czy jasnej odpowiedzi na nurtujące pytanie – tworzyć samemu swój świat i porządek.

### **Przestrzeń otwarta – zamknięta**

Zagadnienie przestrzeni otwartej i zamkniętej można w sztuce Beksińskiego odnieść zarówno do kwestii formalnej jego dzieł, jak i do wątków tematycznych, jakie podejmował. W pierwszym przypadku warto zauważyć, że zwłaszcza malarstwo Beksińskiego do lat 90. XX wieku charakteryzuje się kompozycją otwartą, wychodzącą poza ramy samego obrazu. Tym samym odbiorca pozostaje niejako zmuszony do wyobrażenia sobie, co mogłoby się znajdować poza nimi, bierze czynny udział w dopowiedzeniu historii, dookreśleniu przedstawienia<sup>151</sup>. Autor zdaje się w ten sposób oddawać duże pole interpretacyjne odbiorcy, co koresponduje z unikaniem przez Beksińskiego wymuszania na oglądającym konkretnego rozumienia – widać to chociażby po zwyczaju nietytułowania swoich prac. Otwartość tych obrazów podkreśla także inne istotne zagadnienie, które musi się pojawić w kontekście analizy twórczości Beksińskiego – chodzi o zjawisko granic. Te są nieustannie przez artystę naginane, łamane, wypróbowywane. Co więcej, wydaje się, że twórca sam je tworzy lub podkreśla ich istnienie, by następnie móc się z nimi ścierać. Nawet rzeczywiste ramy obrazu zostają przekroczone, treść i sposób jej przedstawienia wpływają na świat rzeczywisty w tego typu malarstwie. Świat obrazu – wyobraźni i snów autora – wchodzi w świat odbiorcy. W ten sposób granica między realnością a fantastycznością, między ową jawą i snem zostaje wydobyta, a jednocześnie rozmyta.

---

<sup>151</sup> Po raz pierwszy w takim kontekście pisał o dziele otwartym Umberto Eco – jako o dziele, które w swojej polisemiczności (różne odczytania przez różnych odbiorców) wpływa na możliwości interpretacyjne odbiorcy, tworzy go jednym z twórców tego dzieła (a raczej jego konkretnej interpretacji, odbioru). Poza tym dzieła Beksińskiego zdradzają pokrewieństwo z barokowymi dziełami otwartymi, które były wieloznaczne, widziane z różnych perspektyw nabierały nowych znaczeń. Miały sprawiać wrażenie odmiennych od rzeczywistości, tajemniczych, ujawniających zmienność świata, co wymuszało twórcze zaangażowanie odbiorcy. Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Warszawa 2011.



Podobnie dzieje się w przypadku utworów literackich artysty. Wiele z nich nie zostało udostępnionych polskiemu czytelnikowi właśnie ze względu na szczątkowy, notatkowy charakter. Również wiele z tych prób to wprawki, pomysły, fragmenty czy miniaturki<sup>152</sup>. Jednakże nawet teksty włączone w jeden zbiór opowiadań, uznane za potencjalnie ukończone, stanowiące dopełnione całości, umykają kategoriom dzieła zamkniętego. Z jednej strony dzieje się tak dlatego, że większość z nich nie ma wyraźnego zakończenia. Opowiadania Beksińskiego są dane, tak jak obrazy, w całości. Bez nagłych zwrotów akcji czy rozbudowanej fabuły. Są opowiadanymi kawałek po kawałku obrazami, żonglują emocjami odbiorcy, lecz nie przynoszą katharsis związanego z finalnym przebiegiem zdarzeń. Pozostawiają odbiorcę z wywołaną przez nie trwogą. Teksty te po prostu tkwią, a ich koniec to koniec czysto formalny, lecz nie fabularny. Odbiorca chciałby dopowiedzieć resztę historii, tak jak próbuje się to robić z malarstwem Beksińskiego, wytłumaczyć, zinterpretować; nie da się tego zrobić do końca, w związku z czym niedosyt prowadzi odbiorcę do kolejnego opowiadania (lub obrazu). I mimo kolejnych minut spędzonych z tą twórczością, nienasycenie trwa, pojawiają się pewne szczątki interpretacji, lecz trudno o historie dopowiedziane, zrozumiałe. Bo i samo życie ludzkie nie zawsze jest łatwe i zrozumiałe, co Beksiński zdawał się podkreślać w swojej sztuce. Z drugiej strony opowiadania artysty można uznać za charakteryzujące się kompozycją otwartą, ponieważ często zrywają z klasyczną zasadą jedności miejsca, czasu i akcji. Surrealistyczny świat opowiadań jest płynny, miejsca zmieniają się jak we śnie, czas zdaje się nie istnieć lub nakładać na siebie (przeszłość na teraźniejszość, teraźniejszość na przyszłość etc.), a akcji właściwie rozumianej też właściwie nie ma.

---

<sup>152</sup> T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy, bezużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki”, dz. cyt., s. 402–404.

Olbryzi niekończący się w żadnym kierunku budynek (...). To może być centrala, nazywam ten budynek w myśli centralą. Właściwie to już nie jest budynek. Nie przypominam sobie momentu, skrawka myśli, odprysku wspomnienia, który dotyczyłby mojego istnienia poza jego obrębem, a nie był snem. Schodzę po stromym stoku góry, góry wyłożonej wikliną na kształt niezwykłego kosza z bajki. Wilkina jest niesłychanie gruba, przekrój każdego zapleczonego patyka jest równy przekrojowi mojego ramienia; to już nie są patyki i nie jest to wiklinowy kosz, są to chyba wiklinowe Tatry (...). To zupełny idiotyzm. To nie mój sen. Zwierzęta ze skrzydłami nietoperza powinny się śnić dzieciom. W centrali rozdziału snów dokonano zasadniczej pomyłki w adresowaniu towaru. Może to kobieta, którą zamordowano, miała sny dziecka<sup>153</sup>?

Otwarta – i tym razem także zamknięta – przestrzeń pojawia się w samej już treści obrazów czy opowiadań. Zarówno przestrzeń zamknięta, jak i otwarta budzi niepokój. Kiedy są to budynki, pomieszczenia, pokoje, w których znajduje się bohater lub kilku bohaterów, stanowią one rodzaj pułapki i więzienia, z których nie da się wydostać – czasem z powodu przeszkód fizycznych, a czasem – psychicznych. W owych pułapkach często znajduje się element graniczny – okno lub wyjście, które dają widok na otoczenie, na to, co nieosiągalne, ale także nieobiecujące.

Więc idę ulicą (...) Wokół jakieś ruiny i rusztowania. Ulica jest (...) tak ciasna, że muszę się przepychać, aby móc zdążyć. Ściany domów, rusztowania zaciskają się po obu stronach, przejście wynosi zaledwie pół metra (...) Nie mogę się cofnąć; nie wiem właściwie dlaczego, lecz nie mogę się cofnąć<sup>154</sup>.

To jedno pamiętam, że było jasno, i obecnie gdy wilki rozpoznać mogę jedynie słuchem, gdyż bezksiężycowa noc i tumany śniegu (...) nie pozwalają na przebicie wzrokiem tej przestrzeni, która dzieli jedyne okno pokoju od najbliższego skrawka ziemi – mogę tylko żałować, że nie podjąłem jakichś stanowczych kroków, konsekwencją których mógł być wcześniejszy powrót do miasta i ludzi, podczas gdy moje niezdecydowanie nagrodziło mnie ostatecznie tym odciętym pustym pokoikiem (...). Wyrzucam sobie obecnie, że gdyby nie obrzydliwe tchórzostwo, mogłem po prostu opuścić moje tymczasowe schronienie i (...) wrócić bezpiecznie do domu. Nie miałem przecież żadnego dowodu na to, że wilki mi zagrażały<sup>155</sup>.

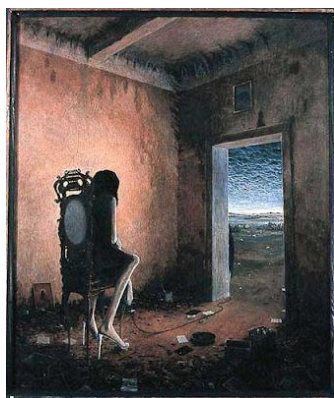
---

<sup>153</sup> Z. Beksiński, *Centrala snów*, [w:] tenże, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 39.

<sup>154</sup> Tenże, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 28.

<sup>155</sup> Tenże, *Wilki*, [w:] tenże, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 130–131.

Tak w powyższym fragmencie opowiadania *Wilki* nie wiadomo nawet, czy powodem uwięzienia bohatera jest zagrożenie z zewnątrz, fizyczna przeszkoda w postaci biegających wokół schronienia wilków, czy jego psychiczne właściwości i opory, wynikające zapewne z wiedzy wyniesionej ze szkoły, od ludzi, lecz co do której narrator-bohater nie ma zaufania. Postać nie wie, jaka jest prawda o wilkach, jego sytuacji, zagrożeniu, jakie mogą stanowić zwierzęta – nie wierzy wiedzy „powszechnej”; nie ma też odwagi, by sprawdzić, jak może być naprawdę. Wątpienie w prawdziwość wpajanych przez wiele lat treści, w zmysły i możliwości człowieka, nauki, którą prowadzi, stanowi dla niego barierę, więzi go. Istotny jest fakt, że nie tyle sytuacja, w której się znalazł, zajmuje bohatera najbardziej, lecz właśnie dochodzenie, jak może być naprawdę, co ta sytuacja rzeczywiście znaczy.



Z kolei kiedy przestrzeń jest otwarta, przytłacza swoim bezkresem, zniszczeniem i pustką. Zwraca uwagę taki sposób opisywania przestrzeni otwartej i naturalnej, który za pomocą dobranego słownictwa tworzy z niej przestrzeń zamkniętą i będącą efektem działań człowieka. W ten sposób porządek natury ograniczany jest wytworzonym przez człowieka porządkiem kultury:

„Nad polem wznosi się czarny **sufit** nocnych chmur”<sup>156</sup>.

„Na końcu ogrodu, pod liśćmi łopianu, jest cichy, wilgotny **kąt**”<sup>157</sup>.

„Leżą **pod dachami** z liści łopianu”<sup>158</sup>.

„Autobus pędzi **korytarzem** stworzonym przez topole”<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> Tamże, s. 23.

<sup>157</sup> Tamże, s. 28.

<sup>158</sup> Tegoż, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 20.

Te dwa porządki są w ciągłej walce ze sobą, stale przenikają się, naśladują, lecz wydaje się, że ostatecznym zwycięzcą jest natura, ta, która dysponuje siłą śmierci i zabierze każdego z tego pozornie zaplanowanego, wybudowanego przez człowieka świata.

Przestrzeń Beksińskiego stanowi dla bohatera wyzwanie, jest labiryntem, z którym trzeba się zmierzyć, lecz nie da się jej objąć ludzkimi zmysłami, to poza możliwościami człowieka. Jest więzieniem, niezależne od tego, czy jest to przestrzeń zamknięta, czy otwarta, czy naturalna, czy kulturowa. Artysta tak ją konstruuje, by stanowiła przeszkodę i zagadkę, częściowo tylko możliwą do rozwikłania. W ten niedokończony, niejasny i zbudowany ze strzępów świat wciągany jest odbiorca opowiadań i obrazów, które nawet formalnie stanowią dzieła otwarte. Już na poziomie lektury czy oglądania człowiek czuje się zagubiony i zmieszany; zalewa go liczba bodźców i elementów przestrzeni, która nie daje się ująć w żadne ramy, konwenanse, interpretacje. Proza czasem okazuje się zwykłymi urywkami myśli narratora czy bohatera, jego strumieniem świadomości, obrazy pozostawiają niedosyt, rozrastają się poza fizyczne granice medium. To świat, który wciąga i więzi w swojej niedookreśloności, rozpiętości, która jest jednocześnie fascynująca. Posługiwanie się tymi rodzajami przestrzeni daje Beksińskiemu szersze możliwości w budowaniu złożoności psychiki bohaterów, która wielokrotnie zależy od tych przestrzeni – wydobyte zostają ograniczenia, skłonności, popędy czy obawy bohaterów, i to właśnie w konfrontacji z przestrzenią wymagającą (według ich mniemania) reakcji czy namysłu, jakiegoś działania. Zwykle w ten sposób obnażane są po prostu słabości, ograniczenia ludzkie. Współgra to z tworzeniem granic i jednoczesnym przełamywaniem ich przez Beksińskiego – przykładowo przedstawiany na obrazie pejzaż często jest domknięty od góry ciemnymi kolorami, jednak kompozycja obrazu jest otwarta, widok rozciąga się poza płaszczyznę malarską. Podobnie w opowiadaniach – bohater porusza się po ograniczonej przestrzeni, np. centrali snów, która następnie okazuje się kumulacją równoległych, surrealistycznych światów i rozrasta się w nieskończoność. Poza ograniczeniami wynikającymi z natury człowieka, artysta wskazuje w swoich pracach ograniczenia mające swojego źródło w kulturze, nieidealnym, przekłamanym tworze człowieka, który zmniejsza możliwości poznania, ogranicza pole widzenia i rodzi tym samym wątpliwości oraz lęki. Wykorzystanie takiego zestawienia, jak przestrzeń

---

<sup>159</sup> Tamże, s. 29.

otwarta-zamknięta wprowadza zatem zagadnienie kruchych granic, co prowadzi do zwiększonej analizy psychiki i możliwości fizycznych człowieka, a to znowu ustanawia rolę postaci w świecie, która bliska jest filozofii Beksińskiego, zgodnie z którą podmiot nie może mieć pewności co do istnienia czegokolwiek, nawet siebie.

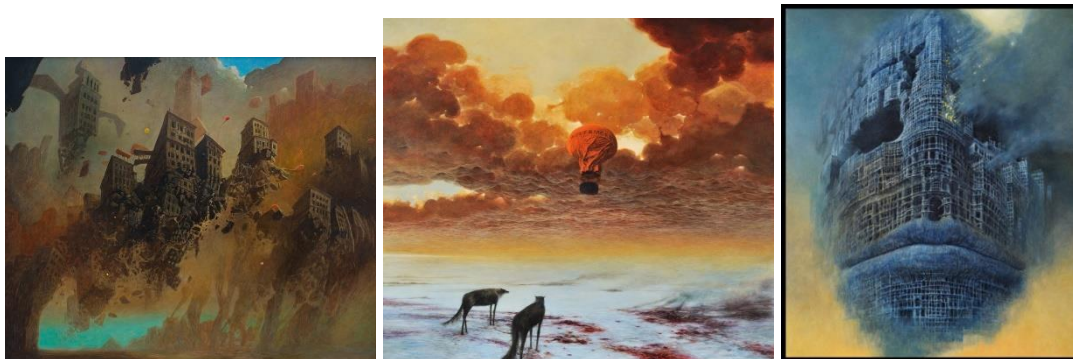


### **Statyka – dynamika. Ruch i czas**

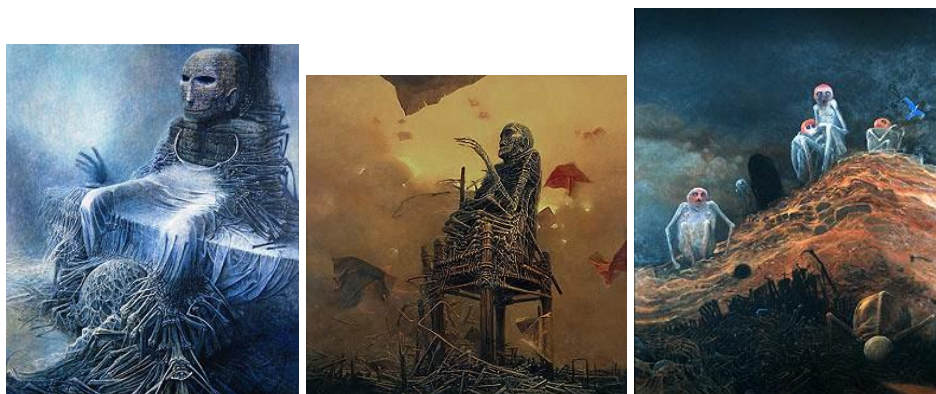
W malarstwie Beksińskiego (skupiam się cały czas na okresie do lat 90. XX wieku) ruch jest ukazywany na wiele sposobów. Najbardziej dynamiczne obrazy tego czasu to te, które ilustrują przestrzeń, przedmioty znajdujące się w niej, surrealistyczny świat, otoczenie. Budynki zapadają się lub płoną, pozornie stateczne obiekty są obszarem ruchu, którego źródła być może nie widać na pierwszy rzut oka<sup>160</sup>. Źródłem tym najczęściej okazuje się wiatr, który zapewne nie kojarzy się z najbardziej dynamiczną siłą, jaka może wywoływać wrażenie owego ruchu w malarstwie, jednak u Beksińskiego to właśnie on porusza światem. Wiatr wprawia wodę, morze czy ocean w ruch. Wiatr porusza drzewami, podnosi pył z ziemi. Unosi ryby czy balony.

---

<sup>160</sup> Kandinsky pisał o statycznych i dynamicznych elementach obrazu, choć samo malarstwo w swojej materii mogłoby się zdawać nieruchome. Określone części i kierunki ukazywanej przestrzeni wiążą się z odczuciem ruchu lub jego ograniczeniem (górze, dół, lewo, prawo mają odmienne cechy dynamiczno-statyczne). Kandinsky zakładał, że odbiorca przenosi się w rzeczywistość oglądanego kształtu i podąża za kierunkiem, jaki wyznacza. W ten sposób np. linia pionowa, układ góra-dół wywołuje większą aktywność poruszania w wyobraźni, niż linia pozioma. Badacz uznawał, że przez wejście odbiorcy w kreowany przez artystę świat uruchomi widzenie możliwości ruchu, przebiegu akcji. Zob. P. Sztabińska, *Życie w obrazie. O koncepcji malarskiej Wassilego Kandynsky'ego*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 288–296.



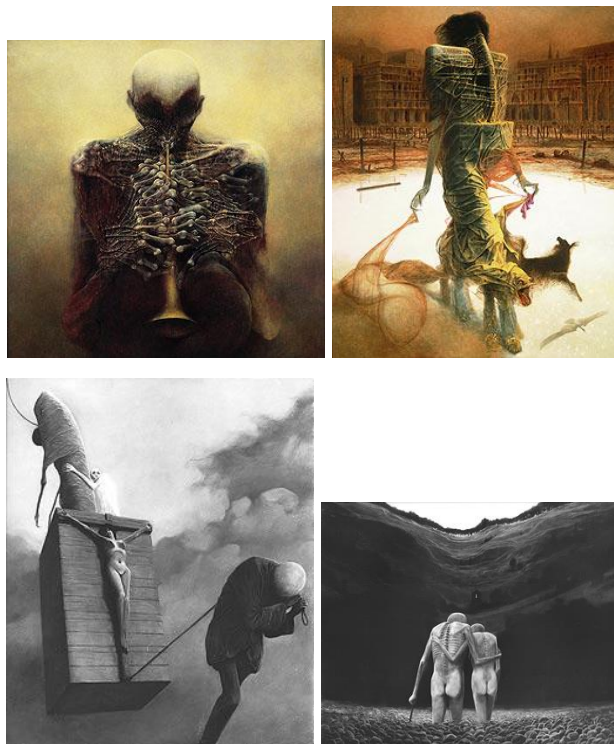
Zdawałoby się, że wszelkie postaci mogłyby generować więcej dynamiki w obrazie, jednak u artysty z Sanoka nie do końca tak jest. Postaci bowiem faktycznie często wprawione są w ruch, ale można by rzec – statyczny. Ich czynności to pisanie listu, gra na trąbce, delikatny gest ręką, pocałunek czy przytulanie się. Jeśli jest to ruch związany z przemieszczaniem, to jednak zazwyczaj nie postać jest generatorem posuwania się w jakimś kierunku. Jest to albo stworzenie przypominające konia, na którym siedzi postać kobieca z dzieckiem czy też jest to łódź-trumna, którą płynie kolejny bohater. To świat wokół postaci wprawiony jest w ruch, często malarz uzyskuje ten efekt, stosując perspektywę z lotu ptaka lub żabią, które sprawiają, że świat rozrasta się, pęcznieje w oczach odbiorcy i tym samym porusza się, żyje, dominując nad bohaterami. Pod tym względem mniej żywe są antropomorficzne postaci, które mimo drobnych czynności, być może chęci poruszania się, stapiają się z ziemią, z otaczającym je światem, zrastają się z nim i nieruchomieją. Często ukazane jako więźniowie owej przestrzeni, opadający z sił, niezdolni do podjęcia kroku, opuszczeni przez nadzieję, ze spuszczoneymi głowami stoją, siedzą, wiszą lub leżą. Czasem widać tylko część ich ciała, głowę lub korpus. Wszystkie te przedstawienia są statyczne.



Nawet w miejscach, gdzie pozornie można byłoby się dopatrzeć jednak ruchu bardziej dynamicznego, który generowany jest przez postaci, po dłuższej analizie nie



można do końca znaleźć potwierdzenia na taki ruch. Za przykład mogą posłużyć poniższe obrazy<sup>161</sup>.



Na pierwszym z nich widać trąbkarza, zwielokrotniona liczba jego palców na trąbce może ilustrować ciągły i szybki ruch, jaki wykonuje podczas gry na instrumencie. Cała postać jest jednak nieruchoma, jej bezruch kontrastuje z uwiecznionym ruchem palców. Jednakże jest to ruch zatrzymany, zapis tego, co być może było, ale nie trwa obecnie – obraz można odczytać także jako zastygnięcie, zrośnięcie się z ową trąbką, zobrazowanie tego, co minęło, a teraz jest jedynie nieruchomym obrazem we wspomnieniu. Kolejny obraz ilustruje postać kroczącą z towarzyszącym jej zwierzęciem, jednakże istnienie tego ruchu nie jest do końca pewne, postać jest skrępowana materiałem ubrania unieruchamiającego ją. W dodatku nie do końca wiadomo, gdzie jest przód, a gdzie tył bohaterki (?), dół jej ciała zdaje się zwrócony do przodu, wskazuje na kierunek, w którym mogłaby zmierzać, natomiast góra korpusu zdaje się odwrócona, jakby patrzyła w kierunku przeciwnym. Niedookreślone, przeciwne zwroty ruchu neutralizują go. Na następnym obrazie ruch postaci uniemożliwia bagaż, jaki musi za sobą ciągnąć, a ostatni z nich ilustruje wychudzone postaci brodzące po kolana w czaszkach czy szczątkach, jedna z nich

<sup>161</sup> Należy odnotować, że czarno-białe obrazy, które pojawiają się w niniejszej pracy, w rzeczywistości były kolorowe, jednak dysponujemy jedynie odbitkami fotografii tych obrazów, należącymi do Piotra Dmochowskiego. Więcej informacji na ten temat na stronie marszanda: <<http://dmochowskigallery.net/index.html>>.

podpiera się laską – ich kroki są tłumione kolejny raz przez przestrzeń, w której się znajdują.

Ruch obrazów wywoływany jest także przez zagadkową rolę czasu tej twórczości, który – podobnie jak przestrzeń – jest surrealistyczny. Właściwie zarówno w stosunku do malarstwa Beksińskiego, jak i jego prozy, trafne zdaje się zastosowanie w tym momencie Bachtinowskiego pojęcia czasoprzestrzeni<sup>162</sup> (które sam autor odnosił do dzieła literackiego, jednakże pasuje ono niewątpliwie także do malarstwa – zwłaszcza wpisującego się w taki nurt).

Czasoprzestrzeń [хронопростор] rozumiemy jako formalno-treściową kategorię literacką. W literackiej czasoprzestrzeni artystycznej zachodzi zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości. Czas tu się kondensuje, zgęszcza, staje się artystycznie widzialny; przestrzeń zaś ulega intensyfikacji i zostaje wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii. Oznaki czasu uobecniają się w przestrzeni, a przestrzeń uzyskuje swój sens i jest mierzona w czasie. I to właśnie przecięcie się obu porządków wraz z zespoleniem ich oznak cechuje czasoprzestrzeń artystyczną<sup>163</sup>.

Czas i przestrzeń dzieł malarskich Beksińskiego są zespolone. Trudno mówić tu o ich rozdzielności, o tym, czy to przestrzeń wskazuje nam na czas ukazanych wizji, czy czas determinuje przestrzeń, w jakiej rozgrywają się przedstawione sytuacje, w jakiej znajdują się bohaterowie.



Widać to chociażby na powyższym obrazie. W budynku panuje czas dnia, jesieni, może wczesnej wiosny, gdyż widoczne rośliny są pozbawione liści, a jednocześnie trawa jest już (lub jeszcze) zielona. W oknie i wyjściu natomiast – czas nocy, być może letniej, ponieważ gwiazdzistej. Na zewnątrz wreszcie – trudna do określenia pora dnia i roku. To, że panuje tam mrok, tak częsty w twórczości Beksińskiego, nie musi oznaczać nocy. Przedstawianie kilku przestrzeni i czasów jednocześnie wpływa na

<sup>162</sup> Zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, dz. cyt.

<sup>163</sup> Tamże, s. 274.

poczucie niepewności odbiorcy. Próba zrozumienia czasu dzieła poprzez zaprezentowaną przestrzeń – proces, który przeprowadziłam we wcześniejszych kilku zdaniach – nie zakończyła się pomyślnie, nie udało się osiągnąć celu. Podobnie będzie, kiedy podejmie się próbę wydedukowania informacji na temat przestrzeni na podstawie czasu – trudno będzie stwierdzić, z jakiego porządku pochodzi przedstawiona budowla, co ma reprezentować i z czym się kojarzyć, czy sytuacja ma miejsce na Ziemi, czy gdzieś indziej w Kosmosie, a być może gdzieś zupełnie poza znanymi człowiekowi odniesieniami. Przestrzeń i czas funkcjonują tutaj jako jedność, odrębna czasoprzestrzeń, surrealistyczna, mogąca przypominać jakieś czasy czy jakieś przestrzenie tych czasów, ale nie identyczna. To czasoprzestrzeń świata Beksińskiego.

Obrazy Beksińskiego przywołują przeszłość i przyszłość. Pokazują różne czasoprzestrzenie, różne stany postaci – śmierć i życie, umieranie, przemijanie, które łączy ze sobą to, co było, jest i będzie. Ciągłe balansowanie między minionym a nadchodzącym to także ruch – związany poniekąd ze wspomnianymi czasoprzestrzeniami. Ukazywanie przez artystę tej relacji, współtrwania przeszłości i przyszłości być może nie jest do końca oczywiste bez dłuższego przyjrzenia się jego twórczości. Za przykład może posłużyć powyższy obraz i dwa poniższe (część z nich była już omawiana w niniejszej pracy w kontekście innych interesujących mnie zjawisk).



Pierwszy z nich ukazuje jednocześnie przeszłość, przyszłość, a także terażniejszość. Żyjące stworzenie przypominające psa reprezentuje przyszłość, gdyż czeka go życie. Zrosnięty z „krzesłem” trup postaci to przeszłość, życie, które minęło. Zestawienie ich obojga, psa wiernie pozostającego przy boku postaci – to trwanie, czas terażniejszy. Drugi obraz to przykład na metaforę w twórczości malarskiej artysty (do tematu środków stylistycznych u Beksińskiego będę jeszcze w niniejszej pracy wracać).

Jednakże budynek-twarz to interesująca przenośnia, przestrzeń głowy, psychiki, a być może wspomnień czy wyobrażeń dotyczących przyszłości. Wieloznaczność używanych przez artystę znaków, wywołuje „wrażenie wewnętrznego ożywienia”<sup>164</sup>.

Jeśli chodzi o opowiadania Zdzisława Beksińskiego, w nich także obecny jest ruch, jednakże podobnie osobliwy, co w twórczości malarskiej autora. Warto zaznaczyć na początku, że ruch ten jest także statyczny. Co można przez to rozumieć? W wielu utworach pojawia się motyw ciągłej potrzeby przemierzania otaczającej przestrzeni, która jako nieprzyjazna, często to uniemożliwia. Poruszający się bohater zatem za każdym razem okazuje się uchwycony w potrzask, groteskowo powtarzający jakieś czynności, które uważa za opatrzone sensem i prowadzące do określonego celu, lecz ten ostatecznie nie zostaje osiągnięty, gdyż postać w rzeczywistości kręci się w koło, błądzi. Odbiorca towarzyszy jej w tej szaleńczej pewności, że dokądś zmierza, lecz zwykle jej działania są nieznaczące, jakby była drobiną wobec wielkiego Stwórcy (lub w świecie *Matrixa*, jak zapewne widziałyby to Beksiński) – w świecie, który ma już konkretny plan na życie każdego człowieka. W związku z tym owe działania ludzi nic nie wnoszą i nie zmieniają, gdyż oni i tak idą wytyczoną wcześniej dla nich ścieżką. Za przykład może posłużyć szalone krążenie głównego bohatera opowiadania *Informator* po domu, w którym się znajduje. Mężczyźnie wydaje się, że wypełnia on swój codzienny obowiązek, przeprowadza obchód po terenie, jednakże czynność ta zaczyna przyspieszać, dominować, w pewnym momencie postać musi już biec, by wykonać na czas te same czynności sprawdzające, choć nie wiadomo właściwie, po co je wykonuje.

Jestem zadowolony z siebie; zaraz zamknę bramkę i pobiegnę do pokoju, w którym znajduje się informator. Sprawdzam wszystko jeszcze raz, przekręcam klucz, następnie sprawdzam wszystko ponownie, jeszcze raz odkręcam i znowu zakręcam klucz, jeszcze raz sprawdzam, czy wszystko jest w porządku, odbiegam dwa kroki, po czym wracam i jeszcze raz sprawdzam, czy niczego nie przegapiłem. Wszystko jest w doskonałym porządku. Teraz ruszam i biegnę w stronę domu, a moje sześćdziesięcioletnie nogi drżą już trochę ze zmęczenia. Wszystkie odległości pokonuję w ciągu całego dnia biegiem, starczym truchtem, i gdyby mnie kto kiedy spytał, dlaczego to czynię, trudno byłoby mi udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Nie mam zresztą czasu na podobne rozmowy i na zastanawianie się nad tym(...)<sup>165</sup>.

W innych opowiadaniach także można znaleźć podobny motyw przemierzania jakiejś drogi, trasy, która zwykle okazuje się stałą trasą bohatera, nie doprowadzającą go donikąd. Momentami czasoprzestrzeń, w której znajduje się bohater jest tak

---

<sup>164</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte*, dz. cyt., s. 189.

<sup>165</sup> Z. Beksiński, *Informator*, dz. cyt., s. 57.

surrealistyczna, że sama przenosi go w kolejne miejsca, a bohater poddaje się jej ruchowi. Ten statyczny ruch widać zresztą również w samym sposobie prowadzenia narracji, która często przybiera postać strumienia świadomości. Kiedy narrator-bohater patrzy na siebie z wewnętrznego punktu widzenia, zdaje się sobie czynny, działający, sprawczy, ma określone cele i do nich dąży. Wtedy zdania są długie, wartkie, nadają treści tempa. Kiedy punkt widzenia narratora zmienia się, wychodzi on ze swojego położenia i rzuca okiem na całość tak, jak mógłby to zrobić narrator wszytkowiedzący (te instancje zresztą często przeplatają się u Beksińskiego). Zdania zaczynają być krótkie, konkretne. Czasoprzestrzeń nie tylko przenosi bohatera, ale też sama nagle się zmienia, w związku z czym bohater zmienia się razem z nią – jest w innym stanie, inaczej ubrany, jest kim innym, z kim innym, o czym innym myśli, co innego jest dla niego najważniejsze – te przejścia są nagłe, szatkują rozwijającą zdawałoby się akcję na kawałki, doprowadzają do powstania wielu historii zlepionych w jedną, bez zakończenia, bez ciągów przyczynowo-skutkowych.

Błysk neonu, dziew, błysk, zniekształcona twarz portiera, szmer wnętrza hallu, dziew, błysk, ciemność, otwarte oczy portiera, dziew, błysk, ciemność, portier podnosi się, dziew, błysk, ciemność, uczepiony do poręczy usiłuję wskoczyć na stopień umykającego wagonu, jestem już pędem wagonu, jestem pędem wagonu, jednak moje ciało związane jest z peronem, z jego statecznością i bezruchem, dlatego nie mogę swobodnie opuścić wagonu; miga mi przed rozwartymi oczyma na przemian to jeden, to drugi peron, wpadający i wypadający interesanci, których widzę w sąsiednim korytarzu wagonu; szmer hallu, szum ulicy, gestykulacja portiera, powykręcane w szybach litery neonów<sup>166</sup>.

Najbardziej unieruchomiony w swoim ruchu jest bohater tych opowiadań, w których znajduje się w pułapce ograniczającej jego ruchy, jest inwalidą przebywającym tylko w dolnych partiach swojego domu, obserwatorem tkwiącym w jednym punkcie obserwacyjnym, aktorem, który zajmuje określone miejsce na scenie (życia) czy pacjentem psychoterapii, który porusza się po różnych miejscach, ale tylko w myślach i wspomnieniach.

Wcześniej wspomniałam, że opowiadania Beksińskiego dane są jak obrazy. Ikoniczność tych utworów wynika z tego, że pozbawione są tradycyjnie rozumianej fabuły czy też akcji (dlatego przynależność tych tekstów do gatunku opowiadania jest dyskusyjna, ale rozstrzygnięcie tej kwestii leży poza granicami niniejszej pracy). Typowa akcja utworu prozatorskiego to w dużej mierze „działania i przeciwdziałania

---

<sup>166</sup> Tenże, *Bilardzista*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 311

bohaterów zmierzających do uzyskania określonych celów”<sup>167</sup>. Jak udowodniłam, same działania bohaterów Beksińskiego są kwestią dyskusyjną, nigdy nie wiadomo, czy rzeczywiście mają miejsce, czy raczej mamy do czynienia z rzeczywistością senną, która rządzi się swoimi prawami. Zresztą są to raczej obsesyjne czynności, które z perspektywy bohatera urastają do rangi działań, z zewnątrz jednak są to drobne gesty, które ostatecznie nigdy nie przybliżają go do konkretnego celu. Są to często utwory bez finału, bez wyraźnego końca. Typowy układ: zawiązanie – rozwinięcie – rozwiązanie nie dotyczy tekstów sanockiego artysty. Nic (trudno mówić o zdarzeniach) nie łączy się w nich w logiczny ciąg, następstwa w czasie są przypadkowe i z porządku fantastycznego, wiele opisanych sytuacji, w których znajduje się bohater, nie ma umotywowania, nie ma często też ich następstw. Są to nastające po sobie, w szybszym lub wolniejszym tempie, asocjacyjnie przenikające się obrazy. Jednakże opowiadania te są pełne zagadkowej dynamiki, w czym przypominają dzieła malarskie twórcy. Ten paradoks, ta antyakcja, dynamika w statyce wyróżniają twórczość Beksińskiego. Artysta z Sanoka po raz kolejny nie daje się zaszufadkować, łamie zasady, jednocześnie je wykorzystując w uduchowiony sposób.

Tak pojmowane statyka i dynamika oraz wiążące się z nimi ruch i czas, wzmacniają przekaz twórczości Beksińskiego, za pomocą której stara się mówić o potencjalności otaczającego świata, jego płynności wynikającej z obieranych przez obserwatora punktów widzenia. Od miejsca spojrzenia zależy, czy coś jawi się jako statyczne lub dynamiczne, ocena ta ulega zmianie wraz z przemieszczeniem się obserwatora i osiągnięciem nowej perspektywy. Jednak otaczający świat jawi się jako znacznie bardziej dynamiczny niż postać, potencjalne źródło ruchu i akcji. To przestrzeń przerzuca bohatera w określone miejsca czy zmusza go do wykonywania określonych czynności, albo też wynika to z nieumiejętności prawidłowego poznania i odczytania tej przestrzeni przez postać. W tym wypadku to jej psychika w reakcji na przestrzeń warunkuje ruch – jednak pozorny. W zbliżeniu ruch ten wydaje się intensywny, prowadzący bohatera do określonego celu, jednak w oddaleniu jawi się jako nieruchomy punkt. Takie ukazanie istnienia człowieka w świecie przypomina o tym, jak istotny wpływ na ludzką wiedzę ma przyjęty punkt widzenia, a ten – ponieważ może być tylko jeden w danej chwili – jawi się jako ograniczenie ludzkie.

---

<sup>167</sup> Hasło *Akcja* [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 18.

Beksiński nieustannie przypomina o słabości człowieka, zwłaszcza na takim polu, które człowiek uważa za szczyt swoich możliwości i osiągnięć.

### **Blisko – daleko. Głębia**

Malarską twórczość Beksińskiego można podzielić na dwa typy, jeśli chodzi o kompozycyjne wykorzystanie planów: obrazy, w których zastosowana została kompozycja jednoplanowa, a więc przedstawienia postaci bez towarzyszących im innych elementów, oraz obrazy, w których malarz wykorzystał kompozycję wieloplanową, i będą to wszystkie obrazy bogate w wiele przedmiotów. Z pojęciem planów w dziele malarskim łączy się wyróżnione przeze mnie zestawienie blisko-daleko – chciałabym skupić się i przeanalizować, które elementy Beksiński ukazuje bliżej, a które dalej (także w opowiadaniach), oraz zastanowić się, co może z takiego układu wynikać. Te przestrzenne relacje, takie właśnie jak góra-dół, blisko-daleko, centrum-peryferie zwracają na siebie uwagę w twórczości artysty, zarówno tej typowo wizualnej, jak i słownej. Warte są zatem tej uwagi.



Takie jednoplanowe kompozycje zdają się odgrywać rolę zbliżenia, skupienia na wycinku rzeczywistości. Widać na nich dokładną strukturę budowy ciała, czasem budynku. Najczęściej rzeczywiście artysta stosuje takie zbliżenia, by ukazać postaci. Zwykle są to głowy – które, kojarzą się z głowami męskimi lub takimi, którym nie sposób przypisać konkretnej płci. Kiedy Beksiński ukazuje sylwetkę w całości lub w planie amerykańskim, nierzadko są to przedstawienia kobiet lub dwojga (zapewne) ludzi podczas aktu seksualnego czy przytulenia, ewentualnie postaci, których płci nie da się określić, ponieważ są na granicy życia i śmierci. Kobieta jawi się jako dominanta, ona też częściej ma ciało; cielesność mężczyzny rodzi się zazwyczaj dopiero przy kobiecie.

Głowa to przestrzeń niezwykle interesująca malarza; psychika, myśli, marzenia (zwłaszcza te, niewpisujące się w ramy tradycyjnej moralności) właśnie tam powstają. Na zbliżeniach widoczne są także krzyże i wiszące na nich resztki ciał – oraz budynki, opuszczone, ponure. Mimo że ten ostatni element zdaje się nie przystawać do wszystkich wymienionych wcześniej, można doszukać się pewnego rodzaju spójności w tych działaniach artysty. Budynki bowiem często zbudowane są niczym szkielet, z kości, ścięgien. Kojarzą się z opuszczonym przez duszę ciałem, istnieniem, które przeminęło. Przybierają nawet czasem formę twarzy.

Obrazy wieloplanowe także warto przeanalizować pod kątem tego, co bliżej i dalej. Beksiński stosuje dalszy plan najczęściej po to, by ukazać ogrom i nieskończoność otaczającej przestrzeni, jej złowrogie oblicze. Pokazuje oddalone, płonące miasta, cmentarze, gmachy, rozległe pustkowia. Na tle tej przestrzeni zarysowują się gdzieś bliżej postaci, niekiedy ich szczątki. Mimo że postaci usytuowane są znacznie bliżej oglądającego, czasami trudno je dostrzec, są drobne, przytłoczone otoczeniem, przez co wrażenie głębi się zmniejsza, zdaje się, jakby przestrzeń narastała nad postaciami, przygwożdżała je do ziemi. Są też takie obrazy, w których postaci to tylko jeden z elementów przestrzeni; na takich obrazach nie da się określić, który z elementów jest ważniejszy. Postacie stapiają się wtedy z przestrzenią lub nawet ją stanowią (np. na obrazie przedstawiającym morze czaszek). Ostatecznie wiele jest takich obrazów w dorobku artysty, które przedstawiają tylko przestrzeń, na kolejnych planach widnieje tylko ona, zwielokrotniona, powtarzalna w swojej budowie, przerażająca swoją idealną budową (która kojarzy się ze sztucznością) lub doniosłością (przeźródlenie ta ciągnie się i ciągnie w głąb obrazu<sup>168</sup>, aż zwykle niknie w mgłach lub nie mieści się w ramach dzieła malarskiego).



<sup>168</sup> Głębina przestrzeni obrazu może również przyczyniać się do wywołania wrażenia ruchu (zob. E. Urbańska, *Przeźródlenie w malarstwie i przeźródlenie malarska*, dz. cyt., s. 17–18), co koresponduje z obecnością pewnych dynamicznych form w twórczości malarskiej Beksińskiego.





Beksiński zatem prezentuje świat swoich wyobrażeń w możliwie największej okazałości, stara się ogarnąć ją i zamknąć w ramach obrazu, sugerując jednocześnie, że to tylko wycinek – np. przez zastosowanie kompozycji otwartej, wychodzącej poza ramy dzieła czy przez zastosowanie głębi bez końca. Ta niekończąca się głębia jest w ciekawy sposób uzyskana. Oglądający albo nie widzi, co jest dalej, ponieważ właściwością świata, który ogląda, są mrok, ciemność i mgła, albo dlatego, że jego (odbiorcy) zmysły wydają się niewystarczające, ma się wrażenie, że gdyby móc przybliżyć to, co jest daleko w tle, na pewno dałoby się to dostrzec. Jest to zajmujący sposób na wymieszanie (kolejny raz) porządku rzeczywistości zewnętrznej względem dzieła i porządku świata nierzeczywistego. Ten świat nierzeczywisty także zdaje się niepoznawalny do końca – w tej perspektywie ludzkie zmysły jawią się jako niezdolne do uchwycenia tych wyobrażonych rzeczywistości. W rezultacie światy sztuki okazują się dla człowieka niemożliwe do całkowitego poznania.

Opowiadania Beksińskiego, w dużej mierze skoncentrowane na przestrzeni, przynoszą wiele przykładów na raz bliskie, raz dalekie usytuowanie narratora, który podejmuje podobne działania, co podmiot nadawczy obrazów – albo stara się opisać jak największą część otoczenia, określić wszystkie relacje przestrzenne, albo stosuje zbliżenia, przygląda się czemuś z bliska, analizuje to, by następnie znowu się oddalić. Czynności te powtarzają się. Przywodzi to na myśl malarza, który podchodzi do obrazu i odchodzi od niego, kontroluje proporcje, bada z bliska i z daleka, a to jego usytuowanie względem płaszczyzny obrazu zmniejsza lub zwiększa kadr, uszczegóławia lub uogólnia widzianą przestrzeń. O tym wybranym kadrze, narzuconym z góry na odbiorcę sposobie widzenia i jego zakresie mówi chociażby poniższy fragment opowiadania *Piasek*<sup>169</sup>:

---

<sup>169</sup> Z. Beksiński, *Piasek*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 142.

(...) widać jedynie to, co chcieli i mogli pokazać operator i reżyser; to, co obejmuje sobą ekran, a i z tego nawet widać tylko jedną stronę – tę, która zwrócona jest w kierunku utrwalającej obraz kamery<sup>170</sup>.

Narrator podejmuje w tym miejscu temat ograniczeń medium, w tym przypadku filmu, myślę jednak, że odnosi się to po prostu do każdego rodzaju medium: obrazu, opowiadania etc. Zatem wytwory ludzi, nawet te związane ze sztuką, dające duże możliwości, bo niezmuszające do naśladownictwa, do mimetycznego podejścia do realiów, są podobnie ograniczone jak ludzkie zmysły. Człowiek nie ma możliwości przekroczyć swoich ograniczeń i stworzyć coś na zasadach, których ludzkie zmysły nie są w stanie poznać i zrozumieć.

Kilka planów przestrzeni opowiadań to jedna z cech charakterystycznych literackich prób Beksińskiego. Narrator nie tylko analizuje przestrzeń wszerz, w pionie, ale i w głąb. Zwykle on sam umiejscowiony jest najbliżej odbiorcy – wtedy, gdy jest pierwszoosobowy. Często też pojawia się postać, która jest umiejscowiona między narratorem (narrator widzi ją w konkretnym miejscu) a resztą przestrzeni.

Leży na piasku wydmy i patrzy na Zamek. (...) W pewnym miejscu kończą się wydmy spadające po przeciwnej stronie łagodnie w stronę jeziora i zaczyna się zagajnik lub ogród, w każdym razie zieleń, gęsto rosnące drzewa; pomiędzy ich zielenią przebija na zewnątrz i dobiega aż do oczu leżącego na piasku biel zabudowań. (...) Jest tu zupełnie sam; patrzy na Zamek (...); wydobywa z kieszeni portfel, przerzuca jego zawartość i w jednej z wewnętrznych, zniszczonych kieszeni znajduje zdjęcie mężczyzny<sup>171</sup>.

W powyższym fragmencie w pewnej odległości „widać” mężczyznę, który leży na wydmie. Następnie z jego perspektywy narrator opisuje, co rozciąga się przed nim, w głąbi. Potem znów odbiorca przechodzi do perspektywy narratora, znów czyta o leżącym mężczyźnie, by następnie kolejny raz spojrzeć z punktu widzenia postaci i w wyniku zbliżenia poznać szczegóły – zobaczyć portfel, zdjęcie w nim.

Podobnie jak w malarskiej odsłonie zastosowania zbliżeń i oddaleń, tak i tutaj odbiorca ma do czynienia z konkretnymi prawidłowościami. Kolejne plany i głębia są stosowane w celu przedstawienia przestrzeni, zobrazowania jej potęgi, natomiast zbliżenia, najbliższy plan służą przyjrzeniu się postaci, a raczej jej myślom, przedmiotowi, na którym się skupia, emocjom.

---

<sup>170</sup> Tamże.

<sup>171</sup> Tamże, s. 143–145.

Wiele planów opowiadań uobecnia się także pod postacią zmieniających się płynnie czasoprzestrzeni. Oto odbiorca razem z bohaterem „przechodzi” przez kolejne miejsca i światy. Są to często plany snów, wyobrażeń, wspomnień, przywidzeń. Plany te nakładają się na siebie, a opowiadania stają się warstwowe. Nie wiadomo, który plan jest pierwszy, który ważniejszy, treści nakładają się na siebie, wizje i znaczenia się multiplikują. Trudno wtedy mówić o porządku, świat przedstawiony staje się chaotyczny, niezrozumiały i przepastny. Być może tylko takie nagromadzenie i skomplikowanie może do końca oddać surrealistyczny obraz świata.

Często narrator przechodzi od opowieści o sobie, do opowieści o postaci, którą widzi np. na zdjęciu czy obrazie, i dalej do opowieści o tym, co może widzieć ta postać i tak dalej, w głąb. Tak jest np. w opowiadaniu *Kobieta z portretu*<sup>172</sup> i w wielu innych, gdzie zastosowano kompozycję wieloplanową (podobnie można wspomnieć o opowiadaniu *Piasek*, które zawiera w sobie trzy pomniejszych opowieści – a więc ma kompozycję na wzór szkatułkowej). Gdyby chcieć nazwać ten efekt za pomocą terminu literaturoznawczego, to określenie *kompozycja szkatułkowa* byłoby bardzo trafne. Gdyby jednak sięgnąć po terminologię właściwą sztukom wizualnym (ale obecną również w myśli literaturoznawczej), to adekwatnym określeniem byłoby *mise en abyme*<sup>173</sup>. Nie oznacza dokładnie tego samego, gdyż w kompozycji szkatułkowej kolejne szkatułki mogą być innymi opowieściami kolejno w sobie zawieranymi; *mise en abyme* to ta sama historia, która zapętla koło. Można uznać, że kompromis w tym przypadku jest dobrym rozwiązaniem – wieloplanowe opowiadania Beksińskiego są hybrydą obu tych zjawisk.

Jako zbliżenia można potraktować dwa krótkie opowiadania, których nierozbudowana „akcja” rozgrywa się na poziomie jednego planu. Są to liczące zaledwie po dwie strony opowiadania *Alfa I* i *Nie ma już o czym opowiadać*. Narrator pierwszoosobowy właściwie mówi tylko o swoich przemyśleniach, domysłach.

Po tej stronie ulicy, po której teraz stoję, nie ma żadnych zabudowań i aż po zasłoniętą poranną mgłą linię horyzontu jestem zapewne jedynym punktem, na którym spocząć by mogło jego oko, o ile naturalnie ukrywa się w bunkrze. (...). Ukrywa się zapewne na najwyższym piętrze i zza różowych szyb

---

<sup>172</sup> Tenże, *Kobieta z portretu*, dz. cyt.

<sup>173</sup> Na marginesie należy odnotować, że *mise en abyme* to termin mający korzenie w wizualności, bywa używany w odniesieniu do tekstów literackich – co więcej został zaproponowany przez... literata, Andrégo Gide’a (zob. P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme a narratologia*, dz. cyt.). Doskonale ilustruje to ważną dla mnie tezę o bliskim pokrewieństwie, a nie odrębności sztuk.

obserwuje wszystkie moje poruszenia. Sto czterdzieści olbrzymich, zamkniętych szczelnie okien odbijających dwie trzecie rodzącego się za moimi plecami świtu. (...) Stawia nas to w sytuacji przedmiotów, stanów czy zdarzeń zignorowanych przez mechanizm bunkra, niedostrzegalnych przez olbrzymie oko, niepercypowanych przez wielki mózg. Z punktu widzenia bunkra, o ile to tak można by określić, nie istnieją ani ja, ani przestrzeń, na której się znajduję. Z drugiej strony, dla mnie nie istnieje nic innego z wyjątkiem bunkra i tego, co odbijają mi jego liczne oczy<sup>174</sup>.

Przytoczony fragment natomiast zawiera w sobie wszystko, co zostało ustalone wcześniej – w akapitach dotyczących omawianej relacji przestrzennej w twórczości malarskiej Beksińskiego. Dokładnie zarysowuje rolę i znaczenie postaci, a także przestrzeni. Beksiński zdaje się przenosić jeden wyobrażony świat na dwa sposoby, na dwa typy znaków. Próbuje stosować przy tym podobne zabiegi. Świat zbudowany jest w podobny sposób, na tych samych zasadach. To nie są dwie odrębne wizje realizowane w odmiennych materiałach artystycznych – to cały czas jedna i ta sama wizja, świat rozciąga się u Beksińskiego na kilka rodzajów sztuk.

Zagadnienie głębi i relacji blisko-daleko to kwestie istotne w kontekście zarówno obrazów, jak i opowiadań artysty. W obu tych sztukach bowiem widoczna jest ich rola w kreowaniu fikcyjnego świata. Zbliżenia stosowane przez artystę mają za zadanie eksplorować przestrzeń wewnętrzną, tj. emocjonalną – przestrzeń głowy, psychiki postaci. Ukazują jej uwikłanie w ogrom otaczającej rzeczywistości, a także jej przemyślenia, analizy dotyczące świata, wszelkich relacji przestrzennych. W dużej mierze bowiem myśli bohaterów krążą wokół przestrzeni (w opowiadaniach) lub są przestrzenne (ukazanie nagromadzonej tkanki tworzącej namalowaną na obrazie głowę). Zbliżenia służą także przyjrzeniu się elementom przestrzennym, niosącym konkretne znaczenia – krzyżom kojarzącym się ze śmiercią, budynkom niedostępnym lub kojarzonym z uwięzieniem. Oddalenia ukazują natomiast bezmiar otoczenia, w którym uwięzione są postaci. Wyzyskują niewielkie znaczenie jednostek w kontekście doniosłości kosmosu, obrazują ludzkie istnienie jako nieznaczącą drobinę, pył. Te naprzemienne bliskie i dalekie ujęcia przypominają pracę malarza podchodzącego do sztalugi i odchodzącego od niej. Idąc za tym skojarzeniem, malarz może przyjmować rolę demiurga. Proces tworzenia malarskiego zatem to jakby nadawanie niezmiennych w czasie ról malowanym postaciom, zarządzanie ich losem, ograniczanie ich punktów widzenia, co wynika z umocowania ich nieruchomo w określonych miejscach przestrzeni płaszczyzny malarskiej. Podobnie czyni stwórca-

---

<sup>174</sup> Z. Beksiński, *Lustra*, dz. cyt., s. 78–79.

pisarz, który stosuje zbliżenia i oddalenia na wzór malarza i kieruje postaciami jak marionetkami. Takie porównanie, które naturalnie się nasuwa, wprowadza ciekawy kontekst artysty komentującego w sposób krytyczny siebie i swoje zajęcie. W takim ujęciu można dostrzec kolejny raz efekt *mise en abyme*. Artysta-stwórca krytycznie odnosi się do (przyjętej przez niego) wizji świata jako sceny teatralnej za pomocą kreowanych na taki wzór obrazów i opowiadań. W dziełach tych widać zatem zależność postaci od przestrzeni<sup>175</sup> zarządzanej boską, tajemniczą siłą. Jednocześnie artysta sam uważa, że żyje w tak zbudowanym świecie. Siła demiurga rządzi życiem Beksińskiego, który kieruje układem swoich dzieł, a w tych kolejna boska siła dominuje nad życiem bohaterów. Te kolejne plany dzieł i ich treści ukazują życie jako zapętlenie, wskazują miejsce człowieka w świecie i jego przymusową bierność – o której sam Beksiński mówił; obawiał się swojej bezradności wobec siły śmierci. Unicestwienie w tym świecie odbywa się znacznie wcześniej niż w momencie śmierci – istnienie to powolne umieranie, przyzwalanie na sterowanie własnym, jedynym losem niepoznanym siłom.

### **Punkty widzenia**

Na wstępie warto wspomnieć, że malarstwo jest sztuką predystynowaną do ukazywania i wykorzystania punktu (lub punktów) widzenia, a co się z tym wiąże – perspektywy. Wcześniejsza analiza obrazów Beksińskiego wykazała, że artysta bardzo często stosuje punkt widzenia z perspektywy żabiej lub ptasiej. Wykorzystanie tych perspektyw zawsze ma wywołać ten sam efekt – ukazać doniosłość i dominację konkretnego elementu w przedstawionym świecie. Kąt widzenia z dołu, w perspektywie żabiej, zazwyczaj wyzyskuje silną pozycję nieba, przedmiotu, ale też... niektórych postaci. Siła nieba i przestworzy przeciwstawiona ziemskiej cywilizacji może sugerować ścieranie się światów natury i kultury, w którym zwycięża ta pierwsza. Można się też odnieść do symboliki religii i wiary, zwłaszcza np. chrześcijańskiej, w której przestrzeń nieba automatycznie powiązana jest z boską instancją. Symbole kojarzące się z chrześcijaństwem, takie jak krzyże czy katedry, to elementy stale występujące w malarstwie artysty. Ten odżegnywał się<sup>176</sup> od stricte chrześcijańskiego

---

<sup>175</sup> Na wzór dzieł wpisujących się w nurt kubistyczny, w których przestrzeń stanowi centrum zainteresowania, a nie tło ludzkich przygód, o czym pisała Hana Voisine-Jechova, zob. H. Voisine-Jechova, *Przestrzeń kubistyczna w literaturze?*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 2011, nr 2.

<sup>176</sup> M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, dz. cyt., s. 37.

postrzegania tychże znaków, preferował traktowanie ich po prostu jako znaków, jednakże symbole te są tak bardzo znane i kojarzone z wiarą chrześcijańską odbiorcy europejskiemu, że trudno zignorować te skojarzenia.

Jak widać, postawa Beksińskiego wobec religii była skomplikowana – nie ma jednak potrzeby jej w niniejszej pracy analizować. Chcę jedynie wskazać na inspiracje i źródła, z których twórca mógł korzystać. Wyzyskana potęga niebiosów, być może jakiejś siły boskiej kojarzonej z nimi, może sugerować jeden ze sposobów postrzegania, interpretowania obrazów artysty. Ta siła boska – czy chrześcijańska, czy jakakolwiek inna, z zupełnie innego porządku, wyimaginowana siła czuwająca, lub raczej sterująca losem zależnych od niej istot – to temat bliski Beksińskiemu (warto przypomnieć tu jego rozważanie konstrukcji świata na wzór filmowego *Matrixa* czy podobne moce kierujące bohaterami opowiadań twórcy).

Przedmioty, które przytłaczają swoim ogromem, stanowią obszerny zbiór. Jest wśród nich na pewno krzyż (który znowu odnosi odbiorcę do skojarzenia z zewnętrzną siłą kierującą losem człowieka), często z uwieszonymi na nim zwłokami. Poza tym są to opuszczone i mroczne budowle (np. świątynie) lub ich elementy (drzwi), czasem całe miasta, które się sypią, lub fantastyczne światy. Także cmentarzyska i krzesła, te ostatnie, choć zaskakujące, to po chwili namysłu nabierają sensu. Krzesła w malarstwie Beksińskiego często są miejscem usidlenia postaci, symbolem ich cierpienia w bezruchu, odosobnienia, skazania na samotne oczekiwanie. Bohaterowie obrazów malarza to zwykle istoty bezsilne i opuszczone. Jednak są takie obrazy, które prezentują silne jednostki. Są nimi np. śmierć lub... kobieta, często, mimo zdeformowania, ponętna, z podkreślonymi kształtami, pełna erotyzmu.



Kąt widzenia z góry, z lotu ptaka, stosowany jest do oglądu postaci zwykłych, często zbiorowości ludzkich, a raczej ich szczątków. Są to grupy istnień, które cierpią,

są blisko śmierci lub dawno umarli w zapomnieniu. Są to bohaterowie uwięzieni, bez nadziei.



Kiedy autor stosuje taki punkt widzenia, ukazuje otaczającą przestrzeń jako straszną, mroczną i niesprzyjającą bohaterom. Zwykle są to ogrom wody, puste i zamglone, zagadkowe tereny. Kolejny raz natura nie dąży do symbiozy z człowiekiem, nie godzi się na cywilizowany świat, a w naturalnym środowisku człowiek ten umiera, poddaje się jej cyklowi. Ten punkt widzenia w malarskiej twórczości Beksieńskiego występuje jednak dużo rzadziej, niż widzenie z dołu.

Trzeba wspomnieć, że te dwie perspektywy, mocniej niż inne, bardziej neutralne (jak np. prosta, liniowa<sup>177</sup>, bo oddające obiektywny, naturalny sposób widzenia danego przedmiotu czy wycinka świata z tego konkretnego miejsca) zaznaczają istnienie kogoś jeszcze, ukazują widzenie świata w szczególny, właściwy jakiejś osobie, sposób. Zniekształcają świat, wyolbrzymiają go, deformują to widzenie, dostosowując do sposobu postrzegania go przez osobę z zewnątrz – przez podmiot nadawczy. Perspektywa z lotu ptaka i żabia włączają instancję nadawcy do świata wewnętrznego, świata, który otrzymuje inna osoba z zewnątrz – odbiorca. Takie pokazywanie „rzeczywistości” silnie narzuca oglądającemu określoną wizję, być może generuje dzięki temu większe pole interpretacji, ale być może właśnie je pomniejsza, gdyż wywołuje określone emocje (często dyskomfort, lęk w przypadku prac Beksieńskiego). Trudno ominąć tak sugestywne przedstawienia. Z jednej strony często obecna

<sup>177</sup> Uspienski pisał o tym, że perspektywa prosta i liniowa to zewnętrzny punkt widzenia, co jest dla mnie bardzo istotne. Na potrzeby niniejszej pracy, trochę według innego porządku, umieściłabym je jako neutralny punkt widzenia, gdyż perspektywy te najbardziej odpowiadają obrazowi, jaki tworzy oko ludzkie (podkreślam – w neutralnej sytuacji), a punkt widzenia najbardziej z zewnątrz to właśnie perspektywa z lotu ptaka i żabia (ponieważ podkreślają obecność instancji nadawczej), choć paradoksalnie włączane są one do wnętrza dzieła jako widzenia właściwe konkretnym postaciom świata przedstawionego – człowieka i bóstwa. Zob. B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, dz. cyt.

perspektywa żabia umiejscawia instancję nadawczą w świecie przedstawionym<sup>178</sup>, traktując ją jako perspektywę poznawczą jednej z ukazywanych przez Beksińskiego postaci, słabą i załężnioną. Z drugiej strony tak silne zaznaczenie obecności kogoś z zewnątrz, konstruktora, stwórcy, który zarządza umiejscowieniem poszczególnych elementów i postaci – w przypadku perspektywy z lotu ptaka – na powrót kojarzy się z dominującą siłą z zewnątrz (wspomniany *Matrix*), jednak tym razem to sam nadawca, autor, malarz jest tą siłą i daje o sobie znać – w ten sposób dochodzi do zagadkowej groteski. Polega ona na zapętleniu i niejasności. Co ciekawe, z perspektywy słabej istoty, świat jawi się jako przeraźliwy, ogromny, ale silny; gdy patrzy się na świat z góry, z punktu widzenia niezmiernie silnej, świat i jego istnienia ukazują się jako lęk i ból, ale obecne jest też poczucie panowania nad nim.

Ciekawie wpisuje się w ten temat fragment artykułu Uspienskiego traktującego o punktach widzenia w sztuce. Badacz odnosi się do tychże punktów w malarstwie:

Nader znamienny jest fakt, że w dawnym malarstwie dawano niekiedy symboliczne przedstawienie czyichś oczu, jak gdyby w żaden sposób nie związanych z ogólną kompozycją obrazu. To zjawisko spotykamy w sztuce egipskiej, antycznej, a wreszcie w malarstwie średniowiecznym. Wydaje się możliwe, że oczy te mają symbolizować punkt widzenia pewnego abstrakcyjnego widza wewnątrz obrazu (w pewnych wypadkach można go utożsamiać z Bożym Obserwatorem), z którego pozycji przedstawiony jest właśnie dany obraz<sup>179</sup>.



<sup>178</sup> Do propozycji Uspienskiego, według której perspektywa odwrócona miała być punktem widzenia wewnętrznym, dołączyłabym perspektywę żabią i z lotu ptaka.

<sup>179</sup> Tamże, s. 189.



Gdyby zestawić ten cytat z jednym z obrazów Beksińskiego oraz z powyższym, co wcześniej zostało ustalone na temat obecności jakiegoś stwórcy, kreatora świata, wnioski mogą być interesujące.

Na środku powyższego obrazu, na tle nieba można zauważyć oczy. Co więcej prawie w tym samym miejscu można dostrzec kształt przypominający czaszkę, a poniżej porostu czy pajęczyny (wyglądających jak broda należąca do właściciela oczu) zauważalne są zwisające dłonie. Zdaje się, że nakładają się w tym miejscu na siebie wizerunki instancji boskiej (Bóg zwykle ukazywany jest jako postać starszego mężczyzny z brodą, symbolem mądrości) i człowieka, antropomorficznego stworzenia. Ich punkt widzenia jest taki sam, warstwowy, skierowany na odbiorcę. Jest to osobliwe wezwanie oglądającego do refleksji.

Jeśli chodzi o zagadnienie punktów widzenia w prozie Beksińskiego, to należy je uznać za równie istotne, jak ma to miejsce w malarstwie. Artystę interesuje zarówno wzrokowy punkt widzenia, tzn. kwestia tego, co widzi ktoś inny ze swojej pozycji, jak również intelektualny, polegający na zaciekawieniu myślami i odbieraniem jakiegoś zjawiska przez inne postaci. Punkt widzenia może zatem bezpośrednio odnosić się do przestrzeni, usytuowania, zmysłowego postrzegania, ale i może dotyczyć metaforycznego zajęcia stanowiska osoby wobec pewnych zjawisk, wydarzeń, faktów etc.

Ten przestrzenny kontekst rozumienia pojęcia *punkt widzenia* w obu znaczeniach został wyzyskany przez autora i w niektórych opowiadaniach doprowadzony do absurdu. Fakt znajdowania się w konkretnym miejscu ogranicza bowiem wiedzę bohaterów na temat życia i świata do tego, co aktualnie są w stanie zobaczyć i (czasem pod wpływem emocji, czasem dedukcji albo i mieszanki obu) zinterpretować. Jest to bliskie fenomenologii, która zakłada bezzałożeniowe postrzeganie świata, skupienie się na tym, co się jawi, a nie na tym, co wiadome, jaka jest powszechna na dany temat wiedza. Fenomenologia podkreślała istotność wyzbycia się wszelkich założeń, twierdzeń, teorii i widzenia rzeczywistości nieskalanej tymi konstruktami. Narrator-bohater opowiadań sam często nie wie, co widzi, nie ma przekonania o realności świata, w którym żyje, a właściwie, nie wiadomo, czy on sam faktycznie istnieje. Takie ustawienie perspektywy prowadzi już wprost do Edmunda Husserla i jego redukcji fenomenologicznej, mającej prowadzić do czystej

świadomości, zjawiskowego postrzegania świata. Jest to zresztą nie tylko koncepcja, której wyraz można dostrzec w opowiadaniach i obrazach Beksińskiego, lecz także w samych dziennikach artysty, co wskazuje na to, że nie odnosił jej tylko do świata kreowanego w swojej sztuce, ale i rzeczywistego.

Nazwać coś, to oddalić się od istoty rzeczy nazwanej.

Nazwać coś, to rozminąć się z tym, co się nazwać usiłowało<sup>180</sup>.

Podejmował w tym temacie polemikę z Kartezjuszem, o czym świadczy chociażby napis, który zawiesił na drzwiach swojej pracowni.

Myślę więc, że mnie nie ma. Nie istnieję. Jestem wytworem myśli. To nie jest tak, że myśl rodzi się we mnie. To myśl mnie stwarza oraz wywołuje iluzję myślenia<sup>181</sup>.

Nie tylko zresztą przeciwstawiał się poglądom Kartezjusza, lecz pojmował ludzkie istnienie w odwrócony, postantropocentryczny sposób. Otóż człowiek jawi się jako nie tylko niezdolny do stworzenia czegoś przez proces myślowy, lecz także jako wytwór myśli. Człowiek traci w ten sposób swoją doniosłą rolę i sprawczą moc.

Temat punktów widzenia obecny jest w pisarskiej twórczości artysty i objawia się w różnoraki sposób. Po pierwsze przez podejmowanie tego zagadnienia wprost, wypowiedanie się bohatera w kwestii różnorodnych punktów widzenia, analizowanie przestrzeni, rozmyślania dotyczące położenia i zasięgu wzroku, tak jak ma to miejsce w poniższym fragmencie:

A na obrazku dużo ładnych rzeczy: kobieta siedzi w łódce przycumowanej do brzegu zarośniętego szuwarami jeziora (...). Może wystarcza jej drewniany jastrząb; jeśli jednak wystarcza (...), to coś się w obrazku nie zgadza. (...) W łódce? Oglądam się niepewnie na parawan. Ten kretyń jastrząb jest pod tym względem w o wiele lepszej sytuacji. Pozycja na szafie zapewnia szersze horyzonty. (...) o ile by nie był z drzewa, mógłby zajrzeć wygodnie za parawan, nie ruszając się nawet z miejsca. Niedobrze jest mieć parawan za sobą<sup>182</sup>.

Po drugie temat ten ujawnia się przez granie perspektywą, opisywanie rzeczywistości z konkretnego punktu widzenia bez podejmowania tego zagadnienia przez bohatera; sposób obserwacji jest poza świadomością bohatera, ale jednocześnie uwzględnia go tok narracji.

---

<sup>180</sup> W. Banach, *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia*, dz. cyt., s. 113.

<sup>181</sup> Tenże, *Zdzisław Beksiński 1929–2005*, dz. cyt., s. 205.

<sup>182</sup> Z. Beksiński, *Podpalacz*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 166.

Próbuję czytać przed snem, zdejmuję z półki swoje ulubione książki (...).  
Obracam się do ściany, lecz widok dywanu, którego się od dzieciństwa boję,  
każe mi się odwrócić twarzą do pokoju<sup>183</sup>.

W tym fragmencie odbiorca wodzi oczami za wzrokiem narratora pierwszoosobowego – najpierw w górę – na półkę, potem w bok – w stronę ściany, na której bohater widzi tylko dywan, a następnie w drugi bok; zmienia kierunek patrzenia o 180 stopni i znacznie szersza perspektywa ukazuje mu pokój w całej okazałości. Jednocześnie temat tych punktów widzenia i analizowanie ich nie są podejmowane.

Po trzecie wreszcie kwestia punktów widzenia ujawnia się przez takie kreowanie świata przedstawionego, sytuacji, wydarzeń<sup>184</sup>, w którym na pierwszy plan wychodzi (nie)wiedza narratora spowodowana albo jego położeniem (tutaj odnieść można się do koncepcji zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia w dziele literackim Uspienskiego), albo jego zakotwiczeniem w fenomenologicznej filozofii jawienia się świata.

Piasek ukrywać w sobie może zakopane skarby, może jednak także ukrywać  
zwołki człowieka, który jechał obok kierowcy (...), którego być może zabił,  
choć nie jest to nie tylko pewne, ale nawet bardzo mało prawdopodobne  
(...)<sup>185</sup>.

Na potrzeby analizy zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia w opowiadaniach Beksińskiego przez pryzmat badań Uspienskiego, należy przypomnieć, jak znawca definiuje punkt widzenia. Są to według niego „te pozycje, z których prowadzona jest narracja”<sup>186</sup>. Badacz analizuje w tym wypadku punkt widzenia autora, odbiorcy i postaci obecnej w świecie przedstawionym. Wszystko to składa się na koncepcję „zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia jako dwóch zasadniczo możliwych w narracji pozycji autorskich; różne kombinacje tych punktów widzenia stwarzają różnorodne możliwości kompozycyjne”<sup>187</sup>. Uspienski wyróżnia cztery plany, w których może się przejawiać różnica między wewnętrzną a zewnętrzną pozycją autora: plan charakterystyki psychologicznej, językowej, przestrzenno-czasowej oraz oceny ideologicznej.

---

<sup>183</sup> Tenże, *Wilki*, dz. cyt., s. 138.

<sup>184</sup> Jak sygnalizowałam już wcześniej, pojęcia takie jak „akcja” czy „zdarzenie” nie do końca przystają do opowiadań Beksińskiego.

<sup>185</sup> Z. Beksiński, *Piasek*, dz. cyt., s. 147.

<sup>186</sup> B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, dz. cyt., s. 181.

<sup>187</sup> Tamże, s. 182.

Najbardziej interesującym planem w kontekście niniejszej pracy jest plan charakterystyki przestrzenno-czasowej. Kiedy czas działań postaci i narracji jest ten sam, teraźniejszy, można mówić o wewnętrznym punkcie widzenia. Takich momentów w opowiadaniach artysty jest bardzo dużo, gdyż w dużej mierze są to rozmyślania, przygody, sny narratora pierwszoosobowego, który na bieżąco relacjonuje, co widzi, myśli, czuje etc. Nawet wspomnienia czy wizje przyszłości nie zmieniają czasu akcji opowiadań, bohater przemieszcza się między czasoprzestrzeniami, ale zawsze funkcjonuje w nich w czasie teraźniejszym. Kiedy pozycja opisującego pokrywa się z pozycją jednej z postaci, także można mówić o wewnętrznym punkcie widzenia. W tym przypadku fakt, że narrator jest pierwszoosobowy, decyduje o występowaniu tego właśnie punktu widzenia w czysto przestrzennym ujęciu.

Narrator pierwszoosobowy (mający ograniczoną wiedzę o świecie uwarunkowaną indywidualną, emocjonalną perspektywą), posługujący się wielokrotnie strumieniem świadomości, słowami podkreślającymi brak pewności („chyba”, „może”, „możliwe”, „prawdopodobnie”) to czysto wewnętrzny twór, który w pierwszym odruchu może zostać utożsamiony z instancją nadawczą. Przypomina to sytuację z zastosowaniem perspektywy żabiej lub ptasiej w obrazach, kiedy rzeczywistość przedstawiana jest z konkretnego punktu widzenia, także „pierwszoosobowego”, w którym umiejscawia się malarza. W ten sposób zewnątrz i wewnątrz dzieła mieszają się, mieszają się także punkty widzenia.

Godne uwagi jest w tym kontekście opowiadanie *Ręka*, którego cały zamysł opiera się na przyjęciu perspektywy Innego. Jest to opis postrzegania świata przez osobę, która nigdy nie widziała i nie słyszała. Taki zabieg, mimo że narracja w tym utworze nie jest pierwszoosobowa, umożliwia identyfikację, wejście w punkt widzenia tego niepełnosprawnego bohatera. Narracja sprowadza istnienie bohatera do trzech etapów: narodzin, życia i śmierci, co jednocześnie przyrównane jest do worka wypełniającego się z czasem różnymi kształtami, fakturami, przedmiotami o różnej temperaturze, które to elementy mieszają się, są trudne do uchwycenia, odnalezienia, nazwania, określenia emocji, jakie wobec nich się rodzą w owym człowieku. W czasie schyłku życia, prowadzącym do jego końca, worek na nowo się pomniejsza, ale wszystkie znane elementy wydają się dziwnie obce. Taka umiejętność wejścia w pozycję niewidomego i niesłyszącego jest metaforycznym sposobem oddania

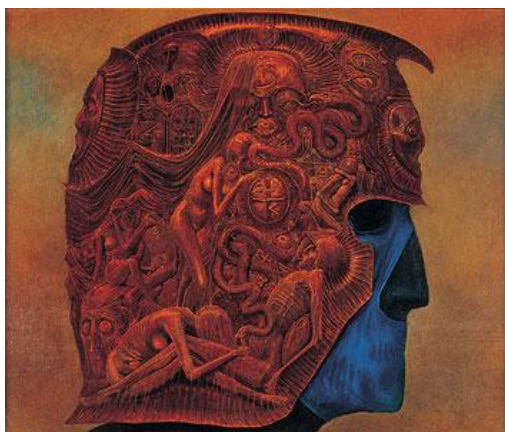
perspektywy poznawczej człowieka niepełnosprawnego, który buduje obraz świata w specyficzny dla siebie sposób.

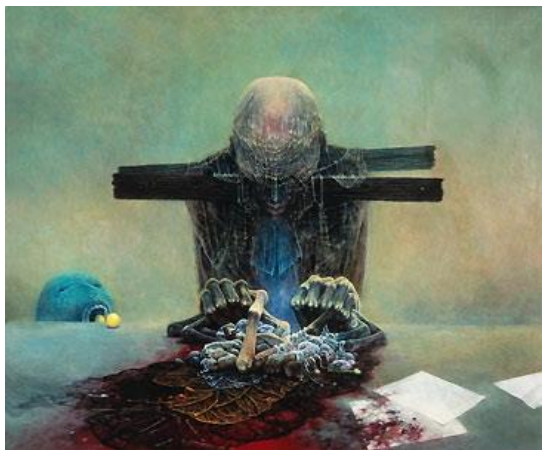
Wykorzystanie punktów widzenia w twórczości Beksińskiego wykracza poza typowe realizacje tego zagadnienia w malarstwie czy prozie. Beksiński-malarz często korzysta z punktu widzenia z perspektywy żabiej lub ptasiej, poza tym ukazuje przedstawiane elementy, jakby były widziane z kilku miejsc (a także i czasów). Autor obrazów ujawnia także elementy, które w zwyczajnym świecie zostałyby przysłonięte oku ludzkiemu, czyli np. szkielet człowieka (zwykle ukryty pod powierzchnią skóry). Z kolei Beksiński-pisarz kreuje narratora, który – mimo prowadzenia narracji w trybie pierwszoosobowym – stara się uwzględniać perspektywy innych bohaterów i wchodzić w nie. Pojawia się drobiazgowa analiza, kreowanie zupełnie zaskakujących i nieprawdopodobnych obrazów, które mogłyby powstać w wyniku sytuowania się (w myślach i wyobrażeniach) w różnych punktach widzenia. Ponieważ zwykle czyni to jeden bohater, jednocześnie narrator tekstów, wyobrażane punkty widzenia nakładają się na ten jeden rzeczywisty, przyjęty przez narratora. Nietypowe wykorzystanie punktów widzenia w opowiadaniach objawia się także poprzez ruchy i czynności bohatera skoncentrowane wokół przyjmowania kolejnych, nowych punktów widzenia; to, co jest dostępne jego wzrokowi, jest jednym z najgłówniejszych tematów tych tekstów. Wygląda to tak, jakby istnienie człowieka w przestrzeni polegało na ciągłym, uświadomionym (lub nie) przez bohatera poznawaniu i zgłębianiu otoczenia i stanowiło jego sens. Ostatnie wykorzystanie punktów widzenia to przyjęcie perspektywy narratora wątpliwego w swoje zmysły i w zakres oraz status widzianych elementów. Beksiński zatem stosuje podobne zabiegi w obszarze obu sztuk – niezwykle często przyjmuje punkt widzenia z dołu i z góry, zarówno w malarstwie, jak i opowiadaniach. Wpływa to na ocenę roli człowieka w świecie i panującej między nimi relacji. Poza tym stara się kilka punktów widzenia uwzględniać jednocześnie, co wzmacnia surrealistyczny, niepokojący charakter świata przedstawionego. Poza tymi analogiami stosuje dość rzadkie dla tych sztuk rozwiązania w kontekście posługiwania się punktami widzenia. W ten sposób Beksiński nieustannie komentuje ludzkie postrzeganie świata i siebie w nim. Rozszerza granice świata do nieskończoności, który może być różnoraki, nie tylko taki, jakim widzi go człowiek. Zabiegi stosowane przez artystę łączą zewnętrzny i wewnętrzny punkt widzenia, co wzmacnia poczucie niepewności i grozy w odbiorcy oraz jest kolejnym sposobem na rozszerzenie granic świata, w którym miesza się

porządek fikcji i rzeczywistości – taki podział zdaje się nawet nie istnieć (jako kolejny sztuczny twór ludzkiego postrzegania).

### **Centrum – peryferia**

Obrazy Bekszińskiego skonstruowane są w taki sposób, by podkreślać znaczenie centrum i tego, co się w nim znajduje. Na zbliżeniach cała uwaga skupiona jest zazwyczaj na postaciach, budowlach, krzyżach – elementach, które przez owo zbliżenie mają zostać uwydatnione. Zwykle jednak mimo centralnego usytuowania pozornie najistotniejszego przedmiotu, artysta rozmieszcza także inne, wyraziste elementy w różnych punktach przestrzeni obrazu. Zwykle dostrzegalne są dopiero po pewnym czasie. Takie akcenty poukrywane są w dziełach malarskich Bekszińskiego. Artysta komplikuje te na pierwszy rzut oka proste, zrozumiałe w swoim wydźwięku przedstawienia, wprowadzając nierzadko element zaskakujący, przejmujący rolę dominanty, przykuwający uwagę i zastanawiający. Żongluje punktami ciężkości, miesza porządki. Takie konstruowanie obrazów, rozmieszczanie na nich elementów pozornie ważnych lub nieważnych, co zostaje zrewidowane w trakcie oglądania obrazu przez odbiorcę, namnaża znaczenia, nawarstwia je i przekształca, wprowadza chaos w złudny porządek. Poza dodawaniem innych wyrazistych punktów w tego typu obrazach, Beksziński stosuje też odmienny sposób na przekierowanie uwagi odbiorcy z iluzorycznie najważniejszej rzeczy na jakiś szczegół. Może to być na przykład przykuwający wzrok rodzaj obrazowania czegoś – np. głowa w hełmie złożonym z ciał (w takim układzie trudno wybrać najważniejszy element – głowę czy ciała).





Obrazy, które przedstawiają krajobraz, przestrzeń, zwykle składające się z wielu obiektów, nie mają zaakcentowanego centrum, jeśli rozumieć to pojęcie dosłownie, czyli jako środek obrazu. Zwykle na jego środku nie znajduje się nic – albo jest to punkt przysłonięty jakimś innym obiektem (np. budynkiem), albo oddalony – można odnieść wrażenie, że centrum jest ukryte, nieosiągalne, spowite mgłą, mrokiem. Odbiorca wie, że to centrum istnieje, że powinno być – jednakże tam, gdzie się go spodziewa, nie jest w stanie dostrzec niczego konkretnego. Jednakże jeśli rozumieć centrum jako pewnego rodzaju dominantę obrazu, to taka zawsze u sanockiego artysty się znajdzie. Często znajduje się poniżej lub powyżej tego najbardziej środkowego punktu obrazu, po jego bokach. Za taki dominujący element często może posłużyć światło. Zdaje się, że tam, gdzie ono jest, znajduje się środek świata. Potwierdzają to zresztą słowa z opowiadania *Kobieta z portretu*:

Czuję, że pokój, który obserwuję na obrazie, jest niejako ukoronowaniem ponurego i ciemnego domostwa, centralnym punktem przestrzeni i światła, do którego, w poszanowaniu praw jakiegoś dziwnego heliotropizmu, podążać trzeba wzdłuż niekończących się niskich i nieoświetlonych korytarzy (...) pokój jest centralnym punktem całego domu, jego celem, powodem, dla którego dom został zbudowany i racją, która uzasadnia jego istnienie. Pojęcie centralności jednak zakłada automatycznie pewne warunki, które spełniać winien plan całości; tymczasem pokój, który obserwuję na obrazie, warunków tych nie spełnia, jak też nie spełnia ich cały układ, którego ten pokój jest elementem. Pokój bowiem – będąc centralnym elementem układu – pozostaje niejako na uboczu, nie skupia w sobie ruchu dośrodkowego, lecz stanowi jakby ostatnią, docelową stację, (...) w której kończą się wszystkie trakty komunikacyjne całego domu (...) <sup>188</sup>.

Zwykle owo światło kieruje wzrokiem odbiorcy i przenosi go w peryferyjną część obrazu; jednocześnie najbardziej się wybija i skupia na sobie uwagę na dłużej,

<sup>188</sup> Z. Beksiński, *Kobieta z portretu*, dz. cyt., s. 337.

stanowi element zagadkowy, często w jakiś sposób nieoczywisty czy nieprzystający do reszty. Czasami także odciąga od potencjalnego detalu centralnego. Jeśli nie światło stanowi ten symboliczny środek, to może być to już wcześniej wspomniany wyrazisty szczegół lub układ takich szczegółów. Czasem jednak trudno doszukać się nawet i tego symbolicznego centrum, gdyż niełatwo wyróżnić najważniejszy, najbardziej rzucający się w oczy lub najbardziej zagadkowy element. Wtedy centrum to istnieje już tylko w przekonaniu odbiorcy oczekującego, że taki element obrazu po prostu powinien się na nim znajdować. O tym także pisze Beksiński w swoich opowiadaniach, o sile umowności wiedzy, przekonań, o zastanym widzeniu świata, które nie zawsze zdają się potwierdzać czy zmysły, czy logika. Centrum (formalne) obrazu może także zostać zaprzeczone przez treść obrazu – w tym przypadku wymowne staje się np. zamurowane okno na jednej z prac artysty. A więc centrum obrazu (czyli widzenia odbiorcy) nie zawsze stanowi centrum świata, który kreuje Beksiński, i podobnie rzecz ma się w jego opowiadaniach.







Trudno mówić o formalnym centrum – a więc chciałoby się rzec: o punkcie kulminacyjnym – opowiadań. Utwory prozatorskie autora nie są typowe pod tym względem, raczej rozciągają się między początkiem – który czasami jest raptownym wrzuceniem czytelnika w treść (na wzór spojrzenia na obraz malarski), bez stopniowego wprowadzania go w fikcyjny świat – a końcem, który jak wcześniej ustaliłam, jest nieoczywisty i nieczytelny, ponieważ utwory często kończą się nagle. Do tego nie przynoszą rozwiązania akcji; czytelnik rzadko staje się bogatszy w jakąś wiedzę po przeczytaniu tekstu, nie jest w stanie opowiedzieć, o czym był utwór – podobnie jest z obrazami Beksińskiego.

Natomiast centrum jako motyw to często podejmowane zagadnienie. Narrator opowiadań często wspomina o takiej strukturze świata, w której jasny jest podział na środek i peryferia. Jednocześnie w swoich rozmyślaniach i analizach często dochodzi do wniosku, że pojęcie centrum jest umowne, określone przez konkretną perspektywę, którą się przyjmuje z przyzwyczajenia. A, jak wiadomo z lektury opowiadań, perspektywa jest zmienna, złudna, zależy od punktu widzenia, lokalizacji obserwującego. Podział zakładający istnienie centrum świata, kraju, miasta, domu jest kolejnym wytworem człowieka. Podział ten jest zgubny, gdyż czyni nas ślepych na prawdę, na pytania, które mogłyby się pojawić, gdyby podać w wątpliwość utarte schematy myślenia i postrzegania.

Wyobrażenie bowiem jest eksploatacją mającą zresztą charakter zaledwie przybliżony, a opartą na przeświadczeniu, iż układ, którego to wyobrażenie dotyczy, wygląda w ten sposób, jak zostało to przedstawione, a wiadomo, że nie jest absolutnie pewne; i nawet fakt, że ulice okrężne budowane są na planie zamkniętym, który ma kształt koła, że są względem siebie koncentryczne – ma (...) charakter jedynie hipotetyczny jak szereg innych faktów, co w konsekwencji swojej powodować może, iż wspomniane wyobrażenie nie odpowiada prawdzie obiektywnej<sup>189</sup>.

Centrum zwykle jest nieosiągalne, nie wiadomo dlaczego. Kryje w sobie coś, co jest źródłem lęku i niepewności, stanowi obiekt wyobrażeń. Zbliżenie się do niego związane jest ze strachem, lepiej go unikać.

To jest opis miasta. (...) W środku, koncentrycznie w stosunku do całego planu, znajduje się okrągły, lecz chyba niedostępny plac. Jest to plac egzekucji<sup>190</sup>.

Na placu egzekucji znajduje się pajak. Tak brzmi treść wyobrażenia. Plac egzekucji znajduje się w centrum. W związku z wyobrażeniem powstają liczne pytania, liczne wątpliwości, wyobrażenie otacza od początku jego powstania atmosfera niepewności i okrywa mrok<sup>191</sup>.

(...) zmierza w kierunku centrum, nie mogę dopuścić, by doszedł do centrum, zanim zadam mu moje pytanie, jeśli dojdzie przedtem do centrum, moja rola będzie niezwykle utrudniona, będą świadkowie (...)<sup>192</sup>.

W centrum może znajdować się jakaś tajemnicza siła o nieznanym przynależności – do przeszłości, teraźniejszości a może przyszłości<sup>193</sup>? Jest to tym trudniejsze do ustalenia, że w samym opowiadaniu narrator przypomina, że czas jest względny<sup>194</sup>. Nieznaną siłą może się także okazać urbanista – wówczas centrum to miejsce, gdzie „postawił nóżkę wielkiego cyrkla”<sup>195</sup>. Z tego fragmentu wyciera oczywisty opis Stwórcy, który niczym architekt stwarza świat według własnego planu, narzuca człowiekowi jego konkretny układ.

Punkt centralny może być pewnego rodzaju końcem, ograniczeniem (zmysłów czy psychiki), zmienia się zatem rozumienie pojęcia centrum – z punktu położonego centralnie, na ulokowany gdzieś indziej, według osobistej hierarchii świata (przypomina to grę z punktem centralnym w malarstwie artysty). Tak zlokalizowane centrum pojawia się w opowiadaniu *Kobieta z portretu* czy *Bilardzista*. W pierwszym ze

---

<sup>189</sup> Z. Beksiński, *Plac egzekucji*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 108–109.

<sup>190</sup> Tamże, s. 106.

<sup>191</sup> Tamże, s. 110.

<sup>192</sup> Tenże, *Bilardzista*, dz. cyt., s. 305.

<sup>193</sup> Tenże, *Plac egzekucji*, dz. cyt., s. 112.

<sup>194</sup> Tamże, s. 113.

<sup>195</sup> Tamże, s. 115.

wspomnianych utworów kobieta znajdująca się w pokoju stanowiącym centrum uniemożliwia ostateczne zobaczenie, co znajduje się za nią, za oknem – a to zdaje się ostatecznym celem narratora, najważniejszą funkcją centrum. Pokój ten jest położony na samej górze budynku, na uboczu. Podziały zatem na górę-dół oraz centrum i peryferia zdają się łączyć ze sobą i wyznaczać nowy (uk)ład świata. Do tego (uk)ładu dochodzi jeszcze pojęcie ruchu i jego kierunku wyznaczanego przez kumulację tych dwóch porządków. Centrum łączy się nierozzerwalnie ze światłem, wyznaczone jest przez prawa heliotropizmu (co przypomina centralne, świecące punkty malarstwa Beksińskiego, jednak niekoniecznie położone w środku).

Czuję, że pokój, który obserwuję na obrazie, jest niejako ukoronowaniem ponurego i ciemnego domostwa, centralnym punktem przestrzeni i światła, do którego, w poszanowaniu praw jakiegoś dziwnego heliotropizmu, podążać trzeba wzdłuż niekończących się niskich i nieoświetlonych korytarzy (...). Zauważyłem, że wszystkie pozory świadczą [o tym], iż pokój jest centralnym punktem całego domu, jego celem, powodem, dla którego dom został zbudowany i racją, która uzasadnia jego istnienie. Pojęci centralności jednak zakłada automatycznie pewne warunki, które spełniać winien plan całości; tymczasem pokój, który obserwuję na obrazie, warunków tych nie spełnia, jak też nie spełnia ich cały układ którego ten pokój jest elementem. Pokój ten bowiem – będąc centralnym elementem układu – pozostaje niejako na uboczu, nie skupia w sobie ruchu dośrodkowego, lecz stanowi jakby ostatnią, docelową stację, w której kończą się wszystkie trakty komunikacyjne całego domu, poza którą znajduje się tylko okno wychodzące na zasłonięty popiersiem sportretowanej kobiety krajobraz (...). Taki układ punktu centralnego, który w wypadku relacji pionowych nazwać by można punktem szczytowym, zwieńczającym, ukoronowaniem całości lub innym jeszcze określeniem, narzuca automatycznie kierunek całości<sup>196</sup>.

W *Bilardziście* narrator nie chce zbliżyć się do centrum, by nie narazić się na kontakt z ludźmi i potępienie go, nie chce być uznany za wariata<sup>197</sup>. W opowiadaniu *Informator* narrator wypowiada się tak:

W dzieciństwie nieraz bawiłem się w „środek świata”; od tego czasu zostało mi przekonanie, że wszędzie jest centrum. Zastanowiwszy się, można powiedzieć że jest ono zależne od tego, co określimy jako granice. (...) Jeśli ustalimy jakieś granice, to wtedy geometryczny środek powierzchni ograniczonej będzie można nazwać centrum<sup>198</sup>.

Na co jednak jakby odpowiedzi udziela narrator opowiadania *Plac egzekucji*:

(...) wydaje się, że jeżeli nawet całe miasto ma wymiary skończone, to w każdym razie budują się gdzieś na peryferiach stale nowe ulice (...) otwarte z jednej strony na nieskończoność (...)<sup>199</sup>.

<sup>196</sup> Tenże, *Kobieta z portretu*, dz. cyt., s. 337–338.

<sup>197</sup> Tenże, *Bilardzista*, dz. cyt., s. 305.

<sup>198</sup> Tenże, *Informator*, dz. cyt., s. 53.

<sup>199</sup> Tenże, *Plac egzekucji*, dz. cyt., s. 108.

(...) który być może znajduje się poza granicami miasta – o ile miasto w ogóle posiada granice (...) <sup>200</sup>.

Oba pojęcia zatem – i granic, i centrum – są względne, jednakże często pojawiają się w twórczości Beksińskiego. Zdaje się, że autor chce stworzyć uludę granic, by móc później je zacierać i przekraczać – zarówno formalnie, jak i merytorycznie.

Centrum może się także jawić jako pozornie bezpieczne dla bohatera, nęcące go. Postać ma potrzebę się do niego dostać, okazuje się jednak, że czai się tam wróg, nieznana, niezrozumiała siła, która trwoży bohatera.

(...) w pokoju informatora jest zupełnie ciemno i cicho, jest to najbezpieczniejszy punkt całego domu. Centrum. Centrum nie może być zagrożone, jest ciemne i ciche. Czy jednak ta ciemność i cisza nie są fałszywe (...), czy informator nie jest elementem jakiegoś wrogiego mi spisku <sup>201</sup>.

Centrala wydaje się miejscem bezpiecznym, przystanią wypoczynku, zatoką spokoju, ogrodem szczęścia. Muszę dostać się do centrali, muszę otworzyć drzwi w murze. (...) Jednym nagłym ruchem drzwi obracają się w zawiasach i z przerażeniem spostrzegam, że wróg jest za tymi drzwiami; wróg, którego nie sposób zrozumieć, którego nie sposób uniknąć, coś, co włacza mi w trwodze płuca do gardła <sup>202</sup>.

W twórczości artysty kategoria centrum okazuje się ambiwalentna. Z jednej strony jest potrzebą człowieka, sensem jego dążenia, życia, światłem, w którego kierunku trzeba iść. Z drugiej strony raz ustalone przez boską siłę, narzuca się w takiej postaci człowiekowi, a przy tym maskuje przed nim i wypełnia go trwogą. Stanowi zarówno obiekt inspiracji i wyobrażeń na jego temat, z drugiej strony – odpycha. Niekiedy w związku z tym jest mocnym, jasnym punktem, a czasem kryje je mrok. Uwagę od niego odciągają rozliczne, dość istotne elementy, które przechwytyują uwagę odbiorcy – czy to czytelnika, czy oglądającego – i, tym samym, przenoszą owo centrum lub je rozmnażają. Środek jest wszędzie i nigdzie, może być symboliczny, a dążenia człowieka do poznania świata nie prowadzą donikąd. Być może wynika to nie tylko z niedoskonałości zmysłów, ale i z błędnych założeń początkowych. Wszelkie granice rozmywają się; nie tylko środka i peryferii, ale i wnętrza, i zewnątrz, tożsamości, czasu. Można tu szukać analogii do dekonstrukcjonizmu Jacquesa Derridy, który pewność centrum, istniejącego dotąd jako obecność podstawy kolejnych strukturalistycznych teorii przeciwstawił pęknięciu, którym było uświadomienie sobie

---

<sup>200</sup> Tamże, s. 112.

<sup>201</sup> Tenże, *Informator*, dz. cyt., s. 67.

<sup>202</sup> Tenże, *Centrala snów*, dz. cyt., s. 46.

strukturalności owej struktury, momentowi, w którym centrum stało się nie-miejscem zastąpionym wolną grą, interpretacją i dyskursem<sup>203</sup>. Beksiński podejmuje ten temat po to, by jego zasadność czy istnienie negować i stwarzać na nowo. Przyjmuje rolę kreatora świata, jednocześnie doskonale odczuwa zagubienie i paradoks istnienia aktorów wtłoczonych przez niego w ramy autorskiego teatru świata. Za podsumowanie posłuży niech posłuży następujący fragment: „Zatrzymują się wszyscy przechodnie i wszyscy statyści, a ich oczy zwracają się powoli na środek sceny. Numer Szesnasty rozgryza ukrytą pod językiem kapsułkę z trucizną”<sup>204</sup>.

\*\*\*

Przestrzeń odgrywa bardzo ważną rolę w twórczości Beksińskiego. Niezależnie od rodzaju tworzywa, w którym twórca decydował się artystycznie działać, zwracał uwagę na relacje przestrzenne. W przeanalizowanych w niniejszej pracy prozie i obrazach malarskich relacje te są podobne, przynoszą także podobne rezultaty. Zarówno na poziomie treściowym jego dzieł, jak i na poziomie formalnym widoczne jest zainteresowanie przestrzennością. Przestrzeń i jej elementy mają różne oblicza, jednak najważniejsza myśl, jaka wybrzmiewa z twórczości artysty, to podległa pozycja człowieka względem przestrzeni i świata. Ma to związek z ograniczoną naturą człowieka – a być może z ograniczeniem jej przez kulturę i naukę. To dlatego przestrzeń nie daje się poznać i zdaje się mieć władzę nad ludźmi; porządek natury zwycięża nad kulturą. Kategoriami najważniejszymi dla twórczości Beksińskiego są: góra-dół; perspektywa; blisko-daleko; głębia; przestrzeń otwarta i zamknięta; statyka-dynamika; ruch i czas; centrum; plany; punkty widzenia. Opowiadania i obrazy artysty są skupione na tych relacjach, jakby artysta tworzył je, z jednej strony, z myślą o ukazaniu ludzkiej potrzeby tworzenia podziałów i przypisywania im znaczeń, a z drugiej strony – w celu obnażenia bezsensowności tych działań i ich iluzorycznego charakteru. Świat rzeczywisty zostaje przysłonięty przez taką percepcję i pojmowanie rzeczywistości. Beksiński deformuje świat, nakłada znaczenia, multiplikuje byty, aby dać wyraz wierze w możliwość istnienia całkiem innego świata niż ten, co do którego

---

<sup>203</sup> J. Derrida, *Struktura, znak, gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 153–174.

<sup>204</sup> Z. Beksiński, *Zamach*, dz. cyt., s. 217.

człowiek ma pewność, że go zna i nad nim panuje. Wyraźnie zauważalne jest malarskie postrzeganie świata przez Beksieńskiego, co znajduje wyraz w jego plastycznych, ikonicznych opowiadaniach, w ich budowie oraz w tematach, jakie są w nich podejmowane. Jako malarz-surrealista Beksieński zdaje się widzieć (i wiedzieć) więcej – zdaje się przekonany, że tak jest. Jego utwory to nie alternatywne, wymarzone światy, lecz propozycje tego, jak świat i jego porządek mogą wyglądać naprawdę – są jednak niedostrzegane przez utarte koleiny myślenia i zmysłowego poznania.

### 3.3 Kolorystyka i światłości

Obrazy Beksińskiego z okresu fantastycznego (gdy pisał też opowiadania) są znacznie bardziej barwne niż te z końca lat 80. i późniejsze. Początkowo gama barw, z których korzystał artysta, była dość szeroka, jednakże powtarzalna. W tej twórczości obecne są obrazy w tonacji zimnej, ale także takie w tonacji ciepłej, choć często Beksiński łamie obie te tonacje ciemnymi, przygaszonymi kolorami. Lubi też zestawiać ze sobą kolor niebieski i czerwony, pochodzące z zupełnie innych grup barw (kolejno: barwa zimna i ciepła). Daje to ciekawy efekt przypominający ścieranie się dwóch żywiołów (wody i ognia), ale także może kojarzyć się – zwłaszcza w kontekście sztuki sanoczanina – z opozycją śmierci i życia. Czerwień może się kojarzyć także z władzą, krwią czy pożądaniem, a kolor niebieski ze spokojem, chłodem, świeżością. Nawet zatem symbolika przeciwstawia sobie te barwy.

Obrazy niekiedy są bardzo wyraziste w swojej kolorystyce, czasem znów artysta operuje neutralnymi barwami. Innym razem łączy ze sobą te dwa porządki – kolorów ostrych, zdecydowanych i tych jednolitych. Wywołuje to wrażenie niezgodności – przestrzeń obrazu i świata przedstawionego na nim kolejny raz nie daje się określić i do końca wpisać w normy czy granice jakiegoś typowego zjawiska. Rzadko kiedy jest nakreślona w jeden, zdecydowany sposób – np. w tonacji zimnej. Zwykle jest to przeplatanie się wszystkich tych tonacji, co uniemożliwia być może trywialną chęć określenia pogody, pory roku na podstawie kolorystyki przestrzeni. Przestrzeń i czas są fantastyczne, na styku różnych porządków. Poza rzucającymi się w oczy barwami czerwoną i niebieską, odbiorca może dostrzec niejednokrotnie kolor żółty, pomarańczowy, czarny i przełamany biały oraz wszelkie odcienie, które mieszczą się w gamie między dwoma ostatnimi. Często pojawiające się razem kolory – niebieski, czerwony i żółty – to tzw. barwy podstawowe, których nie można uzyskać przez zmieszanie innych barw. Być może Beksiński sygnalizuje w ten sposób istotne różnice między tym, co prawdziwe, rzeczywiście istniejące, a tym, co może wytworzyć człowiek, jego postrzeganie złożone z nakładających się na siebie – jak kolory – przekształcających rzeczywistość interpretacji świata.

Ciekawie obrazuje to poniższy przykład, na którym fantastyczne zawieszono w powietrzu miasto sypie się w gruz, przemija. Tę ponurą, dość jasno zakreśloną sytuację dekonstruuje obecność ledwo dostregalnych balonów: czerwonego i żółtego, które nie pasują do reszty wizji, dezorientują, wybijają obserwującego z zanurzenia

w wytworzonym świecie<sup>205</sup>. Zdają się przypominać o iluzoryczności tego, co jawi się ludzkim zmysłom. Sprawiają, że odbiorca wychodzi z fantastycznego świata przedstawionego na obrazie i zaczyna zdawać sobie sprawę, że to świat wymyślony, przestrzeń dzieła sztuki. Jednocześnie te unoszące się dwa balony, nieprzystające do reszty, zadziwiające swoją prostotą, kojarzące się z postacią dziecka, wprowadzają pierwiastek bezbronności, lekkości, otwartości właściwy właśnie postrzeganiu świata przez dziecko. Dziecko widzi więcej, akceptuje więcej, przetwarza rzeczywistość i nie poddaje się zmysłom czy rozumowi. Balony, kiedy zostaną już dostrzeżone, kiedy minie pierwsze zaskoczenie odbiorcy, wciągają go na nowo w świat iluzji, fantastyczności. Są komentarzem same do siebie, dzieło komentuje dzieło – zdaje się przypominać o złudnej sile percepcji, ale i o sile z jaką człowiek poddaje się przekonaniom innych, w tym wypadku poddaje się wizji malarza, który po wciągnięciu odbiorcy do swojego świata, zdaje się puszczać do niego oko. Sugeruje, że wszystko jest wytworem połączenia ze sobą elementów takich jak: kontekst, odbiorca, jego przekonania i doświadczenia, wszechogólna wiedza etc. „Świat jest wizją świata i nie mógłby być czym innym”<sup>206</sup>.

Jednocześnie warto zauważyć, że balony te są przyczepione do budynków – można wręcz odnieść wrażenie, że budynki zostały wyrwane z posad właśnie siłą tych dziecięcych baloników, które unoszą się w stronę prześwitu błękitnego nieba. Ten zaskakujący, fantastyczny (bo niezgodny z regułami fizyki) widok otwiera obraz Beksińskiego na liczne ścieżki interpretacyjne. Baloniki można potraktować jako reprezentację dziecięcej wyobraźni, która jest w stanie poruszyć świat z posad i dokonać niemożliwego.

---

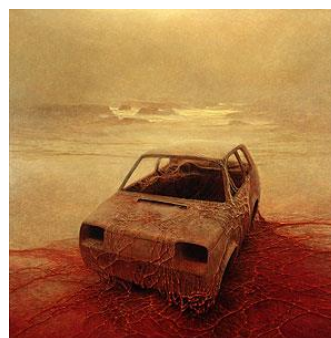
<sup>205</sup> O podobnym zjawisku w odniesieniu do gier wideo pisał Piotr Kubiński i nazwał je emersją (P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016). Zarówno gry, jak i malarstwo zaliczają się do obszaru sztuk wizualnych, łatwo zatem zastosować podobne czy te same narzędzia do ich badania.

<sup>206</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne. Nieusuwalność bytu*, tłum. J. Migasiński, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, dz. cyt., s. 180.





Pozostałe kolory, choć można je wyróżnić w malarstwie Beksieńskiego, są przydymione, przełamane, wyblakłe. Za takie uważam zielen (której w sumie jest niewiele, co pokazuje, że niewiele jest życia, witalności, przyjaznej natury w przestrzeni tych obrazów) czy brąz. Zresztą wrażenie ubrudzenia kolorów, przyciemnienia ich w nieco nienaturalny sposób dotyczy także i wcześniej wymienionych. Są zasnuwane mgłą i mrokiem, aczkolwiek zawsze musi się znaleźć także element jasny, wybijający się, jakby błyszczący czy świecący. To zestawienie ciemności i jasności (od których blisko już do światłocienia, o którym dalej) kolejny raz odsyła odbiorcę do zagadnień kontrastujących ze sobą – chociaż nie w twórczości Beksieńskiego – istnienia i umierania, dobra i zła. Te kontrasty, opozycje w sztuce artysty przenikają się, są ze sobą sprzęgnięte, wymieniają się właściwościami, ale też wprowadzają niepokój.



Dosyć często jest tak, że widoczne postaci i przestrzeń wokół nich są podobnego koloru i stapiają się prawie w jedność. Zatem poza licznymi przygwożdżeniami owych istot przez otaczającą przestrzeń, poza przykładami na pożeranie przez nią tych postaci, ich zrastanie się z jej elementami, można wskazać na kolejny rodzaj zespolenia się tych dwóch przestrzeni – przestrzeni ciała i otoczenia – i jest nim właśnie owa kolorystyczna spójność.

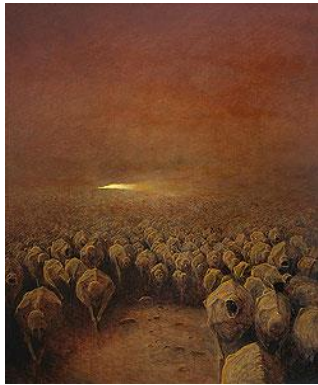
Tę niby odrębną, lecz wspólną naturę obrazuje także poniższy przykład. Zaobserwować można na nim dwie postaci, męską i kobietą, z czego ta pierwsza przedstawiona jest za pomocą barwy zimnej, zielonkawej, a druga – cieplej, pomarańczowej. Przedstawiciel płci męskiej stapia się z tłem, symbolicznie przywodzi na myśl skojarzenie ze śmiercią (kiedy odnosimy się do zestawienia śmierć–życie). Kobieta natomiast jest pełna życia (choć to dość umowne w przypadku istot bez głów, składających się głównie z kości). Są to też jakby dwa żywioły: woda i ogień. Kobieta znów jest siłą dominującą, taką, która nawet nie poddaje się naciskającemu zewsząd otoczeniu, wybija się. Jednocześnie obie te postaci są ze sobą zrosnięte, zależne od siebie. Można to rozumieć w ten sposób, że uwikłanie w porządek natury, świata, pewnych relacji i zależności jest nie do przewyciężenia, nie zależy od człowieka, jest czymś skomplikowanym i obarczającym go. Działania człowieka, starania, próby zapanowania nad własnym losem nie są skuteczne. To los kieruje ludźmi, nie na odwrót.



Świat Beksińskiego jest fantastyczny ze względu nie tylko na przestrzeń, zamieszkującą ją stworzenia, zjawiska, lecz także kolory elementów świata przedstawionego, czasami niezgodne z wyglądem tych samych przedmiotów istniejących w rzeczywistym, otaczającym odbiorcę świecie. Są to np. niebieskie twarze, żółte niebo, krwista roślinność, itd. Wyjątkowość stosowanych barw widać dopiero po przeanalizowaniu kolorów elementów współistniejących na jednym obrazie – często takie ubarwienie świata jest kontrastujące, niemożliwe w prawdziwym świecie. W momencie, kiedy niebo zasnuwają mgła, ciemne, brunatne chmury, woda jest błękitna, a piasek żółty, można spostrzec, że jest to w jakiś sposób sztucznie stworzona przestrzeń, doświetlone są te miejsca, które nie mają prawa takie być.



Jest to świat światła i cienia, skąpany w mroku, we mgle lub nienaturalnie rozświetlony. Światło czy jasne punkty zawsze znajdują sobie miejsce na obrazach Beksińskiego, nawet jeśli jest go dla nich niewiele. To, że świat jest niepoznawalny, niewyraźny, bezbrzeżny, a człowiek wrzucony jest w sam środek tej nieprzezroczystej materii jak ślepiec, zdaje się przemawiać z takiego właśnie kolorystycznego uformowania rzeczywistości przez artystę. Jasne punkty pojawiające się w jego twórczości malarskiej są niezwykle istotne, zwracają na siebie uwagę. Są to np.: nienaturalny błysk oczu, śnieg, białe czaszki, światło okien, ogień, pochodnia, sierp księżycy, coś na wzór słońca, ale też często źródło światła bywa nieokreślone, światło przypomina łunę, poświatę lub ostry snop, jaki może powstać np. przez dziurę w pudełku.



Te jasne punkty, wyraziste miejsca na obrazach wprowadzają poczucie lekkości, a przeciwny efekt, wrażenie masywności, wywołują barwy ciemne, przybrudzone, których jest w pracach malarskich Beksińskiego zdecydowana większość. Światłocien jest bardzo ważny w tym obszarze twórczości artysty – wzmacnia dramatyzm, uprzestrzenia płaskie obrazy, podkreśla istotne elementy, choć światło nie zawsze rozkłada się naturalnie. Beksiński pozwala sobie na realistyczne ukazanie różnych przedstawień, choć z drugiej strony wiadomo, że malarstwo to jest fantastyczne, surrealistyczne. To kolejna gra artysty, stwarzanie magicznego świata na wzór realnego, w dużej części z zachowaniem reguł percepcji ludzkiej, a jednocześnie wprowadzaniem elementów dyskutujących z nią, zaprzeczających jej. Jak pisał artysta:

Ja zawsze chcę mieć jakiś punkt odniesienia, który musi być albo absolutną bielą albo jakimś jasnym kolorem i drugi punkt odniesienia, który musi być absolutną czernią albo też bardzo, bardzo ciemnym kolorem. To się wzięło chyba z fotografii<sup>207</sup>.

Jak widać, sam zdawał sobie sprawę z tego, jak skonstruowane są jego obrazy, a genezę skłonności do używania dwóch punktów odniesienia – ciemnego i jasnego –

<sup>207</sup> W. Banach, *Foto Beksiński*, Olszanica 2011 [cyt. za:] K. Jurecki, *Między bielą a czernią. Esej o fotografii Zdzisława Beksińskiego*, dz. cyt.

upatrywał we wcześniejszym obszarze jego twórczych działań, fotografii; świadczy to o silnie intermedialnym charakterze sztuki artysty, co dodatkowo wzmacnia hipotezy stawiane w niniejszej pracy.

Kolorystyka stosowana w prozie Beksińskiego wydaje się zagadkowa w kontekście jego prac malarskich. Artysta w swoich opowiadaniach nie poświęca wiele uwagi nazywaniu kolorów widzianych rzeczy – wydaje się to zaskakujące, ponieważ operowanie pełną gamą barw przypisuje się zwłaszcza malarzom. W opowiadaniach czasem wspomina się o kolorach, ale ważniejsze jest wydobyć tego, które przedmioty i miejsca są ciemne, a które jasne. Jest to także stały element obrazów Beksińskiego. Barwy, które rzadko zostają określone przez narratora, są nieliczne i najczęściej jest to czerwień lub żółć. Przypomina to ostre barwy stosowane w obrazach z okresu fantastycznego (oczywiście poza obrazami monochromatycznymi). Dziwi zupełny brak koloru niebieskiego, błękitnego, silnie obecnego w malarstwie. Jedyne, co się pojawia, to wielokrotnie używane słowo „niebo” w każdym opowiadaniu (wraz ze swoją naturalną opozycją – ziemią). Jednak, jak wskazuje jeden z poniższych fragmentów opowiadań Beksińskiego, zakładanie, że niebo jest niebieskie, jest dla artysty (narratora?) uproszczeniem, o które raczej nie pokusiłby się w swojej twórczości sam Beksiński. Kolorowe są w opowiadaniach np. żółty wagon, czerwony dywan, czerwone lub żółte niebo, żółta teczka. Kiedy w tekstach pojawiają się już jakieś inne kolory niż jasny i ciemny, biały i czarny, szary i inne pochodne – nie dzieje się to przypadkowo czy dla uszczegółowienia, ubarwienia fabuły. Zwykle takie określenia mają czemuś służyć, nieść za sobą skojarzenie. Pojawienie się informacji o kolorze nieba w opowiadaniu *Na końcu ogrodu* – wspomniana czerwień – ma wprowadzać atmosferę niepewności, braku zaufania do narratora, który nie wie, czy zaczerwienione niebo jest wynikiem zachodu czy wschodu słońca. Wiedza narratora i jego zmysły dostarczają mu sprzecznych informacji na temat otaczającej przestrzeni, zaczyna się zatem zastanawiać nad tym, w co ma wierzyć.

Niebo natomiast jest stosunkowo jasne, pokryte czerwiecią zachodu. Zachodu czy wschodu? To ciekawe. Jestem przekonany, że niebo pokryte jest czerwiecią zachodu, ale ta czerwień – uzmysławiam sobie to teraz – leży po wschodniej stronie ogrodu. Proszę mi powiedzieć. Powiedz mi, co w takim razie jest ważne: to, co sobie wtedy uzmysłowiłem, czy to, co było, to znaczy to, co sobie teraz przypominam?<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 21.

W dodatku opowiadanie skonstruowane jest na wzór rozmowy z psychoterapeutą. W takim razie nie da się wykluczyć interpretacji, zgodnie z którą wątpliwości bohatera wynikają z jego choroby czy zaburzeń.

W niepublikowanym w formie książkowej, ale dostępnym na stronie byłego marszanda, opowiadaniu Beksińskiego, znajduje się fragment nakierowujący na przyczyny zainteresowania artysty podobnymi zagadnieniami. Opowiadanie to nosi tytuł *Ból głowy*.

Można by było więc powiedzieć, że we wszechzależności zjawisk nie ma obiektywnie nic specjalnie interesującego, że to tylko byt, który zmienia wygląd rzeczy, a samo zagadnienie jest proste, znane aż do znudzenia z propedeutyki filozofii którą wszyscy obkuwaliśmy jeszcze w szkole, praktyczna codzienna manifestacja tego zagadnienia wydaje się tak oczywista jak empiryczny fakt zimna i ciepła, tego że **niebo jest niebieskie** i tego że woda jest mokra. Nie mogę się jednak nadal oprzeć wrażeniu, że powiązanie zjawisk ze sobą kryje jakieś niezbadane tajemnice, jakieś nie wypowiedziane treści, jakieś pojęcia, które wymknęły się zubożniałemu na oczywistość umysłowi, a jeśli nawet nie posiada niczego więcej nad to co znane i oczywiste, to w każdym razie otoczone jest mgłą tajemniczości, enigmatyzmu i niesamowitości, odbywa się w dereicznej atmosferze działalności wyrafinowanych demiurgów, atmosferze w której nie ma różnic między zamierzonym i przypadkowym (...)<sup>209</sup>.

Warto przy tym zaznaczyć, że całe opowiadanie dotyczy właśnie problemu widzenia, a nie tylko patrzenia, które krytykuje narrator w opowiadaniu *Bilardzista*<sup>210</sup>.

Następny przykład na to, jak bardzo istotne są wprowadzane kolory w tekstach Beksińskiego, pochodzi z opowiadania *Zamach*.

Teczka jest z dobrej świńskiej skóry – ma kolor żółty. Wagon towarowy, który przyczepiono o godzinie dziewiątej, miał też kolor żółty i nr. 16 początkowo nie chciał się przyznać do tego że wagon ten go zaniepokoił. Ponieważ bał się opuścić przedział, nie mógł odczytać adresu umieszczonego w małym okratowanym okienku w dolnej części wagonu, jak też i wykazu ładunku, który powinien znajdować się obok. Nawet nie próbował odczytać. Jego wagon był trzeci od końca, więc nie było sposobu na stwierdzenie czegokolwiek więcej ponad fakt że wagon miał kolor żółty, brudno żółty – nazywa się to chyba beige – i że był to kryty wagon towarowy, o zasuniętych drzwiach<sup>211</sup>.

Zbieżność określonych elementów przestrzeni pod względem kolorystycznym nie może być potraktowana jako przypadkowa przez bohatera opowiadań. W tym

<sup>209</sup> Z. Beksiński, *Ból głowy*, s. 2 – wersja opowiadania dostępna wyłącznie na stronie internetowej Piotra Dmochowskiego, marszanda artysty: <<http://bekinski.dmochowskigallery.net>> [ostatni dostęp 25 czerwca 2019 r.].

<sup>210</sup> „(...) wprost wierzyć się nie chce, że możecie żyć, nie widząc niczego, zadowolając się wyłącznie patrzeniem”, Z. Beksiński, *Bilardzista*, dz. cyt., s. 307.

<sup>211</sup> Tenże, *Zamach*, dz. cyt., s. 204.

wypadku budzi ona lęk, nie do końca wytłumaczalny, doprowadza go aż do odrętwienia. Następnie ten sam żółty wagon przypomina mężczyźnie „pogrzeb ojca, moment opuszczenia cmentarza”<sup>212</sup>.

Niebo na zachodzie rozjaśnione jeszcze ostatnimi odblaskami słońca, które już od pół godziny przestało oświetlać pola rozpościerające się przed wejściem na cmentarz i ciągnące aż po pokryte mgłami jeziora. Wtedy właśnie, na tle żółto popielatego nieba, zobaczył przesuwany się sznur wagonów towarowych, puste tory i czarne sylwetki cystern. Słyszając gwizd lokomotywy i oddalający się stukot kół pociągu, którego obraz nieubłaganie przechodził od rzeczywistości i teraźniejszości w świat wspomnień i mitów, skojarzył sobie ten odjazd z odejściem ojca. Było tak by ojciec odjechał tym pociągiem. Ostatni oddalający się wagon, chwiejąca się melancholijnie latarnia sygnalizacyjna były od tej chwili symbolem bezpowrotnej straty, ostatecznego kresu jakiegoś ciągu czy zespołu zdarzeń, którego nie można już naprawić i nie można odwrócić, a czasem też zakończeniem które nigdy nie miało początku, egzystowało samoistnie, być może przypadkiem i bez celu<sup>213</sup>.

Przestrzeń rzeczywista, jakiej jej elementy mogą przywoływać inną przestrzeń – psychiczną, tj. najczęściej wspomnienie – przez co przyjmuje ona znaczenie symboliczne. Przykładowo w *Zamachu* dostrzeżony pociąg symbolizuje stratę, ponieważ przypomina bohaterowi o momencie pogrzebu ojca, kiedy podobny pociąg przejeżdżał nieopodal. Żółty kolor zobaczonego obecnie wagonu przywołuje bohaterowi na myśl zabarwienie nieba tamtego dnia. To wspomnienie łączy się także z czernią cystern, kolejnych wagonów pociągu, który w tamtym momencie przejeżdżał nieopodal i kojarzy się z bezpowrotnym odejściem ojca. Czarny pociąg widziany z daleka przyjął symboliczne znaczenie śmierci zabierającej ojca, a żółte, popielate niebo przywodzi na myśl ciepło, uczucie bohatera względem utraconego rodzica. Natomiast zestawienie obu tych barw, kontrastujących ze sobą, bardzo wyrazistych, może symbolizować duże nagromadzenie emocji, napięcie. W opowiadaniu czytelnik poznaje dokładnie odtworzoną przez wspomnienia bohatera przestrzeń, w której owa ceremonia się odbyła. Kształty i barwy przestrzeni towarzyszące mu obecnie, bardzo mocno stopiły się bohaterowi z konkretnymi przeżyciami z przeszłości, które również przywoływane są pamięci za pomocą szczegółów tamtej, wspomnianej przestrzeni. Wpływa ona zatem na emocje postaci nie tylko w czasie teraźniejszym, lecz także determinuje te emocje w przyszłości oraz przywołuje te z przeszłości.

---

<sup>212</sup> Tamże, s. 205.

<sup>213</sup> Tamże, s. 205–206.

Owa przestrzeń ze wspomnienia i okoliczności, z jakimi się wiązała, wpływają na rozumienie oraz odczuwanie sytuacji i przestrzeni obecnej. Po nakreśleniu tego pomieszania porządków i przestrzeni narrator nagle przechodzi do kontynuacji opisywania tego, co dzieje się obecnie, a raczej – co widzi obecnie. Są to rzeczy przyziemne, prozaiczne – np. człowiek, który stoi po drugiej stronie ulicy, nasypuje sobie z torby pełną garść czereśni. Wprowadza to dezorientację, wywołuje nagłe wybudzenie czytelnika z zatopienia się w kreowanym przez narratora świecie wspomnień. Waga poszczególnych stanów czy przedmiotów jest nie do końca poznana. Można by przypuszczać, że tak dokładny opis odczuwania utraty ojca sugeruje, iż był on ważną osobą dla bohatera, a jednocześnie cała jego postać wprowadzana stopniowo za pomocą przechodzenia przez dwie kolejne przestrzenie znika w zderzeniu z kolejnymi (błahymi) elementami otoczenia. Również w malarstwie Beksińskiego znajdzie się przykłady przestrzeni-symboli, o których dalej.

W opowiadaniach natomiast nieustannie pojawia się gra światłocieniem. Jedną z dróg interpretacji podziału na ciemne i jasne może być podążanie za funkcjonującymi w kulturze skojarzeniami, wartościami. Ciemność może znaczyć niepewność, obcość, strach, zagubienie i zło; jasność – nadzieję, dobro, bezpieczeństwo. Na wielu obrazach wyraźnie widoczna jest taka gra kolorami, że odbiorca zwraca uwagę na jasne i ciemne punkty. Kontrasty barwne w tekstach Beksińskiego wprowadzane są albo wprost, albo w sposób implikowany – mogiła, grób, loch, dół kojarzą się z ciemnością, promienie słoneczne, śnieg, lustra, okna – z jasnością. W opowiadaniach stale powtarzającymi się barwami są biel i czerń. Ilustrują to poniższe fragmenty opowiadania *Na końcu ogrodu*:

Mrok rozpościera się nad ziemią, ale jest to dziwny mrok, pokrywający ziemię do wysokości trawy. Trawa, glina, chwasty, łopiany, patyki koraliny są mroczne, jak przysypane grubą warstwą pyłu węglowego. Mrok panuje nad samą ziemią. Niebo natomiast jest stosunkowo jasne, pokryte czerwienią zachodu<sup>214</sup>.

Nad polem wznosi się czarny sufit nocnych chmur. Ten czarny sufit z góry i stosunkowo jaśniejsze, lecz mimo to również ogromnie ciemne pola z dołu tworzą tunel, coś na kształt olbrzymiej szuflady, otwartej z jednej strony, po której właśnie stoję, i zamkniętej gdzieś daleko, w miejscu zlania się czerni chmur i ciemnego brązu pól w jednolitą, nieprzenikloną ciemność (...) Gdzieś w głębi szuflady płonie światło. (...) Na ziemi leży śnieg i światło pali się w śniegu<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Tenże, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 21.

<sup>215</sup> Tamże, s. 23–24.



Odwrócenie symbolicznego znaczenia ciemności i jasności często pojawia się także w opowiadaniach. Ilustruje to powyższy fragment, w którym ciemność znajduje się na górze (skojarzenie negatywnych wartości z pozytywnymi), a dół jest jasny, rozświetlony. Jednakże ciemność, jak to określa Beksiński, „tunelu” jest nieprzenikniona, różne jej odcienie łączą się, zbiegają tam, gdzie nieznane. Światło, mocny punkt, jest tym do czego bohater zmierza, nie może zawrócić – a więc jakaś zewnętrzna, niezależna od niego siła zmusza go do pójścia w kierunku jasności.

Dalej pojawiają się białe owady, biała skóra, biała koszula, czarne otwory, cieniste ogrody, ciemne rozpadliny, etc. Wyraziste barwy (np. czerwień) sporadycznie przecinają ten mroczny świat. Na obrazach można zaobserwować podobne zabiegi; jednak w przypadku malarstwa, zwłaszcza okresu fantastycznego (który – przypomnijmy – w odniesieniu do twórczości Beksińskiego rozpoczął się w okresie prób prozatorskich artysty) wręcz barokowe nagromadzenie różnych kolorów jest dostrzegalne. Raczej nie sposób znaleźć podobne zabiegi w opowiadaniach.

Ulica jest zupełnie pusta (...) **Okna lśnią** w potokach **słońca**. Teraz, o tej porze, mimo olbrzymich szyb, wnętrza są stosunkowo **ciemne** i chłodne. (...) Przypomina to mitologiczny labirynt na Krecie<sup>216</sup>.

Opozycją jest także czasem zewnątrz i wewnątrz – psychika bohatera kontrastuje z otoczeniem: „Oświetlające wszystko poprzez raster liści promienie słońca nie są w stanie rozświetlić moich myśli”<sup>217</sup>. Paradoksalnie, jakby oksymoron brzmi zestawienie: „między deskami **prześwitują czarne** głębokie otwory”<sup>218</sup>.

Inny przykład na pełną barwnych, a raczej ciemno-jasnych kontrastów przestrzeń stanowi fragment z tekstu *Centrala snów*:

Olbrzymi, niekończący się w żadnym kierunku budynek, zalane brudnosrebrnym światłem korytarze, białe lśniące drzwi biur i pokoi, obite skórą drzwi zastępców dyrektorów, obite skórą drzwi dyrektorów, chłodne i ciemne szyby windowe<sup>219</sup>.

Padanie światła i barwy powinny teoretycznie według narratora opowiadania *Kobieta z portretu* pomóc w ustaleniu czasu, pory roku czy dnia sytuacji, która została nakreślona na obrazie przez jakiegoś malarza. Jednak podczas analizy rozkładania się

<sup>216</sup> Tenże, *Lustra*, dz. cyt., s. 81.

<sup>217</sup> Tenże, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 31.

<sup>218</sup> Tamże, s. 32.

<sup>219</sup> Tenże, *Centrala snów*, dz. cyt., s. 38.

światła i cienia narrator dochodzi do sprzecznych wniosków, które doprowadzają go do refleksji, że obserwowane przez niego dzieło nie spełnia warunków wynikających z praw fizyki, natury, percepcji. Czas i przestrzeń obrazu są nie do określenia – nie tylko dlatego że obraz jest oszczędny w szczegóły (w dodatku ze sobą kontrastujące), lecz także dlatego że wpływ czasu rzeczywistego na realną przestrzeń, powierzchnię obrazu (medium) zmienia jego treść. Pęknięcia, zbrukania koloru sprawiają, że nie wiadomo, jakich kolorów początkowo użył malarz.

Obie ściany są zupełnie puste i pomalowane na brudnobiały kolor, być może zresztą kolor ten był czystobiały, lecz lata, jakie dzielą nas niewątpliwie od namalowania obrazu (co łatwo można określić tak po stylu malowidła, jak i po licznych gęstych pęknięciach jego powierzchni), wpłynęły również na przyćmienie i zbrukanie jego barw<sup>220</sup>.

Dodatkowo narrator zaznacza, że przestrzeń malowanego obrazu zależy zawsze od przestrzeni i czasu, w którym on powstaje – zależy bowiem od ułożenia światła i przyjęcia perspektywy przez malarza. Interesujące jest zatem owo zapętlenie czasów: czas akcji opowiadania wpływa na odbieranie czasu innego tekstu kultury, oddziałuje na medium i tym samym na zawartość obrazu. Jednocześnie kolejne medium – książka z opowiadaniem Beksińskiego – stanowi dla odbiorcy kolejne zakłócenie komunikatu opisywanego obrazu, gdyż opowiadanie to jest przede wszystkim opisem, ekfrazą, nie ukazuje ilustracji obrazu o którym mowa. Zatem czas rzeczywisty odbiorcy czytającego opowiadanie także stanowi barierę w dokładnym poznaniu. Barierą tą jest także perspektywa – czytelnika zdanego na subiektywny opis obrazu przez narratora, który obserwuje go z jednego punktu widzenia, a także narratora zdanego na konkretną perspektywę przyjętą przez malarza.

Beksiński zdaje się pytać o stopień, w jakim konkretne media i dziedziny sztuki pozwalają oddawać jakąś prawdę o rzeczywistości otaczającej człowieka. Z jednej strony umożliwiają przedstawienie świata w sposób uwolniony od ograniczeń ludzkich zmysłów. Z drugiej strony człowiek tworzący sztukę sam jest ograniczony w swojej percepcji i to rzutuje na powstające dzieło. W tym ujęciu surrealistyczne, niemimetyczne kierunki w sztuce są jedynym dobrym wyborem – nie naśladują tego, co w przekłamany, ograniczony sposób widzi człowiek, lecz pokazują, jak może świat wyglądać naprawdę. Jest to zatem zbiór nałożonych na siebie perspektyw, widzeń,

---

<sup>220</sup> Tenże, *Kobieta z portretu*, dz. cyt., s. 334.

przekonań, niczym palimpsest, który wciąż i wciąż multiplikuje znaczenia i kryje pewną tajemnicę.

Analiza (także kolorystyczna) przestrzeni w tekście literackim Beksińskiego doprowadziła do wniosków na temat funkcjonowania malarstwa. Sztuka stała się sama swoim krytykiem. Beksiński ukazuje pewne ramy myślenia, narrator nadaje sens przestrzeni, próbuje odnieść przestrzeń dzieła do tego, co zgodne z rzeczywistością.

Zarówno w malarstwie, jak i prozie Beksińskiego światło i cień rządzą się swoimi prawami. Światło nie pojawia się tam, gdzie nakazywałyby prawa fizyki. Przez to następuje także pomieszczenie czasowe – pory dnia (czasem pory roku) są nieznane, mrok niekoniecznie musi oznaczać noc, a jasność – dzień. Przestrzeń wpływa zatem na postrzeganie czasu świata przedstawionego w dziełach twórcy. Ilustruje to także zdanie pochodzące z opowiadania *Na końcu ogrodu*: „Przeszłość jest ciemna”<sup>221</sup>.

Można zatem stwierdzić, że artysta w większej mierze operuje światłocieniem w opowiadaniach, niż na obrazach, na których dostrzec można czerwień, błękit, żółć i inne żywe kolory (te, co prawda, zwykle są przydymione, mroczne, brudne). Beksiński-malarz nie szczędzi szczegółu, maluje swoje obrazy z rozmachem – natomiast Beksiński-pisarz zupełnie odwrotnie. Czytelnik zdany jest na swoją wyobraźnię, która może być znacznie mniej mrocznie ukierunkowana niż wyobraźnia artysty. Jednak znów – przez to, że Beksiński tak niewiele konkretnych, realistycznych informacji daje w opowiadaniach, podtrzymuje w czytelniku poczucie zagubienia. Kolorystyka, światło i cień to bardzo ważne elementy przestrzeni, które z jednej strony dostarczają człowiekowi wiele informacji, z drugiej – mogą komplikować jego i tak już niekompletne widzenie świata.

---

<sup>221</sup> Tenże, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 26.

### 3.4 Groza – transpozycje – groza oswojona

O obrazach Beksińskiego już w pierwszym odbiorze można powiedzieć, że wywołują poczucie grozy, lęku, ich atmosfera jest przygniatająca. Zgodnie z tym, co Beksiński uważał za najistotniejsze w obcowaniu z obrazem, nie trzeba – lub wręcz nie powinno się – przeprowadzać nadmiernej interpretacji tego, co przedstawione<sup>222</sup>. Należy jedynie zbliżyć się do obrazu dzięki emocjom, jakie wywołuje. Wystarczy z nim poobcować, by zanurzyć się w świecie wytworzonym przez artystę. Obraz powinien być według Beksińskiego przeżywany, nie – rozumiany.

Podobne odczucia lęku wywołuje proza twórcy. Niepokój, zagubienie, niepewność towarzyszą czytelnikowi od początku do końca każdego opowiadania. Artysta jest mistrzem w budowaniu napięcia, które nie zostaje ostatecznie rozładowane, czego mógłby i chciałby spodziewać się czytelnik.

Emocje, odczucia, myśli to bardzo ważna część twórczości Beksińskiego. To one sprawiały, że obrazy artysty właściwie same się malowały (jego obrazy nie były planowane, powstawały pod wpływem chwili, były przez niego przerabiane, warstwa pojawiała się na warstwie, symbol na symbolu). Wydaje się, że z opowiadaniem jest podobnie. Warto jednak wskazać pewne tropy, które mogą okazać się pomocne przy próbach zrozumienia i skategoryzowania twórczości artysty. Skoro odbiór tak obrazów, jak i opowiadań Beksińskiego jest emocjonalny, związany raczej ze strachem, przygnębieniem, należy przyrzeć się temu, co wywołuje w odbiorcy takie odczucia.

Trzema fundamentalnymi kategoriami opowiadań i obrazów Beksińskiego – **zwłaszcza w kontekście wywoływanej przez nie grozy** – są przestrzeń, postaci i kolorystyka. Zdają się najważniejszymi obszarami niosącymi znaczenia, budzącymi wspomniane emocje czy uczestniczącymi w kreowaniu symboli. O ile waga tych trzech zagadnień w przypadku obrazów jest wytłumaczalna i dostrzegalna, gdyż malarstwo z samej swojej istoty wydobywa te właśnie pola, o tyle należy objaśnić zasadność wskazania tych kategorii jako istotnych w odniesieniu do opowiadań. W 25 opowiadaniach i szkicach Beksińskiego udostępnionych polskiemu czytelnikowi w zbiorze wydanym w 2016 roku przestrzeń odgrywa ważną, jeśli nie najważniejszą,

---

<sup>222</sup> Artysta nie uwzględniał przy tym, że proces interpretacji odbywa się w sposób niezaplanowany, niekontrolowany i że wszystko, co dociera do człowieka, jest interpretowane. Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 83–120; E. Szczęśna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 169–192.

rolę. Stąd też taki a nie inny dobór tematu niniejszej pracy. Jest to najważniejsza kategoria w malarskiej i prozatorskiej twórczości Beksińskiego; składają się na nią także kolorystyka i postaci, jako jej elementy. W dalszej części tego rozdziału nie będę przypominać ustaleń dotyczących kategorii przestrzeni i kolorystyki, o których już szczegółowo pisałam i które w dużej mierze przyczyniają się do odbierania tej sztuki jako naznaczonej grozą, jednak wskazanie kilku kluczowych problemów wydaje mi się niezbędne, aby móc omówić zagadnienie owej grozy. Znacznie więcej miejsca poświęcę natomiast kategorii postaci, którym warto się przyjrzeć. **Przestrzeń** kreowana przez Beksińskiego decyduje o ruchach, jakie wykonują postaci, o ich działaniach, rolach, które odgrywają. Ma pewne elementy niezwykłości – przede wszystkim jest dominantą w świecie tworzonym przez artystę. Jest siłą i źródłem niepewności, pełna mroku, pustki, tajemniczości. W obu obszarach twórczości Beksińskiego przestrzeń jest złowroga i nieoczywista, nie do końca poznana i niedająca się poznać. W świecie Beksińskiego natura dominuje nad cywilizacją, porasta ją, pożera, doprowadza do tego, że miasta giną, płoną, budynki się zapadają. Cykliczność świata i życia jest bezwzględna, a postaci są wątłymi drobinami poddanymi jej.



W opowiadaniach i na obrazach Beksińskiego dostrzegalne są surrealistyczne zapędy i fascynacje twórcy. Czas jest w jego twórczości kategorią względną. Artysta nieustannie podejmuje w swoich pracach temat względności tego, co widziane, doświadczane, niewiary w możliwości zmysłów. Surrealistyczne są także same już rodzaje opisywanych czy malowanych miejsc. Obrazy i opowiadania są oniryczne, obfitują w elementy fantastyczne. Sam narrator opowiadań nigdy nie jest pewien, czy coś dzieje się na jawie, czy we śnie, a być może tylko w jego wyobraźni lub przywidzeniu.

Poza tym jestem w trakcie mych podróży zupełnie sam i sędzę, że domy, pełgające światełka i wydeptane trakty, do których dążę, są również

niezamieszkane, bezosobowe, anonimowe, nieuczęszczane, [że to]  
**fatamorgana, złudzenie, iluzja w iluzji, sen w marzeniu sennym**<sup>223</sup>.

Taki zabieg kolejny raz podważa pewność odbiorcy co do tego, co się właściwie wydarzyło, wydarza lub ma wydarzyć. Artysta płynnie porusza się między rzeczywistością a nierzeczywistością, wspomnieniem, wyobrażeniem a faktem dziejącym się tu i teraz, stale utrzymuje odbiorcę na granicy iluzji. Przestrzeń wykreowana jest na przekór utrwalonemu porządkowi. Beksiński przeciwstawia się temu, co teoretycznie pewne i znane, lecz – jak się okazuje – niekoniecznie trwałe czy zawsze słuszne, a odbiorca czuje się zagubiony i złęczony w wykreowanym przez artystę świecie.

Ważnym elementem budującym grozę w omawianych utworach jest także **kolorystyka** obrazów. Jest to bowiem zbiór takich połączeń barwnych, które nie są oczywiste. Drażnią niektóre zestawienia wyrazistych kolorów, które tłumione są jednocześnie przez półmrok czy mgłę. Opowiadania są mniej barwne, więcej w nich ciemności i jasnych, rozświetlających punktów. Kolorystyka dzieł artysty charakteryzuje się kontrastami, wyraźnymi punktami, ale i przydymieniem. Oślepia swoimi barwami (lub jasnymi punktami), dezorientuje, przysłania percepcję mgłą i nieprzezroczystością. Przedstawione elementy często mają nienaturalny kolor, są oświetlone z miejsca, z którego w prawdziwym świecie nie mogłyby być oświetlone. Wyczuwalna jest sztuczność i pozorność tej nieprzyjaznej rzeczywistości, w której jednak postaci są uwięzione. Widziane barwy mają mylić odbiorcę, tak jak mylą np. narratora opowiadań. Sprawiają, że świat chwieje się w posadach, gdyż okazuje się nagle zupełnie inny od jego obrazu utrwalonego w umyśle człowieka. Świat ten jawi się w zupełnie inny sposób (także barwny) niż rzeczywisty świat odbiorcy. Dlatego też wywołuje poczucie niepewności i grozy.

Ze względu na to, jak budowana jest atmosfera grozy w twórczości Beksińskiego, ważne są też **postaci**. Im należy poświęcić więcej miejsca w tym kontekście. Co ciekawe – te przedstawione na obrazach i te zakreślone w utworach literackich różnią się od siebie. Różnice te wynikają z formalnej predystynacji malarstwa do ukazywania wyglądu, zewnątrz, fizyczności. O bohaterach obrazów artysty można powiedzieć, że są to twory antropomorficzne, które czasami mają cechy wspólne z innymi

---

<sup>223</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 24.

organizmami żywymi (np. gadzi lub owadzi sposób poruszania się). Są to stwory pokaleczone, składające się głównie z kości, ścięgien i skóry, pozbawione typowych cech ludzkich (elementów twarzy, mimiki i w związku z tym – emocji), umożliwiających identyfikację. Przedstawione w ten sposób stają się anonimowe<sup>224</sup>. Są bytami na granicy życia i śmierci, zdeformowanymi lub zmutowanymi. Czasem trudno określić ich płeć czy wiek – choć często można dostrzec sugestię, że ci bohaterowie to kobiety czy dzieci, kojarzące się z delikatnością czy niewinnością – przez co efekt grozy jest zwielokrotniony. Ci bohaterowie różnią się od naturalnego, zakorzenionego w umyśle ludzi obrazu człowieka, a jednocześnie bardzo go przypominają<sup>225</sup>. Z tego powodu wywołują dyskomfort. Często przygarbieni, ze zwieszoną głową, skuleni – jakby bezsilni czy bezwładni.

Beksiński kolejny raz zderza ze sobą światy wytworzone przez kulturę i naturę. Dla większości odbiorców malarstwa artysty – ukształtowanych przez kulturę szacunku do ciała i pewnej jego świętości, nienaruszalności, intymności – sadystyczny sposób przedstawiania postaci wywołuje trwogę<sup>226</sup>. Gdyby jednak wczuć się w rolę sadysty, emocje wywoływane przez obrazy mogłyby być zupełnie inne, zapewne przyjemne. Tę różnorodność pojmowania świata przez ludzi akcentował sam artysta. Dostrzegał, że rozumienie rzeczywistości jest wytworem kultury, doświadczeń, przeżyć, spotkanych ludzi, wykonywanych zawodów i że często kultura ta nakładana jest na naturę, skłonności i odruchy człowieka<sup>227</sup>. Jest to stałe ścieranie się tych dwóch pierwiastków. Beksiński prowokował swoją sztuką. Z jednej strony przedstawiał postacie anonimowe, jako masę, tłum dążący do tego samego, mający te same marzenia, wykonujący te same

---

<sup>224</sup> W ten sposób autor kolejny raz pozostawia odbiorcę samego z jego refleksjami i odczuciami. Nie sugeruje, jak odbierać obrazy, nadaje im wieloznaczność, odbiorca sam musi zdecydować, jaką postawę przyjąć.

<sup>225</sup> Źródła lęku można się tutaj dopatrywać w zjawisku pokrewnym „dolinie niesamowitości”, który to termin oznacza dyskomfort lub wręcz lęk w kontakcie z nieożywionym przedmiotem humanoidalnym - według badaczy podejmujących ten temat lęk jest wywoływany przez zamazywanie się granicy pomiędzy człowiekiem a tworem sztucznym (zob. np. Ł. Sarowski, *Robot społeczny – wprowadzenie do zagadnienia*, „Roczniki Kulturoznawcze”, 2017, nr 1, s. 84). Jak wskazuje Ewa Wójtowicz: „choć w zasadzie pojęcie to stosowane jest w odniesieniu do przedstawień antropomorficznych, prawdopodobnie zjawisko, które określa, dotyczy także wizerunków zoomorficznych bądź hybryd”, E. Wójtowicz, *W stronę doliny niesamowitości*, [w:] *Bio-techno-logiczny świat: bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Szczecin 2015, s. 25.

<sup>226</sup> „Groza wywoływana jest zwykle przez czynniki kulturowe, które nadają określony rodzaj interpretacji otaczającym nas zdarzeniom”, B. Płonka-Syroka, *Wstęp*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Wrocław 2010, s. 7.

<sup>227</sup> „Wychowanie ma widoczny wpływ na wszystkie elementy sztuki posługiwania się ludzkim ciałem. (...) Zarówno dziecko, jak i człowiek dorosły naśladuje czyny, uwieńczone powodzeniem, które powiodły się osobom cieszącym się ich zaufaniem i mającym pewien autorytet.” M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, Warszawa 2001.

czynności<sup>228</sup>. Z drugiej strony ukazywał inność, niekonwencjonalne rytuały i zwyczaje bohaterów. Fakt, że szokowało to i niepokoiło odbiorców, był dla artysty zajmujący.

„Koszmarna wizja świata?” A cóż to jest świat? Należałoby o to zapytać starca nad grobem lub człowieka ze zmiażdżonym kręgosłupem, umierającego w szpitalu, lub polityka w okresie zagrożenia wojną – za każdym razem otrzymalibyśmy inną wersję słowa „świat”. W tym sensie i ja mam swój świat...<sup>229</sup>

Poczucie grozy, jakie wywołują bohaterowie malarstwa, nie polega na lęku przed nimi. Odbiorca nie boi się ich, lecz utożsamia z nimi, obserwuje, co się z nimi dzieje, zastanawia się nad ich historią, i wtedy dopiero zaczyna odczuwać niepokój. Co zatem wywołuje lęk w tych bytach, w odbiorcach pod postacią tych istot? Są to: wspomniana wcześniej przestrzeń (źródło niepewności), nierzadko świat po zagładzie, iluzoryczność i kruchość życia.



Jeśli natomiast chodzi o bohaterów opowiadań, trzeba zaznaczyć, że niewiele można dowiedzieć się na temat ich wyglądu. W związku z tym czytelnik automatycznie wyobraża sobie zwykłych ludzi, nie straszy go sama ich aparycja, sugerująca, po jakich są przejściach. Beksiński szczędzi opisów bohaterów – nie tylko nie przybliża ich fizyczności czytelnikowi, lecz także nie rozbudowuje ich rysu psychologicznego, nie nadaje im wielu cech, nie skupia się na nich. Te postaci są zawieszane w tu i teraz opowiadania, nie jawią się jak żyjący codziennością ludzie, lecz jako pionki, elementy większej całości, jakiegoś obrazu, jako uczestnicy gry zwanej życiem. Postaci są

<sup>228</sup> Jest tak np. w opowiadaniu *Bakterie*, zob. Z. Beksiński, *Bakterie*, [w:] tegoż, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 118.

<sup>229</sup> Wypowiedź Beksińskiego w wywiadzie: H. Brzozowski, *Odnaleźć w sercu i pod powiekami*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25, s. 6.



tajemnicze, niedookreślone, anonimowe – nazywane przez pryzmat tego, co aktualnie robią, do czego zmusza je otoczenie, przez wzgląd na role czy funkcje, np. Obserwator, Kobieta, Autor, Widz, Numer Szesnasty, Informator, Podpalacz. Często są obserwowane lub obserwują. Są zagubione, nawet sam narrator (najczęściej będący głównym bohaterem) nie tylko nie jest wszystkowiedzący, lecz także nie jest pewien rzeczy fundamentalnych – czy coś się dzieje naprawdę, czy coś istnieje, czy nie. Czasami wychodzi na jaw psychiczne zaburzenie bohatera<sup>230</sup>. Tak jest w opowiadaniu *Na końcu ogrodu*, które jest skonstruowane na wzór rozmowy z psychoterapeutą. Co ważne, opowiadanie to otwiera zbiór, a więc już od samego początku lektury wprowadza wątek wyjątkowości świata i postaci kreowanych przez Beksińskiego. W opowiadaniu *Manekiny*<sup>231</sup> bohater starzec jest maniakiem, fetyszystą i degeneratem, a sensem jego egzystencji jest współzycie z manekinami. Kaleki, samotnicy, ludzie po przejściach, zaburzeni – to front osobowości w opowiadaniach Beksińskiego.

Idę ogrodem, parkiem lub cmentarzem. (...) W niesłychanym natłoku liści (...) znajduje się miejsce, do którego (...) wbrew woli podążam. Nie wiem, jak wygląda to miejsce; wydaje mi się, że jest to chyba grób, grobowiec. (...) Może mówię zbyt wiele, mówiąc równocześnie zbyt mało. Nie wiem, czy odczuwam to we śnie tak jak w tej chwili. (...) Czy mam jeszcze mówić?

Mów dalej<sup>232</sup>.

W innym fragmencie czytamy: „Człowiek w okularach otrząsa się. (...) Scena ta jest obserwowana. **Obserwatorem jest człowiek wyposażony w lornetkę**”<sup>233</sup>.

Bohaterowie znowu okazują się mało istotni z perspektywy ogromu świata i siły natury. Kolejny raz poruszają się po świecie po omacku, próbują dostosować się do życia w określonych warunkach. Nie znaczą wiele, trudno ich odróżnić od siebie, są zdeformowani (jak na obrazach) albo psychicznie, albo fizycznie. Odbiorca nie widzi tej deformacji, jedynie czuje ją i to, jak ona wpływa na jakość życia postaci. Niewiele wie o ich przeszłości, niewiele o przyszłości. Bohaterowie tkwią, jak już wcześniej

---

<sup>230</sup> Ksenia Olkusz wskazuje za Stevenem Bruhmem, że „współczesna estetyka gotycka operuje nie tyle psychoanalizą w sposób przedmiotowy, ile raczej wyzyskuje ją w konstruktach narracyjnych”. Gotycyzm świata Beksińskiego nie jest przedmiotem analizy niniejszego artykułu, jednakże jego elementy są dostrzegalne w twórczości artysty i korespondują z zagadnieniami grozy i niepokoju, które podejmuję w kolejnych akapitach. Takie motywy, jak zaburzony narrator czy bohater, to rozwiązania pojawiające się w opowiadaniach Beksińskiego. K. Olkusz, *Gotyckie światy współczesnej grozy*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016 s. 17.

<sup>231</sup> Z. Beksiński, *Manekiny*, dz. cyt., s. 287.

<sup>232</sup> Tenże, *Na końcu ogrodu*, dz. cyt., s. 31–32.

<sup>233</sup> Tenże, *Śnieg*, dz. cyt., s. 188.

zostało ustalone – w mnogości czasów lub zupełnie poza czasem. Zagubienie i niepokój postaci przechodzą na odbiorcę, który zaczyna odczuwać grozę ich otoczenia.

Mieszkanie starca zajmuje dwie kondygnacje. Stary jest kaleką, ma sparaliżowane nogi, może w ogóle nie ma nóg, bo stracił je na wojnie lub w wypadku samochodowym; zresztą możliwe jest także i to, że symuluje bezwład nóg, skłoniony do tego sobie tylko wiadomymi powodami – w każdym razie starzec porusza się wprawdzie o siłach, lecz tą siłą jest siła rąk, które obracają korbę wózka na wielkich szprychowych kołach sunącego po czerwonym dywanie niższej kondygnacji<sup>234</sup>.

### **Transpozycje medialne w twórczości Beksińskiego**

Badanie grozy w dziełach Beksińskiego pozwala dostrzec **transpozycję medialną** stanowiącą charakterystyczny element poetyki artysty. Ewa Szczęsna tłumaczy zjawisko transpozycji medialnej jako „realizowanie konwencji estetycznych, właściwości wzrokowych, słuchowych jakiegoś medium w ramach innego medium”<sup>235</sup>. W twórczości Beksińskiego zabiegi te potęgują efekt grozy.

W malarstwie sanoczanina transpozycje medialne polegają na zastosowaniu środków stylistycznych charakterystycznych dla literatury<sup>236</sup>: metafory, wyolbrzymienia, oksymoronu, powtórzeń i ożywienia. Tymczasem w przypadku opowiadań są to typowe dla sztuki wizualnej gra perspektywą oraz punkty widzenia.

Za **metaforę** w malarstwie uważam takie przedstawienie, w którym sensory dwóch widocznych elementów (stanowiących jednocześnie jedność) wchodzi w interakcję i rodzą kolejne znaczenie, inne niż to, które powstałoby w wyniku analizowania tylko jednej części obiektu złożonego lub obu części, lecz w separacji. Jako przykład może posłużyć poniższy obraz, na którym widnieje budynek-twarz. Obiektu tego nie można rozłożyć na dwa i odczytywać tylko jako budynek lub tylko jako twarz, natomiast zespolenie obu tych rzeczy generuje nowe znaczenie i interpretację – być może obrazuje przestrzeń psychiczną, przestrzeń głowy, konstrukcję pustki psychicznej czy emocjonalnej, przestrzeń snów czy wspomnień, wyobrażeń (które to mogą przenosić do innych przestrzeni, związanych z jakimiś przeżyciami).

---

<sup>234</sup> Tenże, *Manekiny*, dz. cyt., s. 288.

<sup>235</sup> E. Szczęsna, *Poetyka mediów*, dz. cyt., s. 30. Zob. także C. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 204–205.

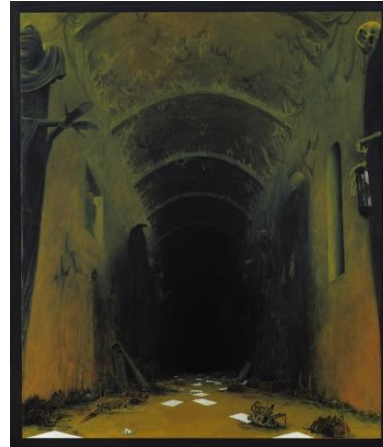
<sup>236</sup> Przydatne były w tym kontekście ustalenia Seweryny Wysłouch na temat funkcjonowania środków stylistycznych w malarstwie, zob. S. Wysłouch, *Ut pictura poesis*, dz. cyt.



Na drugim obrazie widnieje łódź-trumna, która może symbolizować tułaczkę człowieka przez życie, będące jednocześnie drogą ku nieuniknionej śmierci. Łódź jest schronieniem, lecz jednocześnie jest ciasna i więzi w swoich granicach człowieka, który jest na nią skazany, jest osamotniony, a towarzyszy mu tylko niepokój i niepewność. Obraz ten może posłużyć także jako przykład na kolejny rodzaj transpozycji, czyli **wyolbrzymienie**. Łódź-trumna, byt, istnienie człowieka są małe i wątle w stosunku do bezkresu wieczności, kosmosu.



Wyolbrzymienie – drugi przykład transpozycji – polega zatem na pokazywaniu rzeczy w innej skali, niż normalnie, w rzeczywistym świecie. Omawiany efekt osiąga się przede wszystkim dzięki wykorzystaniu perspektywy żabiej lub ptasiej. Na pierwszym z poniższych obrazów widać małą postać krocącą w ciemności, labiryncie zbudowanym z wielkich zakapturzonych istot – wyglądających jak typowe wyobrażenie śmierci. Postać ta kroczy ze światłem, szuka drogi, być może wyjścia. Na drugim obrazie widoczny tunel jest ogromny, ukazany z perspektywy żabiej, urasta do rangi niekończącego się, przytłaczającego.



Trzeci przykład transpozycji to **oksymoron**, czyli zestawienie dwóch sprzecznych ze sobą cech. Zarówno na tym, jak i na wielu innych obrazach najczęściej pojawiającym się takim zestawieniem jest **żywy trup**<sup>237</sup>. Koń, zapewne jak i kobieta oraz jej dziecko nie mają prawa żyć – jest to niezgodne ze wszelkimi prawami natury. W świecie Beksińskiego jednak dokąś zmięrzają, żyją.



Jako czwarty przykład transpozycji wymienić można **powtórzenie**. Jest to nagromadzenie podobnych elementów na jednym obrazie, ale i powtarzających się motywów (czy ich ujęć) na wielu innych dziełach malarskich artysty. Powtórzenie ograniczone działaniem do ram jednego obrazu można zilustrować choćby za pomocą widocznego poniżej przykładu, na którym zauważalne jest zwięlokrotnienie

---

<sup>237</sup> Maria Janion pisze o wielu aspektach postrzegania w kulturze i literaturze bytów na granicy życia i śmierci. Według niej żywe trupy, wampiry czy manekiny to imitacja życia (zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008). Nic dziwnego, że tak licznie ukazują się w opowiadaniach Beksińskiego – świat jego sztuki składa się z wielu momentów i elementów granicznych, jest – lub może być – iluzją.

zawieszonych w powietrzu betonowych konstrukcji. Te unoszące się płyty ciągną się w nieskończoność, wydłużając granice świata.



W twórczości malarskiej artysty powtarzają się takie motywy i elementy jak: krzesła, łuki (np. drzwi, okien), czaszki, kości, pale, unoszące się pod wpływem wiatru przedmioty, budynki, nagrobki, krzyże. Za przykład takiego powtórzenia obejmującego kilka dzieł może posłużyć poniższe zestawienie trzech obrazów ilustrujących wejścia/wyjścia widziane na wprost. Można tu mówić o paralelizmie przestrzennym, czy wręcz kalce semiotycznej, którą tworzą powtarzające się układy przestrzenne.



Warto wspomnieć, że powtórzenie to także częsty środek stosowany w prozie Beksińskiego. O ile nie można powiedzieć tego samego o innych figurach stylistycznych, ten typ pojawia się niezwykle często w opowiadaniach.

Ostatni przykład transpozycji na gruncie malarstwa to **ożywienie**. Przez zastosowanie go można uzyskać efekt nadania cech istoty żywej elementom nieożywionym.



Transpozycje można dostrzec także w opowiadaniach Zdzisława Beksińskiego. Jest to przede wszystkim gra perspektywą i punktami widzenia. Wywołują one – podobnie jak inne omówione wcześniej zabiegi artysty – poczucie niepewności, lęku i grozy.

**Perspektywa** wykorzystywana jest, aby zderzyć ze sobą dwa (lub więcej) różne sposoby widzenia świata i skonfrontować bliskie człowiekowi widzenie rzeczy z takim, które nie jest odruchowe, komfortowe. Perspektywa często służy także pogłębieniu analizy rzeczywistości otaczającej narratora-bohatera. Jednakże sama potrzeba studiowania przestrzeni, zwykłej i codziennej – przynajmniej z pozoru – zadziwia i sprawia, że czytelnik staje się podejrzliwy – jakby na wzór narratora. Beksiński buduje nastrój pełen wątpliwości, braku zaufania. Taka postawa skłania do ograniczenia wiary we własną wiedzę, w możliwości zmysłów, w prawa natury, fizyki, we wszystko to, czego w codziennym życiu człowiek nawet nie dostrzega.

Analiza perspektywicznych skrótów widocznych na popiersiu i twarzy kobiety zdaje się wskazywać, że odległość między nią a malarzem, który ją maluje, wynosi około trzech metrów. (...) Równie dobrze można by było przyjąć możliwość, że ściana tła znajduje się bardzo blisko i jest niezwykle mała, a stado ptaków przypomina rozmiarami rój pszczół, jak też że ściana tła znajduje się w odległości kilkuset metrów, jest olbrzymia niczym góra, a ptaki przypominają swoimi rozmiarami pterodaktyle<sup>238</sup>.

Operowanie różnymi **punktami widzenia**, uświadamianie ich istnienia, przywołuje skojarzenie z ciągłą obserwacją – z byciem obiektem obserwowanym lub

<sup>238</sup> Z. Beksiński, *Kobieta z portretu*, dz. cyt., s. 335–336.

obserwującym. To także nie wpływa na komfort czytelnika, który staje się nieufny wobec przestrzeni opowiadania. Beksiński nieustannie przypomina, że wiele rzeczy może się wydawać, że bardzo często widać tylko jedną stronę przedmiotu, obiektu, czy też człowieka, psychiki, świata. Uświadamia, jak bardzo dostępność tylko jednego punktu widzenia w momencie obserwacji ogranicza wiedzę na temat rzeczywistości. Czy w takim świecie można ufać komukolwiek, skoro nie można zaufać sobie? Artysta zagłębia się w tę ułomność człowieka – jako tego, który widzi i odczuwa tylko wycinek – w sposób filozoficzny, bliski rozważaniom Kartezjusza, a nawet posuwa się do wątplenia, czy on sam, podmiot myślący, istnieje.

Można to nazwać seansem filmowym. Pewne rzeczy widać i pewne rzeczy słysząc, o pewnych rzeczach istnieją informacje. (...) widać jedynie to, co obejmuje sobą ekran, a i z tego nawet widać tylko jedną stronę – tę, która zwrócona jest w kierunku utrwalającej obraz kamery<sup>239</sup>.

Oprócz tego obserwacja często wiąże się u Beksińskiego z rolami odgrywanymi przez postaci z jego opowiadań. Role te dane są na całe życie, są jedynymi konstytuującymi postaci danymi o niej samej, uzasadniającymi jej istnienie. Kiedy mowa o rolach, blisko już stąd do pojęcia *theatrum mundi*. Wizja świata jako teatru, ludzi jako marionetek, nad którymi coś znacznie większego i donioślejszego ma władzę, przytłaczała ludzi już w starożytności i ma tę moc po dziś dzień.

W kiosku widać teraz poruszającą się sylwetkę kobiety. (...) Musiała wejść od tyłu (...) Wejście do kiosku jest od tyłu. Można go odwiedzać i opuszczać, nie będąc widzianym z miejsca, w którym znajduje się Numer Szesnasty. Należy tylko nieco się schylić i sterta skrzyń jest w stanie zakryć człowieka lub ludzi przed okiem obserwatora, jeśli naturalnie ten obserwator znajduje się w punkcie okupowanym w tej chwili przez Numer Szesnasty. Być może i dla wielu innych punktów dojście do kiosku jest ukryte<sup>240</sup>.

Czerpanie narzędzi przez artystę z wielu rodzajów sztuk i przenoszenie ich na grunt innych sztuk jest wyraźnie dostrzegalne. Wynika to z jego światopoglądu i podejścia do sztuki. Dla Beksińskiego wszelkie istniejące granice muszą być przekraczalne. Granice te artysta zdaje się nieustannie przekraczać, wykorzystując w swojej twórczości możliwości i języki wielu dziedzin sztuk. Transpozycje są sposobem na udziwnienie przedstawianego świata: zdeformowanie go, zwielokrotnienie, zatracie czy przełamanie jego granic, nadanie mu nietypowych cech. Artysta buduje świat pełen kontrastów, prezentuje udziwnione, przekorne spojrzenie na

<sup>239</sup> Tenże, *Piasek*, [w:] tenże, *Opowiadania*, dz. cyt., s. 142.

<sup>240</sup> Tenże, *Zamach*, dz. cyt., s. 204.

tę fikcyjną rzeczywistość. Sprawia, że groza, którą wywołuje wykreowany świat, zostaje spotęgowana.

### **Groza oswojona**

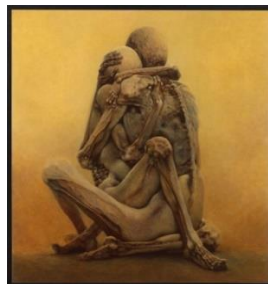
Do omówienia następnej cechy charakterystycznej twórczości Beksińskiego niezbędne jest także przytoczenie kontekstu nieco późniejszej twórczości artysty. Etap ten miał miejsce mniej więcej w drugiej połowie lat 80. XX wieku. Malarstwo z tego okresu jest spokojne, monobarwne, o niepewnej kresce i pełne rozmyć. Nie cieszy się ono taką popularnością, jak pełne rozmachu, symbolów i szczegółów malarstwo z okresu fantastycznego. Jest dość oszczędne w treści, a sam Beksiński zdaje się już nie artykułować na obrazach swoich egzystencjalnych wątpliwości ani ostrych, zdecydowanych opinii na temat życia i śmierci. Być może kolejne tragiczne przeżycia, które towarzyszyły artyście, spowodowały jego odwrót od walki z niemocą człowieka. Artysta wydaje się pogodzony z tym, jak różne twarze przybiera życie, jak rzuca człowieka w różne miejsca i sytuacje, że prowadzi go do nieuniknionego – do śmierci. Mimo że obrazów z tego okresu nie można nazwać pogodnymi (zresztą w całej jego twórczości nie znajdziemy ani jednego przykładu na twórczość pogodną), Beksiński znajduje piękno i przyjemność szarego dnia, dnia codziennego, dnia przybliżającego do śmierci. I choć nie jest to takie piękno, jakiego człowiek oczekuje, jakiego być może sam Beksiński próbował doszukać się w życiu – piękna idealnego – to jest to element zaskakująco odmienny od tego, do czego przyzwyczaił odbiorców Beksiński latami twórczości.

Piękno to jest nieidealne, skarykaturowane, wątpliwe, być może nawet śmieszne, kiedy nazywa się je pięknem – ale Beksiński je dostrzega. Artysta dostrzega traumy, przeżycia, rozterki drzemiące w każdym z ludzi – i to też ukazuje. Rezultatem jest efekt, który można by określić jako **grozę oswojoną**. Nazywam w ten sposób zjawisko, które polega na umiejscowieniu elementów tradycyjnie wywołujących grozę w kontekstach i sytuacjach znanych, codziennych, kojarzonych pozytywnie, przez co efekt grozy ulega redukcji.





Artysta przedstawia m.in. kobietę, być może baletnicę, w zmysłowej delikatnej pozie. Obrazuje spacer starszego człowieka ze swoim towarzyszem podobnym do psa, pokazuje motocyklistę czytającego gazetę czy człowieka, którego palce zwielowrotniają się podczas gry na trąbce. Postacie te, ich otoczenie są nadal nieprzyjemne – dostrzegalne są rany na ciele, kości, trupiość postaci, przestrzeń jest mglista, pusta, zagadkowa. Jednakże obrazy te wywołują współczucie, czułość, spokój, a nawet przypisać im można jakiś rodzaj humoru. Nie straszą już, nie przytłaczają tak silnie, jak wcześniejsze obrazy. Każdy człowiek może odnaleźć w nich siebie lub kogoś bliskiego. Twórca zobrazował miłość, pożądanie, odpoczynek, relaks w taki sposób, w jaki występują one w życiu. Nie są doskonałe, lecz często okraszone trudem, jaki kosztowały, cierpieniem, czasem. Wydaje się, że Beksiński doprowadził teoretycznie nierówną walkę między życiem a śmiercią do remisu. Znalazł punkt graniczny tych dwóch sfer i w tym miejscu pozostał, być może odnajdując w nim jedyne pewne constans.



\* \* \*

Starannie dopracowana twórczość Beksinińskiego, choć różniąca się bądź w zależności od materii artystycznej, w której tworzył, bądź od czasu, kiedy tworzył, układa się w jedną konsekwentną wizję świata. Wizję artysty, w którym było dużo niepokoju, niezgody na panujące realia, zarówno polityczne, jak i te zupełnie niezależne od ludzi, rządzące się prawami natury. To ponure spojrzenie na życie, rolę człowieka i jego możliwości, znajduje oddźwięk nie tylko w surrealistycznych obrazach, czarno-białej, dobitnej fotografii czy równie mocnych fotomontażach – wyrażane jest także na kartkach opowiadań czy dzienników. A groza bijąca z twórczości samotnika z Sanoka wybrzmiewa z każdego drobnego elementu jego dzieł: z przestrzeni, jaką konstruował, z postaci, które w niej umieszczał, kolorystyki, którą barwił świat przedstawiony. Efekt ten wzmacniał swoim interdyscyplinarnym, wszechstronnym talentem do widzenia świata i przedstawiania go w ten sposób. Czerpiąc z różnych dziedzin sztuki przenosił typowe dla nich rozwiązania na obszar innych sztuk, w których się realizował. Ostatecznie odnalazł także kontrapunkt dla swojej ponurej wizji świata – nieidealne piękno życia, którego trzeba się naszukać, by je dostrzec i zaakceptować takim, jakim jest.

## Zakończenie

Ambicją niniejszej pracy była analiza porównawcza malarstwa i prozy Zdzisława Beksińskiego, dla której wspólnym punktem odniesienia jest kategoria przestrzeni. Z przeprowadzonych badań wynikają wnioski, które mogą się okazać ciekawe nie tylko dla osób zajmujących się twórczością sanoczanina. Przede wszystkim należy wskazać, że z przeprowadzonego zestawienia wynika, że Beksiński lubił łączyć ze sobą nieoczywiste przestrzenie, ich elementy pozornie niepasujące do siebie – na obrazach często można dostrzec kilka światów naraz. W opowiadaniach czytelnik zostaje zmuszony do przeskakiwania do kolejnych światów czy części rzeczywistości, podobnie jak podczas oglądania malarskich dzieł artysty. Jednocześnie dostaje dużo informacji na temat umiejscowienia bohatera czy konkretnej rzeczy, przedstawiony obraz jest pełen uściśleń, m.in. dotyczących szczegółowego położenia obiektu lub kierunku poruszania się bohatera.

Trudno natomiast wyobrazić sobie same postaci, tak bardzo nieuformowane w owych opowiadaniach, niedookreślone. Warto przy tym zaznaczyć, że postaci malowane przez Zdzisława Beksińskiego bardzo często są humanoidalne, lecz niewiele więcej można o nich powiedzieć. W opowiadaniach stale wspomina się, że coś znajduje się pod ziemią, na dole – bądź patrzy się w górę, przemieszcza się w różne strony. Malarstwo natomiast predystynuje do ukazywania relacji przestrzennych, rozmieszczenia elementów na dole właśnie, czy na górze – przy czym u Beksińskiego dobór tych elementów także jest zagadkowy – stąd na obrazach artysty tak często widoczne są unoszące się zwaliste budynki czy całe miasta, ryby, czasami nieokreślone światy czy byty. Często dół zdaje się paradoksalnie bardziej zwiewny i lekki, niż przytłaczająca góra. Obrazy malarza ukazują ruch – unoszenie się przedmiotów, aktywność przyrody i cykliczność życia, ale i statykę – postać zrosniętą z jakimś elementem przestrzeni, przykutą, zasiedziałą, wiszące na krzyżu zwłoki.

Opowiadania wydają się z kolei opisem obrazków, scen z życia, jakkolwiek aktywnych, tak w samej materii opowiadania będących statyczną mapą, po której przenosi się bohatera. Jest on zatem także nieco aktywny, stale gdzieś podąża, lecz jednocześnie nie można powiedzieć, by w opowiadaniach tych występowała mnogość zdarzeń i działań tego bohatera. Porusza się on w pewnym zakresie, po określonym

wycinku rzeczywistości. Po ogrodzie, po centrali snów, po budynku, pokoju czy okolicach dworca. Dopiero w wyobraźni może zdobyć się na znaczącą zmianę otoczenia, lecz z perspektywy czytelnika obraz przywołany jako wspomnienie czy wyobrażenie, choćby był bardzo złożony, wciąż pozostaje statyczny.

Charakterystyczny okazuje się u Beksińskiego wzrokocentryzm. Tutaj także wyraża się malarskość jego pisarstwa. Narrator często jest głównym bohaterem, a ten – obserwatorem. Podobnie jak obserwatorem jest ten, kto spogląda na obraz<sup>241</sup>. Obaj obserwatorzy mają tylko jedną perspektywę, nie mogą postawić się na miejscu innych osób, mogą się tylko domyślać, jak przestrzeń może wyglądać z innego miejsca. Bohater zwykle jednak wyobraża sobie widzenie świata z konkretnych punktów widzenia, zgłębia je, bada. Perspektywy nakładają się na siebie i tworzą nawarstwiony obraz świata; nie wiadomo, która perspektywa to ta właściwa bohaterowi. Podobnie nawarstwiają się perspektywy widzenia w obrazach Beksińskiego. Multiplikacja bytów, znaczeń, przestrzeni, elementów to typowy dla Beksińskiego zabieg deformujący rzeczywistość<sup>242</sup>. Można powiedzieć, że malarstwo i proza artysty, to wręcz palimpsesty<sup>243</sup>. W tym sensie dobór narracji pierwszoosobowej (momentami przełamywanej w celu wprowadzenia niepewności co do tego, kim kto jest) wydaje się także podyktowany skłonnością do malarskiego, warstwowego sposobu widzenia rzeczy. Dopiero w momencie zastosowania narracji pierwszoosobowej czytelnik, tak jak patrzący na obraz, może stanąć na miejscu twórcy i widzieć dokładnie to, co on.

Beksiński bezustannie odnosi się w opowiadaniach do relacji przestrzennych. Jego opowiadania nie są czystą akcją. Nie dominują w nich dialogi, niewiele jest postaci, natomiast na pierwszy plan wybija się przestrzeń. Autor nie opisuje jej w typowo literacki sposób. Nie używa wielu figur stylistycznych, takich jak porównanie, metafora, barwne i obrazujące epitety. Opis przestrzeni jest dokładny, acz nie poetycki, tworzony bardziej przez architektoniczną bądź malarską stronę Beksińskiego, niż tę pisarską. Autor jest oszczędny w słowach, przynosi czytelnika

---

<sup>241</sup> Dobrze oddaje tę relację opowiadanie *Kobieta z portretu*. Na ten temat zob. także M. Porębski, *O wielości przestrzeni*, [w:] *Przeźródła i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 27.

<sup>242</sup> Dodatkowo potwierdza to fakt, że taki warstwowy sposób kreacji funkcjonował wcześniej w obrabianych w specjalny sposób fotografiach czy grafikach.

<sup>243</sup> Jak wskazuje Ewa Paczoska, „Palimpsestowość ujawnia się w natłoku i zróżnicowaniu narracji i perspektyw” E. Paczoska, *Wiktorianizm i rytmy rozwojowe powieści polskiej drugiej połowy XIX wieku. Rekonesans*, [w:] *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, red. E. Paczoska, A. Budrewicz, Warszawa 2016, s. 204.

w różne przestrzenie dość nagle i zaskakująco, bez szczególnego wprowadzenia czy uzasadnienia. Przypomina to proces oglądania obrazów pełnych detali, podczas którego odbiorca nie dostrzega wszystkich elementów w jednej chwili. Wzrok jest kierowany w różne miejsca, poznawanie owej przestrzeni obrazu odbywa się stopniowo. Plastyczność opisów wzmagana jest przez stosowanie światłocienia, nagromadzenie rzeczowników i kształtów. Można do tego dodać liczne powtórzenia; czasem wybranego słowa, a czasem całych zdań czy konstrukcji. Teksty te są fragmentaryczne, poszarpane, ikoniczne, nielinerane. Dużo w nich informacji na temat tonacji (jasne, ciemne). Obecne jest także myślenie metaforyczne (np. piasek to skutek fali<sup>244</sup>).

Zarówno w opowiadaniach, jak i na obrazach można zaobserwować wspólne rozwiązania kompozycyjne. Są to zestawienia i kategorie: góra–dół, perspektywa, blisko–daleko, głębia, przestrzeń otwarta–zamknięta, statyka–dynamika, ruch i czas, centrum, plany, punkty widzenia. Artysta często realizuje je w podobny sposób, choć zdarzają się także zabiegi znajdujące się na dwóch przeciwległych biegunach. To jest właśnie harmonijne, wzajemne doprecyzowywanie się obu światów tworzonych przez Beksińskiego, dyskutujących ze sobą lub będących swoim przedłużeniem. To nieoczywisty, niejednoznaczny świat przedstawiony Beksińskiego, przemieszanie obrazów rzeczywistych i wyobrażonych. Malarstwo Beksińskiego wydobywa ważną rolę przestrzeni: czasami przedstawia tylko ją, tzn. np. widok na konkretny krajobraz. Czasem znów postaci tworzą swoimi ciałami twory na wzór miast, budowli, elementów przestrzeni. Byt człowieka jest determinowany przez przestrzeń, która jest potężną siłą.

W świecie Beksińskiego istnieją również granice, które wytwarza zwykle sam narrator opowiadań (podobnie jak w malarstwie instancja odpowiadająca narratorowi), by potem je z satysfakcją łamać. Beksiński łamie też „granice” sztuk – te dla niego nie istnieją, dlatego pojawiają się u niego liczne transpozycje. Opowiadania są plastyczne, a obrazy – narracyjne. Te transpozycje to również np. zastosowanie środków stylistycznych w malarstwie, a perspektywy i plastyczności w prozie. Granice wyznaczane są często przez człowieka i jego niedoskonałość fizyczną czy psychiczną, które wpływają na postrzeganie przestrzeni jako granicy przez postać. Jednocześnie postać sama jest wytworem przestrzeni i po części sama przestrzenią. Taką (nie)granica jest także wszechobecna mgła, nieprzezroczystość. Przez sposób przedstawienia

---

<sup>244</sup> Zob. Z. Beksiński, *Piasek*, dz. cyt.

przestrzeni można rozpoznać osobowość podmiotu nadawczego (i w obrazach, i w opowiadaniach). Jest to dowód na cudze widzenie, zatem badanie malarstwa i opowiadań Beksińskiego jest rozpoznawaniem podmiotu, który postrzega – opowiadania i obrazy to reprezentacje jego widzenia, które są twórczymi deformacjami.

Charakterystyczna dla Beksińskiego jest dwoistość przestrzeni, rozgraniczanie jej i naprzemienne łączenie: rozróżnienie na niebiańskie i ziemskie, kulturowe i naturalne. Można nawet powiedzieć, że natura postrzegana jest kulturowo – widziana przez okna, drzwi, lornetki, na zdjęciach czy na ekranie. Malarstwo i literatura także są wytworem kultury, Beksiński zdaje się o tym nie zapominać i stale podważać, komentować taką relację. W świecie Beksińskiego pełno jest opozycji, które przestają być opozycjami, upływają się, byty się przenikają (np. to, co ożywione i nieożywione, przenika się z człowiekiem, przestrzenią; symbol krzyża to przenikanie się tego, co boskie i ludzkie).

Przestrzeń Beksińskiego to zbiór metafizycznych sił, wyczuwalny jest ich opór – przeciwdziałanie tych sił (np. wiatru, układu architektonicznego miasta) daje efekt ustatycznienia, siła zewnętrzna i wewnętrzna zderzają się (a podobny podział można zauważyć w statycznej postaci, która zdaje się pełna ruchu w środku, tłoczących się emocji i napięć). Pojawiają się powtarzalne motywy – okna, drzwi, fotografie, budynki, lustra. Elementy te to przedmioty, które jednak przedłużają, zwielokrotniają, powiększają tę przestrzeń, dają w nią wgląd. Motywy, które się powtarzają, zdają się mieć działanie unieruchamiające. Podobny efekt wywołują liczne dygresje w opowiadaniach. Dynamiki natomiast nadają zdania długie, przypominające strumień świadomości. Narracja opowiadań to mieszanina stylów, dyskursów, form (np. dyskurs literacki, filmowy, styl eseju, mowa pozornie zależna, narracja pierwszoosobowa, styl konfesyjny). Stale powtarzają się słowa wyrażające niepewność: „prawdopodobnie”, „być może”. Wszystko to buduje atmosferę braku zaufania do otaczającej rzeczywistości, do samego siebie. Obrazy Beksińskiego także rodzą mnóstwo pytań o (nie)istnienie rzeczywistości czy bytu; surrealistyczne wizje, deformacje, niedopowiedzenia zaciemniają prawdę. Opowiadania i obrazy konstruowane są za pomocą podobnych rozwiązań, obecne jest zawieranie się w sobie różnych światów, szkatułkowość, *mise en abyme*.

Przestrzeń nie daje się człowiekowi poznać, objąć zmysłami – zarówno otwarta, jak i zamknięta przestrzeń opowiadań oraz obrazów stanowi dla niego swoisty labirynt, niekiedy pułapkę. Centrum przyciąga do siebie człowieka, a niekiedy odpycha. Czy coś jest blisko, czy daleko – to pojęcia względne. Przestrzeń to sens istnienia, a jednocześnie jego zaprzeczenie. Wywołuje w człowieku poczucie nieistnienia, zagubienia, chaosu. Nic nie jest pewne. Wszystko jest hipotetyczne. Czy to, co widzę, istnieje? Czy to, co istnieje, zobaczę? Tak zdaje się myśleć bohater obrazów i opowiadań. Tak zdaje się zastanawiać ich odbiorca, wciągany do tego świata, ustawiany w konkretnym punkcie, przyjmujący określoną perspektywę. Takie pytania stawia narrator, autor. Te instancje mieszają się ze sobą, świat wewnętrzny dzieła i świat zewnętrzny spajają się. W ten sposób rodzą się niepokój, groza. Ostatecznie jednak Beksiński grozę tę, wraz z biegiem lat, oswaja.

Rola przestrzeni w twórczości Beksińskiego jest zatem niezwykle ważna. Zaczyna się od przestrzeni wnętrza artysty, jego wizji i wyobrażeń. Przestrzenność tych wyobrażeń uzewnętrznia się w jego pracach i następnie pochłania wewnętrzną, emocjonalną przestrzeń odbiorcy. Jej oddziaływanie jest zatem wszechobecne w całym procesie komunikacji artystycznej – funkcjonuje na poziomie treściowym utworów, ale i wymyka się poza ich granice, wpływa na odbiorcę, a więc na świat zewnętrzny.

Przestrzeń tę, która w dziełach Beksińskiego jawi się jako pełna zawilóści, bohater zwykle pragnie uporządkować według swoich przyzwyczajzeń (albo niedostatków – jeśli przyjąć perspektywę podmiotu nadawczego). Przestrzenne myślenie człowieka, mówienie, umocowanie się w rzeczywistości zostają w ten sposób wydobyte i obnażone. Beksiński zastanawia się, czy taka zależność jest konieczna. Rzuca odbiorcy, człowiekowi (i sobie samemu) wyzwanie, rzuca je jego naturze (czy może kulturze, która wytworzyła takie ograniczenia?). Rozrastanie się przestrzeni, jej nieograniczona siła przejawiają się choćby we wzajemnym przenikaniu się sztuk Beksińskiego oraz właściwych im cech.

Przeprowadzona analiza kategorii przestrzeni w twórczości Beksińskiego przyniosła interesujące wnioski dotyczące transmedialnego charakteru tej twórczości. Z jednej strony można wskazać w tym kontekście wiele czynników, które decydują o malarskości opowiadań Beksińskiego: dominację przestrzeni nad akcją czy postaciami, oddanie relacji przestrzennych (górze–dół, centrum–peryferia), oszczędność

treści i dialogów, duże znaczenie formy, przenoszenie odbiorcy do różnych przestrzeni na zasadzie przenoszenia wzroku z jednej części obrazu do drugiej, perspektywę i głębię, punkty widzenia, narrację pierwszoosobową, światłości.

Z drugiej strony analiza kategorii przestrzeni pozwoliła także wydobyć czynniki, które wnoszą literacki dyskurs do obrazów Beksińskiego: narracyjność przedstawień, zaimplementowanie ruchu w statyczny układ, typowo literackie środki stylistyczne (metafory, oksymorony, hiperbole, powtórzenia, ożywienia), palimpsestowość. Wśród związanych z kategorią przestrzeni elementów decydujących o podobieństwie obrazów Beksińskiego do jego opowiadań należy wskazać: tematykę, typową kolorystykę (ciemność–jasność), kontrasty, mało wyraziste postaci i ich rolę w świecie, surrealizm, antymimesis, nieklasyczne pojmowanie piękna, istotną rolę psychiki, wzrokocentryzm, warstwowość, poszukiwanie i nakładanie sensów, rodzaje przestrzeni i ich elementów (przyroda, cywilizacja), motyw wędrowca, symbolikę przedmiotów, przemieszanie czasoprzestrzeni (w tym: niedookreślony czas), statyczny ruch, deformacje, łamanie zasad logiki, wiedzy, atmosferę grozy, niepokój i chaos. Należałoby jeszcze dodać do tego proces tworzenia – bez planu. Dzieła Beksińskiego powstawały jako zmieniająca się w czasie wizja, modyfikowana pod wpływem chwili; obrazy i teksty były przerabiane, zdania wykreślane i dopisywane, obrazy zamalowywane, poprawiane. Wszystko to sprawia, że czytelnik, trzymając opowiadanie Beksińskiego w rękach, ma wrażenie, jakby spoglądał na kolejny obraz artysty, a patrząc na obraz, mógłby potraktować go jako ilustrację do opowiadań.

Nakierowana na kategorię przestrzeni analiza prozy i malarstwa Beksińskiego pozwoliła zatem wykazać, że – niezależnie od medium, którym aktualnie się posługiwał – artysta myślał transmedialnymi kategoriami. O specyfice dzieł artysty w ogromnej mierze decyduje szczególnie sposób pojmowania przez niego kategorii przestrzeni, co starałam się wykazać w niniejszej pracy. Jestem przekonana, że przeprowadzone przeze mnie badanie ujawniło bardzo spójny obraz wrażliwości i estetyki artysty, jaki wyłania się z jego niezwyklej twórczości malarskiej i prozatorskiej.



## Bibliografia

### Material badawczy

1. Beksiński Zdzisław, *Opowiadania*, wybór i opracowanie krytyczne T. Chomiszczak, Olszanica 2016.  
W pracy zostały przeanalizowane opowiadania: *Bakterie*, *Bilardzista*, *Centrala snów*, *Informator*, *Kobieta z portretu*, *Lustra*, *Manekiny*, *Na końcu ogrodu*, *Obserwatorzy*, *Piasek*, *Plac egzekucji*, *Podpalacz*, *Ręka*, *Śnieg*, *Wilki*, *Zamach*.
2. Opowiadanie *Ból głowy* jest w niniejszej pracy analizowane w wersji dostępnej wyłącznie na stronie internetowej Piotra Dmochowskiego, marszanda artysty: <<http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=opowiadania>>.
3. Obrazy Zdzisława Beksińskiego nie są tytułowane. Wszystkie reprodukcje pochodzą ze strony internetowej Piotra Dmochowskiego, marszanda Beksińskiego: <<http://beksinski.dmochowskigallery.net/index.html>>.

### Bibliografia przedmiotu

1. Bachelard Gaston, *Poetyka marzenia*, tłum. A. Tatarkiewicz [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka: wybór pism*, Warszawa 1975.
2. Bachelard Gaston, *Poetyka przestrzeni (wybór)*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka: wybór pism*, Warszawa 1975.
3. Bachelard Gaston, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1.
4. Bachtin Michaił, *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65/4.
5. Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Kraków 2012.
6. Balme Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002.

7. Banach Wiesław, *Foto Beksiński*, Olszanica 2011.
8. Banach Wiesław, *Zdzisław Beksiński 1929–2005*, Olszanica 2012.
9. Beksiński Zdzisław, *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dzienniki, rozmowy*, wybór i opracowanie W. Banach, M. Jaworska, Warszawa 2016.
10. Beksiński Zdzisław, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, tekst dostępny online: <<http://www.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=34>>.
11. Brzozowski Henryk, *Odnaleźć w sercu i pod powiekami*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25.
12. Chomiszczak Tomasz, „*Nic dobrego*”? *Kilka uwag o próbach prozatorskich Zdzisława Beksińskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2016, nr 28 (48).
13. Chomiszczak Tomasz, „*Zaledwie okruchy, bezużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki*”. *Prozatorskie do-myślenia Zdzisława Beksińskiego*, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2016.
14. Chomiszczak Tomasz, *Nota wydawnicza*, [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2016.
15. Derrida Jacques, *Struktura, znak, gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.
16. Fajfer Zenon, *LIBERATURA czyli literatura totalna (Aneks do „Aneksu do Słownika terminów literackich”)*, „FA-art” 2001, nr 46/4.
17. Genette Gérard, *Przestrzeń i język*, tłum. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1.
18. Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002.
19. Grzebałkowska Magdalena, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.
20. Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008
21. Kandinsky Wassily, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.

22. Kiciński Wojciech, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9.
23. Konik Roman, *Kilka uwag o przestrzeni w kontekście malarstwa nowożytnego*, [w:] *Przestrzeń i świadomość*, red. E. Walerich, Wrocław 2015.
24. Kubiński Piotr, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016.
25. Lipszyc Weronika, *Wzrokocentryzm i antywzrokocentryzm jako dyskursy. Zarys problemu*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017.
26. Lorenc Iwona, *Czas przestrzeni pejzażu romantycznego Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
27. Łotman Jurij, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 67/1.
28. Łotman Jurij, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Żółkiewski, Warszawa 1977.
29. Mauss Marcel, *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, Warszawa 2001.
30. Merleau-Ponty Maurice, *Błąd intelektualizmu*, tłum. J. Migasiński, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
31. Merleau-Ponty Maurice, *Czym jest fenomenologia?*, tłum. K. Pomian, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
32. Merleau-Ponty Maurice, *Widzialne i niewidzialne. Nieusuwalność bytu*, tłum. J. Migasiński, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
33. Merleau-Ponty Maurice, *Wyznanie wiary*, tłum. S. Cichowicz, [w:] J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
34. Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
35. Olkusz Ksenia, *Gotyckie światy współczesnej grozy*, [w:] *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Kraków 2016.
36. Paczoska Ewa, *Wiktorianizm i rytmy rozwojowe powieści polskiej drugiej połowy XIX wieku. Rekonesans*, [w:] *Wiktorianie nad Tamizą i nad Wisłą*, red. E. Paczoska, A. Budrewicz, Warszawa 2016.

37. Pietrzak Przemysław, *Opowiadanie w opowiadaniu. «Mise en abyme» i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
38. Płonka-Syroka Bożena, *Wstęp*, [w:] *Groza. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, M. Szymczak, Wrocław 2010.
39. Porębski Mieczysław, *O wielości przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
40. Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2001.
41. Sarowski Łukasz, *Robot społeczny – wprowadzenie do zagadnienia*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2017, nr 1.
42. Sempoliński Jacek, *O płaszczyźnie barwnej*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
43. Skogemann Pia, *Jung i archetypy*, [w:] tejże, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billing, Warszawa 1995.
44. Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.
45. Szalewska Katarzyna, *Przestrzeń choroby – miejsce biografii. Kartografia psychosomatyczna w Opowieści dla przyjaciela Haliny Poświatowskiej* [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, pod red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok 2015.
46. Szczęsna Ewa, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007.
47. Sztabińska Paulina, *Życie w obrazie. O koncepcji malarskiej Wassilego Kandynsky’ego*, [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. A. Pawłowska, E. Jedlińska, K. Stefański, Łódź 2016.
48. Tuan Yi-Fu, *Ciało, relacje międzyludzkie i relacje przestrzenne*, [w:] *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.
49. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Warszawa 2011.

50. Urbańska Ewa, *Przestrzeń w malarstwie i przestrzeń malarska. Szkice o malarskiej interpretacji przestrzeni i czasu w twórczości kilku artystów*, Bydgoszcz 2014.
51. Uspienski Borys, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, tłum. Z. Zaron, [w:] *Semiotyka kultury*, wyb. i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Żółkiewski, Warszawa 1977.
52. *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
53. Voisine-Jechova Hana, *Przestrzeń kubistyczna w literaturze?*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2.
54. Węgrzyn Klaudia, *Zdzisław Beksiński - fantasta, fanatyk czy magik?*, „Maska” 2017, nr 33.
55. Woźniakowski Jacek, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974.
56. Wójtowicz Ewa, *W stronę doliny niesamowitości*, [w:] *Bio-techno-logiczny świat: bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Szczecin 2015.
57. Wysłouch Seweryna, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.
58. Wysłouch Seweryna, *Przestrzeń jako kategoria transdyscyplinarna*, „Estetyka i krytyka”, nr 2/2009–1/2010.

### **Źródła internetowe**

1. Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum:  
D. Szomko-Osękowska, *Fotografia*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online:  
<<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/fotografia>>.
2. Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum:  
D. Szomko-Osękowska, *Grafika*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online:  
<<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/grafika>>.
3. Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum:  
D. Szomko-Osękowska, *Malarstwo*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online:  
<<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/malarstwo>>.

4. Informacja zamieszczona na stronie internetowej sanockiego muzeum:  
D. Szomko-Osękowska, *Rzeźba*, strona internetowa Muzeum Historycznego w Sanoku, tekst dostępny online:  
<<http://www.muzeum.sanok.pl/pl/zbiory/zdzislaw-beksinski/rzezba>>.
5. Jurecki Krzysztof, *Między bielą a czernią. Esej o fotografii Zdzisława Beksińskiego*, artykuł na stronie internetowej „Niezła sztuka”, dostępny online:  
<<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/miedzy-biela-a-czernia-esej-o-fotografii-zdzislaw-beksinskiego/>>.
6. Nota poświęcona Zdzisławowi Beksińskiemu w serwisie Culture.pl:  
<<https://culture.pl/pl/tworca/zdzislaw-beksinski>>.