

Uniwersytet Zielonogórski

Wydział Artystyczny

Instytut Sztuk Pięknych

Bogumił Hoder

Oryginalność sztuki Zdzisława Beksieńskiego jako
indywidualna idea nadrealistyczna

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Anny Jamroziakowej

Zielona Góra 2007

Spis Treści

1. Wstęp.....	3
2. Analogia między założeniami surrealizmu a sztuką Z. Beksieńskiego.....	4
- połączenie świata rzeczywistego i nierealnego – nadrealizm.....	4
- teoria wolności.....	7
- teoria pragnienia.....	10
- wyzwolenie wyobraźni.....	15
- marzenie senne.....	19
-realność tego, co nierealne.....	22
-magiczno-ezoteryczna orientacja.....	24
-przypadkowość.....	27
3. Specyficzność dzieł Beksieńskiego.....	32
-klimat i nastrój.....	32
-tematyka.....	37
-rekwizyty.....	44
4. Techniki artystyczne, warsztat twórczy i ich ewolucja.....	51
-początki twórczości.....	51
-rysunek.....	55
-malarstwo.....	59
-fotomontaż komputerowy.....	62
5. Zakończenie.....	65
6. Bibliografia.....	67
7. Spis ilustracji.....	68

Wstęp

„Obrazy Beksińskiego świadczą o tym, że artysta przyswoił sobie niektóre doświadczenia surrealizmu (rozumianego nie jako zapożyczenia, a twórcza kontynuacja) i umie je wykorzystać dla wzbogacenia swojego indywidualnego stylu”¹.

Niezwykłe, oniryczne wizje, stworzone przez Zdzisława Beksińskiego, pochodzą z głębin jego podświadomości – podświadomości, która wspólna jest każdemu człowiekowi. Dzięki tej sztuce można poznać bogate wnętrze artysty, jak również spojrzeć na swoją własną duszę. Taka wiedza nie jest nikomu dostępna *a posteriori*. Dlatego powiedziałbym, że mistyczność, jaką natchnione są dzieła malarza bierze się z jego twórczej ekspresywności i spontaniczności działań artystycznych. Nie można więc według mnie przecenić znaczenia wielu założeń światopoglądu surrealistycznego dla tego rodzaju sztuki. Idea konglomeratu zwykłej realności i duchowości, głoszona przez ruch nadrealistów z André Bretonem na czele, pozwoliła na przełamanie naturalnej ludzkiej ignorancji. Niezależnie od tego na ile poszczególne jednostki zrozumiały sens tych teorii, to Beksiński, tworzący indywidualnie zdaje się być najwybitniejszym przedstawicielem tej wolnej i przez to szczerej sztuki.

Świadczy o tym także fakt, że nie był on artystą z wykształcenia. Urodził się 24 lutego 1929 roku w Sanoku. Początkowo chciał zająć się filmem, jednak pod wpływem decyzji swojego ojca rozpoczął studia na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, które skończył w 1952 r. Po trzech latach pracy w budownictwie wrócił do Sanoka i ostatecznie poświęcił się sztuce. Na początku swojej twórczości związał się z polską awangardą, lecz niedługo po tym zerwał kontakt z wszelkimi ugrupowaniami artystycznymi. Jego najważniejsze dzieła z nowego nurtu, nazwanego przez niego samego „okresem fantastycznym”, łączą w sobie osobiste przemyślenia artysty z analogicznymi do nich założeniami surrealizmu.

¹ J. Dąbkowska, „Metafory Beksińskiego”, „Nurt” 1979, nr 6, s. 30

Analogia między założeniami surrealizmu a sztuką Zdzisława Beksińskiego

Połączenie świata rzeczywistego i nierealnego: nadrealizm

„Pragnę malować tak, jakbym fotografował marzenia i sny. Jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów”¹. Te słowa wypowiedziane przez Zdzisława Beksińskiego w 1978 roku dla „Tygodnika Kulturalnego” określają bardzo trafnie filozofię jego twórczości. Artysta pozostał wierny swojej sztuce przez całe życie, choć środki artystyczne i technika ciągle ewoluowały, to zamysł się pogłębiał. Beksiński zawsze tworzył dzieła mocno odrealnione, fantastyczne i oniryczne, które wyrastają ponad prostą fantastykę, nierzadko pozbawioną głębszego sensu lub po prostu tworzoną w celach komercyjnych. Czynnikiem podnoszącym w sposób znaczący sztukę artysty jest obecność w jego pracach pewnych realnych przedmiotów, istot ludzkich i zwierzęcych oraz innych elementów znanych z codziennego życia. Te elementy współistnieją z tym, co fantastyczne i nienazwane, tworząc coś więcej. Powstaje inna, wyższa rzeczywistość, pozbawiona kompleksów, wolna i nieskażona.

Taki rodzaj myślenia ma swoje korzenie w surrealizmie tworzonym w pierwszej połowie XX wieku. Światopogląd ten, którego inicjatorem był André Breton stawiał za cel pierwszorzędny poznanie człowieka traktując to jako warunek poznania świata – „cała refleksja filozoficzna surrealizmu odnosiła się do człowieka, (...) egzystencja ludzka była jej obiektem centralnym”². „Surrealiści wychodzą od odkryć Freuda, ale w interpretacji faktów dostarczonych przez te odkrycia idą znacznie dalej od niego. O ile Freud widział w ukrytych treściach marzenia sennego zaszyfrowane odbicie rzeczywistego życia i stłumionych pragnień człowieka, o tyle Breton – nie negując tego porządku zależności między marzeniem sennym a rzeczywistością – stwierdzał, że porządek ten jest odwracalny, tzn., że

¹ J. Czopik, „Sfotografować sen”, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35, s. -

² K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”, PWN, Warszawa 1969, s. 22

w równym stopniu treści marzenia sennego mogą mieć wpływ na życie człowieka i kierować jego aktami spełnianymi na jawie”³. Połączenie świata rzeczywistego i fantastycznego nie jest czymś abstrakcyjnym. Człowiek potrzebuje nie tylko tego, co kieruje jego życiem w sposób bezpośredni. Podświadomość jest często decydującym czynnikiem kontrolującym podejmowane czynności. Można stwierdzić, że Breton nie tyle stworzył nowy nurt w sztuce, co raczej odkrył jedną z prawd o człowieku. Ta prawda istniała od zawsze, lecz nie była dostrzegana. Możliwe, że przez ignorancję, przyziemność i brak akceptacji dla tak odważnych twierdzeń. Należy uświadomić sobie, że powstanie grupy surrealistów ściśle związane było z wybuchem I Wojny Światowej, której koszmar i bezsens wywołały w człowieku potrzebę zgłębienia problemów własnej egzystencji – „wojna ta ostatecznie obnażyła bankructwo, fałsz i pustkę zasad, ideałów i wartości, na których wspierało swą egzystencję społeczeństwo burżuazyjne. W prostym wnioskowaniu niecierpliwych, pierwszych >>młodych gniewnych<< naszego wieku, nie mogły mieć jakiegokolwiek humanistycznej wartości i godności ideologie, które nie tylko nie zapobiegały katastrofom wojen, ale uzasadniały sensowność wzajemnej rzezi milionów ludzi na polach bitew”⁴. Kolejne wydarzenia historyczne, jak wybuch II Wojny Światowej czy zrzućenie bomby atomowej na Hiroszimę przekonały Bretona i innych surrealistów o słuszności ich myśli.

Musiądo dojść do tak strasznych tragedii, by podświadomość ludzka dała znać o swojej obecności. Efektem tego jest światopogląd nadrealistyczny. Oznacza to, że odkrycie zależności między światem materialnym a mentalnym mogło nastąpić jedynie pod wpływem bardzo silnego impulsu psychicznego. „W interpretacji Bretona między rzeczywistością a marzeniem (i to nie tylko we śnie, ale i na jawie), zachodzi interferencja i obustronna, wzajemna wymiana impulsów. Zatem sprzeczności, jakie zachodzą między tymi dwoma dziedzinami, są pozorne i fałszywe; w istocie są wynikiem niedoskonałości i ograniczeń myślenia logicznego”⁵. Krystyna Janicka, autorka książki „Światopogląd surrealizmu” mówi o nieantynomiczności marzenia i działania.

³ Tamże, s. 23-24

⁴ K. Janicka, „Surrealizm”, WaiF, Warszawa 1985, s. 6

⁵ K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”, s. 24

Beksiński nie należał, ani nie włączał się do prądu surrealistów. Jego sztuka jest niemal ściśle indywidualna i istnieje prawie poza wpływami ideologii, światopoglądów czy oddziaływania awangardy⁶. Motyw nadrealistyczny jest tu jednak niezwykle wyraźny. Widoczny jest w niemal każdej pracy artysty wykonanej w latach 70. i 80. XX w., czyli w czasie tzw. „okresu fantastycznego”. Widoczne jest więc odrzucenie antynomii: śmierć współistnieje z życiem, marzenie z działaniem, elementy pełniące w realnym świecie określoną funkcję przestają mieć pierwotne znaczenie, etc. Z tym ostatnim przypadkiem wiąże się fakt pewnej ostrożności w podejmowaniu przez Beksińskiego motywów obrazów, rysunków, czy fotomontaży.

W tego typu sztuce zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że odbiorca mylnie zinterpretuje dane dzieło. Polegać to może na błędnej konotacji lub denotacji⁷. Odnosząc się jedynie do własnych wrażeń, nie można być pewnym idei twórcy. Dla przykładu można przytoczyć wypowiedź samego Beksińskiego: „Gdy maluje się realne przedmioty, to każdy z nich niesie ze sobą pewien zasób skojarzeń prostych (...). Dla przykładu: pierwsze skojarzenie od słowa *ryba* nie dla każdego jest takie samo. (...) Namalowanie kilku realnych przedmiotów na jednym obrazie siłą rzeczy wyzwala w oglądającym grę pierwszych skojarzeń według pewnych utartych schematów, (...) u mnie skojarzenia pojęciowe są jedynie czynnikiem ubocznym, wynikającym z faktu, że maluję realne lub zbliżone do realnych przedmioty, które na obrazie występują we wzajemnym przestrzennym związku, ale nie jest to związek pojęciowy. Oczywiście mam też jakieś skojarzenie pierwsze od słowa *ryba* gdy maluję rybę w jakimś otoczeniu, nie mogę odrzucać całkowicie bagażu skojarzeń, ale też nie posługuję się nimi w żadnej mierze w sposób kreacyjny. (...) Opisuję zresztą konkretny obraz namalowany przed kilku laty, który potem obrzydono mi do reszty egzegezami tego typu, że oto tradycyjne >>ryby na piasku<< lub jeszcze gorzej, że jest to protest przeciwko zagrażającej katastrofie ekologicznej”⁸. Z tej wypowiedzi można wyprowadzić nie tylko problem dotyczący świadomych lub nie czynności podejmowanych przez artystę w procesie twórczym. Ważna jest również prawidłowa interpretacja lub

⁶ W. Skrodzki, „Zdzisław Beksiński”, „Projekt” 1981, nr 6

⁷ J. Dąbkowska, „Metafory Beksińskiego”

⁸ W. Skrodzki, „Zdzisław Beksiński”, s. 18

inaczej uniknięcie zbanalizowania, polegające na pozbyciu się sceptycznej, chłodnej, bądź nakierowanej ideologicznie lub politycznie postawy. Racjonalizm w przypadku nadrealizmu oraz *implicite* dzieł Beksińskiego jest drogą absolutnie błędną i z tego punktu widzenia nie jest możliwy. Jednak znaczenie takiej sztuki pozostaje przy tym jak najbardziej pozytywne.

Teoria Wolności

Praca artystyczna nie jest możliwa, jeśli nie zostanie spełniony najważniejszy jej warunek – wolność. Nawet tworząc dzieło na konkretne zlecenie artysta nie może pracować pod czyjś kierownictwem, bo wtedy staje się jedynie rzemieślnikiem, a słowo „sztuka” przestaje mieć głębsze znaczenie. Artysta tworząc prowadzi dialog z odbiorcą, mówi sam za siebie i nie korzysta z czyjejś pomocy.

Beksiński pracował najzupełniej indywidualnie. Nie pozwalał sobie nawet na rozmowę o sztuce z innymi artystami, a jeśli tak, to bardzo rzadko. Proces twórczy był dla niego prywatny i można powiedzieć, że intymny. Nie tworzył na zamówienie. Jego własne poglądy o sztuce oraz doświadczenia z nią związane rozwinął sam i przez całe życie obracał się w ich kręgu. Prawdopodobnie, w ogóle nie istnieją jakiegokolwiek inne jego prace stworzone w jakimś klasycznym stylu. Nie można też być pewnym, że wiele prac Beksińskiego powstało w oparciu o jakieś wydarzenia historyczne, a już na pewno, o czym mówił wielokrotnie, nie można dopatrywać się w nich żadnych znaczeń politycznych czy ideologicznych. Prace Zdzisława Beksińskiego z pewnością można zaliczyć do najbardziej osobistych spośród prac innych twórców¹.

¹ P. Dmochowski, „Zmagania o Beksińskiego”, książka wydana nakładem autora, Ciechanów 1996

Wolność była dla artysty warunkiem jego pracy zaś wcześniej jej zagadnienie nurtowało André Bretona i innych surrealistów. Było podstawą, na której mógł rozwijać się nadrealizm. „Słowo >>wolność<< można śmiało zaliczyć do słów najczęściej używanych przez nadrealistów, ale też do tych, które mieniły się wielką ilością znaczeń”². W czasie kilkudziesięcioletniej historii surrealizmu, wraz z ewolucją światopoglądu tego ruchu, pojęcie wolności zmieniało swój sens. W początkowej fazie, kiedy surrealiści podjęli próbę związania się z francuską partią komunistyczną, wolność kojarzona była z szeregiem swobód natury politycznej, społecznej i obyczajowej. Wpływ na to miało silne oddziaływanie ideologii lewicy komunistycznej. Wolność przeplatała się z pojęciem rewolucji i była z nim niemal równoważna. Zmieniennym dla nadrealizmu jest jednak to, że poza znaczeniem ekonomicznym – czy politycznym walki proletariatu i narodów skolonizowanych o wyzwolenie społeczne i polityczne – dopatrywał się głębszego sensu wolności. Największą wagę miała wolność umysłu i dlatego związana była bardziej z pojęciem buntu lub rewolty niż rewolucji. W latach pięćdziesiątych nadrealizm całkowicie porzucił problematykę społeczno-polityczną dla problematyki ezoterycznej i wrócił do swoich źródeł. Powróciło znaczenie najwcześniejszych założeń dotyczących irracjonalnych władz człowieka i ich roli w życiu realnym³. Chodzi o to, że „z pojęcia o znaczeniu społecznym, politycznym, moralnym wolność przekształci się w pojęcie o znaczeniu psychologicznym bądź metafizycznym, a problem jej osiągnięcia – z płaszczyzny walki w świecie zewnętrznym przeniesie się w sferę świadomości”⁴. Surrealiści, choć nadal interesowali się zagadnieniami ogólnospołecznymi zrozumieli, że idea wolności mogła się rozwijać bez przeszkód jedynie w sztuce. Tylko na terenie twórczości artystycznej można swobodnie naginać rzeczywistość do pragnień i wyobrażeń⁵.

Na tym polegała również twórczość Beksińskiego. Niczym nieskrępowany artysta dokonywał bardzo wielu odważnych doświadczeń na polu własnej sztuki. Wiele jego prac jest niezwykle

² K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”, s. 84

³ Tamże

⁴ Tamże, s. 88

⁵ Tamże

irracjonalnych, a jednak posiadają one niezwykłą siłę sugestii. Taki efekt uzyskał między innymi dlatego, że nie starał się stworzyć czegoś nienaturalnego, ale polegał na pewnej automatyzacji i zespoleniu się z wykonywaną pracą. Tworzył dla siebie – powiedział kiedyś: „niczego nie oczekuję od odbiorcy. Maluję raczej z myślą o sobie. (...), widz chyba tu nie istnieje, w moich oczekiwaniach. Maluję głównie po to, by zadowolić samego siebie”⁶. Każda z prac Beksińskiego jest kojarzona wyłącznie z nim i stanowi niemal nieodłączną część swojego twórcy.

Poczucie wolności wyzwoliło pewną naturalność. Artysta pozostawił swoje dzieła odbiorcom, którzy mogą je interpretować niemal bez przeszkód. Wynika z tego fakt, że teoria wolności jest wspólna zarówno dla twórcy, jak również dla odbiorców. Widz ma prawo do indywidualnej, często bardzo subiektywnej interpretacji. Związane jest z tym również niebezpieczeństwo ostrej krytyki prac Beksińskiego. Dzieła istnieją czasem tylko w relacji z artystą lub w relacji z odbiorcą i „żyją własnym życiem” pozbawione pierwotnego autorytetu: „Od pewnego czasu zaczęto jednak krytyczniej przyglądać się dziełom Beksińskiego. Dostrzeżono w nich manieryczność, literackość, ubóstwo koncepcji, landrynkowość kolorów i nudę. (...) nuda – ziejąca z rysunków i (...) pilśni (...) – była tym uczuciem, które ogarnęło mnie podczas przemierzania krakowskiej wystawy”⁷. Tak skrytykowała dorobek twórczości artysty z lat 90. Katarzyna Bik na łamach „Gazety Wyborczej”.

Pewnym jest, że prace Beksińskiego wywierają zawsze jakiś wpływ na widzów i to nie tylko wpływ pozytywny, co jednak może być odczytane jako zaleta tej wolnej sztuki. Przykładem może być inna część tego samego artykułu, wspomnianej wcześniej autorki: „nieśmiertelne postaci z łuszczącą się skórą, zaciśniętymi pięściami, pustymi oczodołami. (...) Rozkładający się strzep – martwy wrak – podobny niezliczonym, syntetycznym fantazjom artysty”⁸. Wypowiedź ta jest nastawiona absolutnie negatywnie, jednak nie przekreśla w sposób ostateczny malarstwa i rysunku Beksińskiego. Wyraża raczej osobistą niechęć autorki do tego typu sztuki, mówiąc o jej subiektywnym odbiorze i wyczuciu estetyki. Ta niechęć jest jak

⁶ M. Mika, „Nie maluję czaszek”, „Fraza” 1995, nr 9, s. 100

⁷ K. Bik, „Nie cierpię Beksińskiego”, „Gazeta Wyborcza” 1995, 4 listopad, s. -

⁸ Tamże, s. -

najbardziej rozumiała – obiektywnie takie elementy, jak śmierć, rozkład czy zniszczenie wprawiają większość ludzi w pesymistyczny nastrój. Przykład ten podkreśla wagę pojęcia wolności w odniesieniu do odbiorców.

Teoria Pragnienia

Wiele dzieł Zdzisława Beksińskiego rozwija motyw relacji człowieka z naturą i to nie tylko człowieka jako określonej, ludzkiej istoty. Człowieczeństwo wyrażone jest przez artystę także przez to, co stworzył lub zbudował: „Zdobione, niemal antyczne krzesło >>rośnie<< w straszliwym smutnym polu. (...) Miasto-pogorzelsko. Jak po atomowej zagładzie. Z tej zrujnowanej scenerii wyrastają w niebo biologiczne struktury, które rekonstruuja życie (...).Głowa-roślina. Głowa z liści kapusty złożona”¹. Taką interpretację niektórych obrazów Beksińskiego znajdujemy w artykule pt. „Sny koszarne, ale...” w jednym z numerów „Tygodnika Demokratycznego” z 1981 roku. Elementy „organiczne” są obecne w pracach z różnych okresów twórczości artysty.

Choć Beksiński nie należał do żadnego ugrupowania artystycznego, pojęcie „powrotu człowieka do natury” istniało zarówno w sztuce jak i w światopoglądach od dawna. Nie sposób wręcz nie zauważyć analogii do kolejnej teorii surrealistycznej André Bretona – teorii pragnienia: „Zainspirowany Freudowską nauką o pierwotnych instynktach człowieka, których realizacja napotyka zasadnicze przeszkody w społeczeństwie cywilizowanym (...), Breton – choć nie zawsze posługuje się terminologią psychoanalityczną – mówiąc o pragnieniu (...) właśnie te pierwotne instynkty zdaje się mieć na myśli”². Choć surrealiści nie sprecyzowali szczegółowo

¹ Z. Raducka, „Sny koszarne, ale...”, „Tygodnik Demokratyczny” 1981, nr 27, s. 11

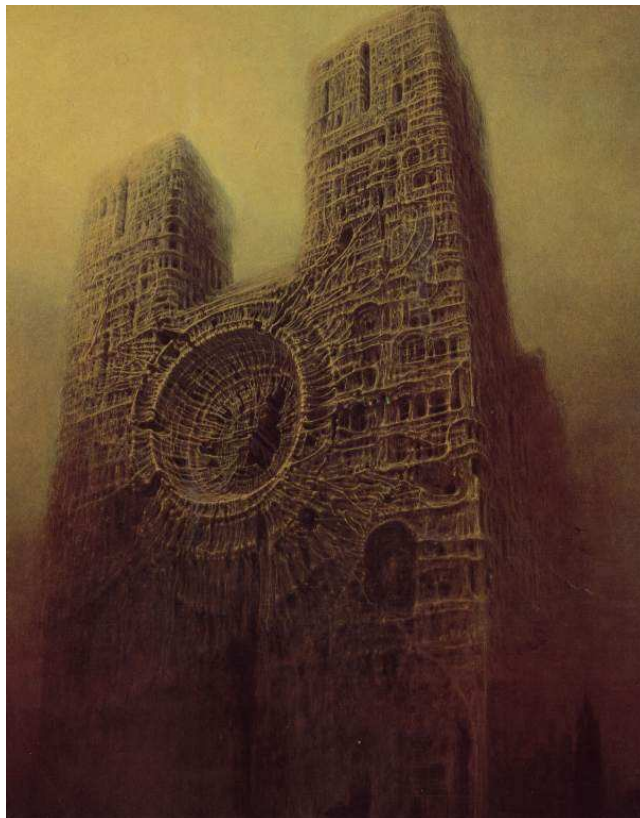
² K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”, s. 90

konkretnych zasad stworzonej przez siebie nowej moralności, ich celem było obalenie wszelkich istniejących tabu, m. in. religijnych. Prowadzić miała do tego postawa realizacji niczym nie skrepowanych pragnień. Właśnie te pragnienia nie zostały wyczerpująco skonkretyzowane, choć wiadomo że dotyczy to wszelkich pragnień z wyjątkiem negatywnych, prowadzących do cierpienia czy katastrof ludzkości, takich, jak np. wojny. Według Bretona człowiek współczesny zatracił pierwotną harmonię zdolności współżycia ze światem, czyli zaprzepaścił naturalną równowagę³.

Sztuka Beksińskiego przedstawia pewną koncepcję takiej równowagi, jednocześnie poszerzając teorię nadrealistów. Stworzone przez artystę wizje często przedstawiają pewne obiekty zbudowane w taki sposób, jakby były zbudowane z nieokreślonej biologicznej masy. Owa masa, będąca zazwyczaj czymś podobnym do włókien mięśniowych, naczyń krwionośnych, czy fragmentów roślin istnieje na obrazach jako nieodłączny element konstrukcyjny. Moim zdaniem, dobry przykład stanowią obrazy z lat 80. przedstawiające obiekt w kształcie katedry (I, II). Powstało wiele prac o podobnym motywie. W każdym z tych dzieł wspomniana katedra wydaje się „żyć”. Tworząca ją płatanina czegoś na kształt kości układa się w taki sposób, że można odczytać z niej podstawowe elementy architektoniczne. Czasem dodany jest także efekt imitujący skórę, pokrywającą częściowo lub całkowicie tę dziwną budowlę. Inny przykład stanowi obraz z 1986 roku (III), na którym namalowane są cztery słupy „oplecione” jakby ciałami ludzkimi. Powiedzenie, że są to rzeczywiście ludzie mogłoby być błędne, ponieważ wyglądają raczej, jak jakieś inne, nieokreślone organizmy, zrosnięte ze słupami i z sobą nawzajem. Bardzo podobny jest inny obraz (IV) z tego samego okresu twórczości Beksińskiego, w którym można wyodrębnić samochód „wrosnięty” w koronę drzewa z postaciami ludzkimi siedzącymi w środku. Jest to jeszcze silniejsze wrażenie zjednania z naturą, z powodu włączenia do kompozycji obiektu, znanego w świecie współczesnym. Będący nim samochód podświadomie może pełnić rolę pewnego persyflażu – wygląda jak po wypadku. Jednak jest to jedynie tzw. „pierwsze skojarzenie”, bo żaden z namalowanych elementów obrazu nie stanowi tego, co przypomina. Kształty pojazdu,

³ Tamże

ludzi i drzewa zlewają się z sobą i tworzą znowu jakąś inną istotę lub roślinę. Kolejny, wymaginowany organizm naśladowujący cechy prawdziwego i starający się żyć na swój sposób – pragnący egzystencji, istnienia, życia..., niepokojąco intryguje: „wcale nie widzę tam ludzkich ciał poddawanych niszczącemu działaniu śmierci, tylko jakieś bardzo sztuczne, całkowicie wymyślone przedmioty ludzkopodobne, przypominające i to bardzo umownie, raczej preparaty anatomiczne (choć cóż to za anatomia!) niż świadectwa przebywania w zaświatach czy pod ziemią”⁴. Przytoczone przykłady ukazują znaczenie harmonii w życiu. Na obrazach Beksińskiego nie ma motywu walki ani dominacji. Nawet najbardziej przeciwstawne



I „bez tytułu” 1983 r.

⁴ T. Nyczek, „Beksiński – wieczne nieporozumienie”, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 49, s. 12



II „bez tytułu” 1985 r.



III „bez tytułu” 1986 r.



IV „bez tytułu” 1985 r.

elementy zdają się tworzyć pewną całość. Można powiedzieć, że istnieją na zasadzie rodzaju symbiozy.

Zgadza się to z pojęciem pragnienia, które było jednym z najważniejszych postulatów nadrealistów – „z wizją człowieka swobodnie realizującego swą >>naturę<< wiązą nadzieję na doskonały ustrój społeczny. Również wady współczesnego im ustroju społecznego upatrują w tych samych jego cechach, które wykrywał Fourier o cały wiek wcześniej w ustroju sobie współczesnym. Wspólną bowiem cechą obu tych stanowisk jest pozytywne przeświadczenie o harmonio twórczej sile sprawczej naturalnych dążeń człowieka, przeświadczenie wywodzące się z mitu o szczęśliwym życiu >>pierwszych ludzi<<, (...)”⁵.

To, co w światopoglądzie surrealizmu istniało jedynie w głoszonych teoriach, w sztuce Zdzisława Beksińskiego znajduje swoje miejsce. Jego działania artystyczne pozwoliły spojrzeć na pewien rodzaj takiego idealnego, choć chorobliwego świata. Bowiem pewne

⁵ K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”, s. 94

jest, że prace artysty są absolutnie indywidualne i rządzą się własnymi prawami, jednak dają wyraz przekonaniom Bretona, czy starszego Fouriera na drodze teorii pragnienia.

Wyzwolenie wyobraźni

Sztuka Beksińskiego pokazuje, że artysta odgrywał w swojej twórczości dwie główne role: rolę rejestratora i rolę reżysera.

Zarejestrowanie lub nagranie postrzegane jest tutaj, jako stworzenie konkretnego dzieła¹. Dzieło w momencie powstania jest w pewnym sensie oderwane od swojego twórcy. Przedstawia coś, co nie musi być kojarzone z tym, kto to namalował lub narysował. Najważniejsze jest to, że powstała wizja istnieje już samodzielnie. Jednak w takim wypadku rola artysty mogłaby zostać spłycona, ponieważ proste odtwarzanie, nawet z wyobraźni pewnych przedmiotów czy zdarzeń przestaje być sztuką.

Dzieła Beksińskiego są jednak specyficzne i swoiste tylko dla niego. Nawet bez znajomości wszystkich jego prac nie można ich błędnie przypisać innemu twórcy. Artysta odtwarzając swoje wizje czy stany świadomości zaznaczył swoją obecność. Pokazał swój związek z tymi wyimaginowanymi światami poprzez ich wpływ na siebie lub swoją ingerencję czy kontemplację. Dowodzi to także jego drugiej roli – roli reżysera. Tadeusz Nyczek w książce „Zdzisław Beksiński” określa tak artystę, mówiąc o procesie powstawania obrazu. Beksiński, jako rejestrator podlegał prawom braku świadomości, zaś jako reżyser opierał się już na działaniach świadomych². Stąd też bierze się oryginalność jego prac, bo mając ustaloną pewną choreografię czynności artystycznych, będącą wynikiem subiektywnych interpretacji swoich wyobrażeń, był w

¹ T. Nyczek, „Zdzisław Beksiński”, Arkady, Warszawa 1992

² Tamże

stanie reżyserować w specyficzny dla siebie sposób kolejne dzieła. Dysponował pewnym szablonem intelektualnym, który także podlegał ciągłej rozbudowie, a przez który analizował to, co stanie się przedmiotem obrazu.

Wyobraźnia była podstawą pracy Beksińskiego, ale nie polegała na kopiowaniu obrazów wprost ze snów. Była dla artysty pretekstem do własnych przemyśleń i analiz, którym dawał wyraz przez malarstwo, rysunek czy fotomontaż. Powiedział: „Jest taki starochiński paradoks, mówiący o tym, że budzimy się wieczorem, a przez cały dzień, gdy śpimy, usiłujemy zrozumieć coś ze świata nocy, który jest tak wielki i wspaniały, że umyka w całości naszej mizernej myśli porządkującej”³. Wynika stąd przekonanie, że to, co mistyczne czy irracjonalne jest właściwe i pełne. Jest to także jedna z teorii surrealistów.

Wyzwolenie wyobraźni było dla André Bretona niezbędnym elementem tzw. nadrealistycznego procesu destrukcji. Uważano bowiem, że wyobraźnia została sprowadzona do roli służebnej w stosunku do utylitarnych celów – wyrugowana z życia człowieka. Hasło wyzwolenia wyobraźni miało prowadzić do koncepcji wyzwolenia umysłowego człowieka – wyzwolenia z systemu ograniczeń, jakie dla swobodnej myśli stwarza myślenie racjonalistyczne i pozytywistyczne. Zgodnie z tym wyobraźnia nie jest władzą przyrodzoną człowieka taką, jak pragnienie, lecz „przedmiotem podboju”⁴. „Breton określił warunki wyswobodzenia wyobraźni z logiczno-racjonalnych uzależnień, zbliżając ją do stanów alienacji mentalnej czy egzaltacji mistycznej”⁵. Wszystkie wysiłki nadrealistów zmierzały do obalenia podstawowej antynomii porządku natury i porządku ludzkiego. Była to szczególna odmiana monizmu ontologicznego, na którym opierał się humanizm surrealistyczny⁶. Wyobraźnia spełniała w nadrealizmie zarówno funkcję destruktywną, jak i prospektywną. Została uznana za narzędzie wywrotowe, a zarazem konstruktywne. Zgodnie z tym mogła być zarówno wyrazem buntu, jak i ekspresją profetycznych nadziei na ustanowienie innej, lepszej relacji: świat – człowiek⁷. Wyzwolenie wyobraźni wywodzi

³ J. Czopik, „Sfotografować sen”, s. -

⁴ K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”

⁵ Tamże, s. 98

⁶ Tamże

⁷ K. Janicka, „Surrealizm”

się więc z podstawowej teorii nadrzeczywistości, mówiącej o całkowitym obaleniu wszelkich antynomii, co mogłoby doprowadzić do przywrócenia między człowiekiem a światem dawno utraconej harmonii.

Ważną cechą łączącą twórczość Zdzisława Beksińskiego z nadrealistyczną teorią wyzwolenia wyobraźni jest zwrócenie uwagi na fakt, że „istnieją pewne (...) uprzywilejowane stany świadomości, w których zacierają się (...) granice i tracą znaczenie (...) antynomie”⁸.

Dotyczy to ludzi umysłowo chorych i dzieci, a niegdyś zapewne także ludzi pierwotnych. Osoby takie nie potrafią odróżnić wytworów własnej wyobraźni od spostrzeżeń oraz fantazji od rzeczywistości. Pewne eksperymenty z dziedziny psychologii dowodzą, że w takim stanie wytyczenie granicy między tym, co prawdziwe a tym, co irracjonalne jest niemożliwe⁹. Beksiński chciał, by ludzie wręcz oddychali jego obrazami, odbierali je jako światło, powietrze, wodę czy chmury. Marzył o podobnym stanie świadomości, o jakim marzyli surrealiści – by człowiek odbierał świat tak, jak gdyby widział go po raz pierwszy. Życzył sobie również, aby ludzie nie analizowali jego obrazów trzymając się jakichś szczegółów i próbując za wszelką cenę określić racjonalnie ich znaczenie. Wolał, by patrzono na te prace tak, jak dziecko, które pierwszy raz w życiu widzi nieznaną mu rzecz i nie wie nic o jej przeznaczeniu – bez względu na to, czy jest ono wzniosłe czy trywialne¹⁰.

Tę chęć Beksińskiego do zerwania antynomii widać w wielu jego pracach. Chciałbym zatrzymać się przy jednym z obrazów „bez tytułu” z 1978 roku (V), na którym namalował fragment budynku, którego widoczne wnętrze przedstawia różne rodzaje nieba. W jednym z okien panuje noc, ponad wszystkim góruje wizja kosmosu, a w części środkowej przedstawione jest niebo widziane za dnia. Dodatkowo, bezpośrednio w tym błękitnym niebie, po którym lecą ptaki unoszące się nad mokradłami, są drzwi do następnego pomieszczenia. Tam widoczne są fale morza tonącego w ciemności, zaś z boku tej przedziwnej scenerii, za ścianą budowli, po jednej jej stronie rozciąga się zimowy pejzaż, a po drugiej odległy zamek. Dodatkowym motywem podkreślającym nieantynomiczność tego

⁸ Tamże, s. 33

⁹ Tamże

¹⁰ T. Nyczek, „Zdzisław Beksiński”

dzieła są pnącza porastające zarówno kolumny i ściany, jak i niebo. Oprócz braku naturalnych granic, znanych z normalnego świata, cała kompozycja jest namalowana niezwykle realistycznie, z dbałością o każdy szczegół (co jest charakterystyczną cechą dla niemal wszystkich dzieł Beksińskiego). Zachowane są zasady światłocienia, perspektywy i trójwymiarowości. Dzięki temu, omawiana wizja jest niezwykle sugestywna i pomimo swej irracjonalności wywołuje w odbiorcy wrażenie naturalne – takie jakie towarzyszy oglądaniu prawdziwej rzeczywistości.



V „bez tytułu” 1978 r.

Marzenie Senne

Surrealiści zaintrygowani wiedzą o odmiennych stanach świadomości ludzi umysłowo chorych, poszukiwali pewnego czynnika zamiennego, pozwalającego im na przeżywanie podobnych irracjonalnych wrażeń, jakie towarzyszą obłąkanym. Jako pierwszy zainteresował się tym zagadnieniem przywódca nadrealistów André Breton. W czasie I Wojny Światowej, jeszcze jako student medycyny, został zmobilizowany i oddelegowany do pracy w ośrodkach neuropsychiatrycznych. W 1919 roku odkrył, że zjawiają mu się czasami przed zaśnięciem lub tuż po przebudzeniu dziwne, oderwane zdania, których znaczenie jest niemożliwe do wyjaśnienia. Często zdaniom tym towarzyszyły mgliste wyobrażenia wzrokowe. Wszystkie te elementy posiadały niezwykłą siłę poetyckiego wyrazu. Breton, zafascynowany ich nowym pięknem postanowił prowokować stany sprzyjające spontanicznemu pojawianiu się takich oderwanych zdań. Razem z Philippem Soupaultem dokonał pierwszego eksperymentu – zapisu automatycznego pozbawionych logiki i sensu zdań pojawiających się w ich umysłach, bez troski o jakikolwiek określony efekt formalny czy logiczną spójność. Dzieło będące owocem tej kolektywnej pracy nazwali „Pola Magnetyczne”. Eksperyment ten był później kontynuowany podczas seansów hipnotycznych¹. Doświadczenia te dowiodły, że „teksty uzyskiwane dzięki notacji automatycznych czy spontanicznych czynności umysłu mają nieznaną dotąd siłę poetyckiego wyrazu, odsłaniają nowe funkcje słów, intrygują tajemniczością lub niesamowitością ich zestawień, fascynują magicznym, profetycznym brzmieniem słów, a zwłaszcza wieloznaczną symboliką powstających z nich obrazów”². Niebawem surrealiści odkryli, że teksty o podobnej wartości można uzyskać przez wierny zapis marzeń sennych³.

Sztuka Zdzisława Beksińskiego jest wybitnym przykładem takiego zapisu pewnych podświadomych wrażeń, wizji pochodzących ze snu. Artysta wielokrotnie powtarzał, że w twórczości nie interesuje go nic ze świata rzeczywistego, a głównym źródłem jego inspiracji są właśnie marzenia senne. Stąd pochodzą niezwykle kompozycje jego

¹ K. Janicka, „Surrealizm”

² Tamże, s. 9

³ Tamże

dział. Uwarunkowane pewną naturalną automatyką notowania ulotnych wizji, zjawiających się niezależnie od racjonalnego myślenia, ukazują bogate obrazy podświadomości. Obrazy te sprawiają wrażenie niezwykle odważnych, a przez to szczerych. Nie ma w nich prawie w ogóle elementów dodanych w sposób wymuszony. Można stwierdzić, że prace Beksińskiego same mówią o swoim twórcy, pokazują go z jak najbardziej naturalnej strony i wykluczają pomyłkę w odbiorze jego osoby. Artysta zacytował kiedyś słowa swojego syna Tomasza Beksińskiego, według którego obrazy te „przypominają portret pamięciowy...”⁴. Często tworzył nie wiedząc i nie rozumiejąc tego, co sam przedstawiał. Zapytany w jednym z wywiadów o swoją wyobraźnię, odpowiedział: „jak ze snu. To właśnie łączy mnie z surrealizmem: swobodny ciąg skojarzeń. To znaczy nie narzucam sobie nigdy, co będzie znaczyć to, co maluję”⁵.

Zgodnie ze światopoglądem nadrealistów, marzenie senne ma wpływ na to, co istnieje na jawie. Uważali oni, że oba te światy dopełniają się wzajemnie. Mówili o interferencji zachodzącej między marzeniem a rzeczywistością. Breton stwierdził w „pierwszym manifeście surrealistycznym”, że sen pochłania wielką część czynności psychicznych człowieka, nie mniejszą czasowo od tej, która dokonuje się na jawie w stanie pełnej świadomości. Wyraził przez to także zdumienie, że człowiek poświęca nieproporcjonalnie większą uwagę tym drugim czynnościom⁶. Powiedział, że „sferą podświadomości rządzą wymogi pragnienia, podczas gdy sfera działań i myśli świadomych ulega wymogom logiki i tzw. >>zdrowego rozsądku<< oraz przymusom w postaci rozmaitych tabu”⁷.

Posiadające często niezwykłą nośność wizualną, tajemnicze, oderwane, zaskakujące zdania, jakie zjawiają się czasami w umyśle na progu snu i jawy, stały się dla Bretona punktem wyjścia nadrealizmu⁸. W taki sam sposób sny były najważniejszym motywem prac Beksińskiego. Jeśli można mówić o jakimś kluczu do zrozumienia jego sztuki, to droga zmierzająca do tego prowadzi na pewno przez skomplikowane i niemożliwe do wyjaśnienia pokłady

⁴ M. Molska, „Wańka-wstańka”, „Uroda” 2000, nr 11, s. 52

⁵ Z. Korus, „Zdzisław Beksiński”, „Sound and Vision” 2001, nr 8, s. 109

⁶ K. Janicka, „Światopogląd surrealistu”

⁷ Tamże, s. 122

⁸ Tamże

podświadomości. Taki klucz jednak nie istnieje w sensie dyskursywnym z dwóch powodów. Po pierwsze – aprioryczność poznania natury marzenia sennego uniemożliwia jakiegokolwiek jednoznaczne określenie jego wpływu na konkretne elementy dzieł Beksińskiego. Po drugie – uzasadnieniem tej tezy, jest problem, o którym mówił już sam artysta. Zazwyczaj każdą pracę zaczynał od ogólnego szkicu zapamiętanych fragmentów snu lub wizji. Takich szkiców robił dużo i czasami odkładał je na przyszłość. Po dłuższym czasie pierwotny pomysł ulegał zmianom i był przenoszony na główną pracę w sposób zmieniony lub w ogóle nigdy nie powstawał. Nawet podczas pracy nad kolejnym obrazem, artysta miał tendencję do zmian spowodowanych tworzeniem w innej niż na szkicu technice, jak również długim procesem twórczym⁹. Wszystkie te niebezpieczeństwa związane z wykorzystywaniem marzenia sennego w sztuce nie powodują poważniejszych trudności i nie zakłócają poezji, jaką odczytuje się z dzieł Zdzisława Beksińskiego. On sam powiedział kiedyś: „Oczywiście mógłbym się trzymać pierwotnej koncepcji, ale po co? Czy muszę być wierny sobie z wtorku? Nie wystarczy, że będę wierny sobie z piątku? A więc jeśli mam ochotę zmieniać, zmieniam”¹⁰. W związku z tym należy zauważyć, że teoria marzenia sennego w sztuce artysty działa w sposób elastyczny, tzn. nie musi odnosić się do jednego konkretnego snu – istotnym jest fakt swobodnego korzystania z jego własnych subiektywnych wrażeń. Na tym właśnie polega poezja snu w dziełach Beksińskiego, który brak możliwości pełnego odtwarzania marzenia skomentował słowami: „to są te koszty, które się płaci za niewynalezienie aparatu do fotografowania snów”¹¹.

⁹ J. Czopik „Sfotografować sen”

¹⁰ Tamże, s. -

¹¹ Tamże, s. -

Realność tego, co nierealne

Każdy rodzaj sztuki plastycznej wywodzi się od pierwszych rysunków naskalnych, jakie tworzył człowiek pierwotny. Najczęściej spotykanym motywem były zwierzęta, później wraz z biegiem historii powstawały wizerunki ludzi i ich zwyczajów czy form egzystencji. Wynika z tego fakt, że człowiek zawsze dążył do pewnego stanu pozornego współistnienia z otaczającym go światem. Tę chęć wyrażał właśnie poprzez malarstwo lub rysunek. Z czasem pojęcie sztuki ewoluowało i podlega temu procesowi aż do współczesności. Zmiany dotyczyły wielu aspektów twórczości plastycznej – od zasad formalnych, do konkretnych idei artystycznych czy metafizyki. Niezmienną pozostaje chęć pewnego działania przez sztukę. Dotyczy to działania na podświadomość ludzką, zarówno poprzez idealizowanie otaczającego świata, jak również przez szokowanie. Elementem decydującym okazuje się więc nawiązywanie do rzeczywistości i zderzenie jej pojęcia z czymś, co nierealne – ze snem, nastrojem, z tym, przez co twórca danego dzieła chciałby zasugerować odbiorcy jakąś myśl.

Twórczość Beksińskiego także powinna być rozpatrywana pod tym kątem. Przedstawione przez artystę wizje zawierają wielką ilość odniesień do rzeczywistości, a także „skrajną doskonałość warsztatu artystycznego i zaskakującą osobliwość treści”¹. Nie jest w tym wypadku istotne, czy treści te prowokują, wywołują poczucie lęku, grozy, czy trwogi². Sam Beksiński nigdy nie akceptował takiej analizy jego prac. Często pytany o problem strachu emanującego z jego dzieł twierdził, że jest to nieporozumienie i sprowadzał to do roli persyflażu lub groteski³. Najważniejszy jest fakt, że dzieła te pomimo swojej irracjonalnej natury, oddziałują na odbiorców w bardzo silny, sugestywny sposób. Wiąże się to z realistycznym przedstawieniem tych fantastycznych światów, postaci czy symboli, jakie istnieją na obrazach, rysunkach, czy fotomontażach Beksińskiego.

Takie podejście do sztuki zrodziło się w surrealizmie i podkreślało jego teorię nadrzeczywistości. Breton uważał, że do

¹ H. Waniek, „Lęki epoki”, „Panorama” 1981, nr 43, s. -

² Tamże

³ P. Dmochowski, „Zmagania o Beksińskiego”

zrozumienia nadrealizmu, jak również do swobodnego życia w myśl tego światopoglądu, niezbędne jest odrzucenie wszelkich antynomii, jakie ograniczają współczesny świat. Dotyczy to antynomii pomiędzy tym, co realne, a tym, co irracjonalne. Znamionem dla surrealizmu jest fakt, że jego teoria nadrzeczywistości, z jednej strony nie neguje świata realnego, z drugiej zaś nie wywyższa pojęć duchowych. Między obiema tymi płaszczyznami istnieje interferencja. W pewnym okresie Breton zauważył wagę odkryć naukowych⁴. „Sens tych odkryć polega, (...) na >>racjonalizowaniu<< zjawisk dotychczas uchodzących za irracjonalne, a ich doniosłe znaczenie – na istotnym poszerzeniu pojęcia >>realność<<, które pod ich wpływem przestaje być odnoszone wyłącznie do tego, co bezpośrednio zmysłom dane,...”⁵. Według Bretona, pojęcie realności jest w takim wypadku pojęciem otwartym, czyli „zdolnym objąć swym zakresem także to, co dane jest na innej drodze – intuicji, wyobraźni, marzenia”⁶. Te rozważania doprowadziły przywódcę surrealistów do twierdzenia o paralelizmie rozwoju pewnych idei naukowych i pewnych idei artystycznych. Wierzył w istnienie jakichś przedmiotowo-podmiotowych korelatów w sferze pozaartystycznej, wyznaczających realność twórców fantazji. Breton stwierdził też, że najpoważniejszym objawem odkryć naukowych jest zaskoczenie, wywołane przez nowy obraz świata, jaki dzięki nim powstaje. W związku z tym twierdzeniem uznał, że możliwe jest istnienie świata ewokowanego w baśniach⁷.

„Od najdawniejszych czasów twórczość artystyczną zwykło się uważać za tę dziedzinę, w której subiektywne wytwory wyobraźni, uczuć i przeczuc, i nawet najbardziej nieprawdopodobne wizje uzewnętrzniają się i obiektywizują, a zatem w pewnym sensie urzeczywistniają”⁸. Wielką wagę w dziełach Zdzisława Beksińskiego stanowi doskonały warsztat twórczy. Dzięki temu te niezwykle wizje posiadają bardzo dużą siłę oddziaływania na umysł odbiorcy. Wykorzystanie przez artystę tzw. światłocienia naturalistycznego, pozwala uwierzyć, że stworzone na obrazach, czy rysunkach światy, istnieją w rzeczywistości.

⁴ K. Janicka, Światopogląd surrealizmu”

⁵ Tamże, s. 173

⁶ Tamże, s. 173

⁷ Tamże, s. 174

⁸ Tamże, s. 173-174

Obrazy Beksińskiego nie są jednak tylko opisami. Polegają na obserwacji, zmuszającej do wykraczającej daleko poza obraz refleksji. Istniejące na nich różne symbole wydają się nie pasować do siebie, występują, jako dziwny zbiór pozornie nieprzystających rzeczy, przemykających koło siebie wzajemnie⁹. „Przez to jednak nawiązuje się kontakt z szerszą, podświadomą jaźnią, z tym, co Bergson nazwał prądem życia”¹⁰. Realność jest w tych pracach zalana, unoszona przez nierealność. Ta zaś jest ograniczana lub racjonalizowana przez realność. W wyniku tych nakładających się na siebie stanów, powstaje dzieło będące konglomeratem snu i fantastyki, realności i tego, co mentalne, duchowe. Występowanie tak różnorodnych składników, tworzących jednolitą całość, kreuje swoistą krzyżówkę¹¹. Tym samym dzieła Beksińskiego są „szczególnym miejscem, gdzie myśl przedstawiająca i myśl odbiorcza spotykają się ze sobą i przybierają materialną postać obrazu”¹².

⁹ J. Dąbkowska, „Metafory Beksińskiego”

¹⁰ Tamże, s. 30

¹¹ Tamże

¹² Tamże, s. 30

Realność tego, co nierealne

Każdy rodzaj sztuki plastycznej wywodzi się od pierwszych rysunków naskalnych, jakie tworzył człowiek pierwotny. Najczęściej spotykanym motywem były zwierzęta, później wraz z biegiem historii powstawały wizerunki ludzi i ich zwyczajów czy form egzystencji. Wynika z tego fakt, że człowiek zawsze dążył do pewnego stanu pozornego współlistnienia z otaczającym go światem. Tę chęć wyrażał właśnie poprzez malarstwo lub rysunek. Z czasem pojęcie sztuki ewoluowało i podlega temu procesowi aż do współczesności. Zmiany dotyczyły wielu aspektów twórczości plastycznej – od zasad formalnych, do konkretnych idei artystycznych czy metafizyki. Niezmienną pozostaje chęć pewnego działania przez sztukę. Dotyczy to działania na podświadomość ludzką, zarówno poprzez idealizowanie otaczającego świata, jak również przez szokowanie. Elementem decydującym okazuje się więc nawiązywanie do rzeczywistości i zderzenie jej pojęcia z czymś, co nierealne – ze snem, nastrojem, z tym, przez co twórca danego dzieła chciałby zasugerować odbiorcy jakąś myśl.

Twórczość Beksińskiego także powinna być rozpatrywana pod tym kątem. Przedstawione przez artystę wizje zawierają wielką ilość odniesień do rzeczywistości, a także „skrajną doskonałość warsztatu artystycznego i zaskakującą osobliwość treści”¹. Nie jest w tym wypadku istotne, czy treści te prowokują, wywołują poczucie lęku, grozy, czy trwogi². Sam Beksiński nigdy nie akceptował takiej analizy jego prac. Często pytany o problem strachu emanującego z jego dzieł

¹ H. Waniek, „Lęki epoki”, „Panorama” 1981, nr 43, s. -

² Tamże

twierdził, że jest to nieporozumienie i sprowadzał to do roli persyflazu lub groteski³. Najważniejszy jest fakt, że dzieła te pomimo swojej irracjonalnej natury, oddziałują na odbiorców w bardzo silny, sugestywny sposób. Wiąże się to z realistycznym przedstawieniem tych fantastycznych światów, postaci czy symboli, jakie istnieją na obrazach, rysunkach, czy fotomontażach Beksińskiego.

Takie podejście do sztuki zrodziło się w surrealizmie i podkreślało jego teorię nadrzeczywistości. Breton uważał, że do zrozumienia nadrealizmu, jak również do swobodnego życia w myśl tego światopoglądu, niezbędne jest odrzucenie wszelkich antynomii, jakie ograniczają współczesny świat. Dotyczy to antynomii pomiędzy tym, co realne, a tym, co irracjonalne. Znamionem dla surrealizmu jest fakt, że jego teoria nadrzeczywistości, z jednej strony nie neguje świata realnego, z drugiej zaś nie wywyższa pojęć duchowych. Między obiema tymi płaszczyznami istnieje interferencja. W pewnym okresie Breton zauważył wagę odkryć naukowych⁴. „Sens tych odkryć polega, (...) na >>racjonalizowaniu<< zjawisk dotychczas uchodzących za irracjonalne, a ich doniosłe znaczenie – na istotnym poszerzaniu pojęcia >>realność<<, które pod ich wpływem przestaje być odnoszone wyłącznie do tego, co bezpośrednio zmysłom dane,...”⁵. Według Bretona, pojęcie realności jest w takim wypadku pojęciem otwartym, czyli „zdolnym objąć swym zakresem także to, co dane jest na innej drodze – intuicji, wyobraźni, marzenia”⁶. Te rozważania doprowadziły przywódcę surrealistów do twierdzenia o paralelizmie rozwoju pewnych idei naukowych i pewnych idei artystycznych. Wierzył w istnienie jakichś przedmiotowo-podmiotowych korelatów w sferze pozaartystycznej, wyznaczających realność twórców fantazji. Breton stwierdził też, że najpoważniejszym objawem odkryć naukowych jest zaskoczenie, wywołane przez nowy obraz świata, jaki dzięki nim powstaje. W związku z tym twierdzeniem uznał, że możliwe jest istnienie świata ewokowanego w baśniach⁷.

„Od najdawniejszych czasów twórczość artystyczną zwykło się uważać za tę dziedzinę, w której subiektywne wytwory wyobraźni,

³ P. Dmochowski, „Zmagania o Beksińskiego”

⁴ K. Janicka, Światopogląd surrealizmu”

⁵ Tamże, s. 173

⁶ Tamże, s. 173

⁷ Tamże, s. 174

uczuc i przeczuć, i nawet najbardziej nieprawdopodobne wizje uzewnętrzniają się i obiektywizują, a zatem w pewnym sensie urzeczywistniają”⁸. Wielką wagę w dziełach Zdzisława Beksińskiego stanowi doskonały warsztat twórczy. Dzięki temu te niezwykle wizje posiadają bardzo dużą siłę oddziaływania na umysł odbiorcy. Wykorzystanie przez artystę tzw. światłocienia naturalistycznego, pozwala uwierzyć, że stworzone na obrazach, czy rysunkach światy, istnieją w rzeczywistości.

Obrazy Beksińskiego nie są jednak tylko opisami. Polegają na obserwacji, zmuszającej do wykraczającej daleko poza obraz refleksji. Istniejące na nich różne symbole wydają się nie pasować do siebie, występują, jako dziwny zbiór pozornie nieprzystających rzeczy, przemykających koło siebie wzajemnie⁹. „Przez to jednak nawiązuje się kontakt z szerszą, podświadomą jaźnią, z tym, co Bergson nazwał prądem życia”¹⁰. Realność jest w tych pracach zalana, unoszona przez nierealność. Ta zaś jest ograniczana lub racjonalizowana przez realność. W wyniku tych nakładających się na siebie stanów, powstaje dzieło będące konglomeratem snu i fantastyki, realności i tego, co mentalne, duchowe. Występowanie tak różnorodnych składników, tworzących jednolitą całość, kreuje swoistą krzyżówkę¹¹. Tym samym dzieła Beksińskiego są „szczególnym miejscem, gdzie myśl przedstawiająca i myśl odbiorcza spotykają się ze sobą i przybierają materialną postać obrazu”¹².

Magiczno-ezoteryczna orientacja

⁸ Tamże, s. 173-174

⁹ J. Dąbkowska, „Metafory Beksińskiego”

¹⁰ Tamże, s. 30

¹¹ Tamże

¹² Tamże, s. 30

Porównując sztukę Beksińskiego z założeniami surrealistów nie sposób pominąć zagadnienia magii oraz związanych z nią problemów.

Surrealizm w latach 50. nadal dążył do swojego najważniejszego celu, jakim było obalenie wszelkich antynomii i stworzenie w świadomości ludzkiej nadrzeczywistości. Miała ona funkcjonować jako konglomerat materialności i duchowości. Nadrealiści nie zrezygnowali ze swoich ambicji badawczych i poznawczych, jednak narzędziem ważniejszym od nauki stała się dla nich magia. Zakwestionowano paralelizm rozwoju nowoczesnej myśli naukowej i myśli artystycznej, na rzecz paralelizmu myśli poetyckiej i myśli ezoterycznej¹: „podkreślane niegdyś podobieństwo celów nauki i sztuki ustąpiło miejsca coraz mocniej akcentowanemu podobieństwu, a nawet tożsamości praktyk leżących u podłoża zarówno czynności magicznych, jak artystycznych”².

Wielokrotnie pytany o znaczenie swoich prac, Beksiński zawsze unikał odpowiedzi. Nie wyjawiał tego nawet swojemu przyjacielowi – Piotrowi Dmochowskiemu, który bardzo często próbował go nakłonić do takiego zwierzenia: „trudno wręcz uwierzyć zwykłemu śmiertelnikowi, że twórca równie potężnych obrazów może nie wiedzieć, skąd pochodzi ich siła. Tak jak trudno sobie wytłumaczyć (...), że ten sam człowiek, na prawie wszystko obojętny, może malować obrazy o takiej skali uczuć, że aż wyją”³. Z obserwacji Dmochowskiego wynika, że artysta miał dwie osobowości, z których pierwsza mogłaby być porównana z rodzajem medium, mającego dostęp do niezgłębionego świata podświadomości, znanego z obrazów Beksińskiego. Druga osobowość była całkiem obiektywna, prawie pozbawiona głębokich uczuć artystycznych, związana całkowicie ze światem zewnętrznym. Te dwa oblicza artysty wchodziły ze sobą w pewien rodzaj konfliktu, a mianowicie, mówiąc o którejś ze swoich prac starał się zawsze podkreślać to, że najważniejsze są tylko czynności formalne. Tę przyziemną, świadomą osobowość artysty można więc określić, jako narzędzie w rękach tej drugiej, wyższej jego części, która pozostaje w ukryciu i ujawnia się dopiero w dziele sztuki⁴.

¹ K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”

² Tamże, s. 180

³ P. Dmochowski, „Zmagania o Beksińskiego”, s. 391

⁴ Tamże

Tutaj właśnie uwidacznia się magiczna natura prac Beksińskiego. Fakt ten okazuje się być analogicznym do tego, jak to zjawisko było postrzegane w surrealizmie. Ówczesni uczeni określali magię, jako bezskuteczną technikę, właściwą pewnym grupom etnicznym, o bardzo niskim poziomie świadomości. Uważali, że technika ta oparta jest na fałszywym systemie praw przyrody. Wyznawcy nauk tajemnych natomiast, przez magię rozumieli naukę o sekretach natury, a jej znajomość pozwalała, według nich, na przekroczenie poziomu aktualnej świadomości. Breton, wiedząc o tym, że te dwa stanowiska nie zgadzają się ze sobą, zauważył, że tylko drugie z nich ma wiele wspólnego z postawą artystów poetów. Toteż uznał je za wiodące dla światopoglądu nadrealistycznego. Zerwanie z aspiracjami naukowymi było – jak pisze Janicka – spowodowane II Wojną Światową. Związane z nią odkrycia nauk ścisłych zaczęły budzić trwogę i niepokój o losy ludzkości. Moralna wartość tych odkryć została podważona w oczach surrealistów m. in. przez wynalezienie i użycie broni atomowej. Świadomość negatywnych moralnie skutków, jakie one przyniosły, a także związana z tym niepewna przyszłość, obaliły ich intelektualną i filozoficzną wartość. Breton stwierdził, że naukowe poznanie natury może mieć wartość tylko przez przywrócenie kontaktu człowieka z naturą. Może się to dokonać jedynie na drodze mitycznej i poetyckiej. Warunkiem przywrócenia takiego kontaktu miałyby być odkrycie tajemnej wymiany między światem zewnętrznym a mentalnym⁵. „Oba te twierdzenia, (...) wskazują kierunek myślenia nadrealizmu, jeśli weźmiemy pod uwagę, że ten sam problem, tj. problem opanowania sił przyrody przez siły duchowe, stanowi istotę magii i był podejmowany od wieków przez różnych myślicieli z kręgu ezoteryzmu czy okultyzmu (...)”⁶. Wraz z przyjęciem przez surrealistów praw ezoteryzmu i magii, przywrócony został w ich działalności status artystyczny. Jako czynnik spełniający rolę pośrednią między światem fizycznym a psychicznym, nadrealizm uznał tzw. „prawo powszechnej analogii”, które odznaczało się doniosłością poznawczą myślenia analogicznego⁷: „Prawo to, stanowiące przeciwieństwo zasady tożsamości obowiązującej w logice

⁵ K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”

⁶ Tamże, s. 182

⁷ Tamże

od czasów Arystotelesa, głosi, że wszystkie elementy składowe świata (kosmosu) wykazują między sobą pewne – choćby częściowe – pokrewieństwa czy analogie, dowodząc przez to jedności bytu”⁸.

Czynnikiem magicznym w sztuce Beksińskiego określić można jego proces twórczy, który spełnia rolę poznawczą. Zgodnie z tym, że artysta tworzył swoje dzieła „w dwóch osobach” można przyjąć, że wykazywał on pewne cechy ezoteryzmu głoszonego przez Bretona. W jednej osobie współistniały dwa światy, a ich odmienna natura realizowała się na polu artystycznym. Beksiński sam zdawał sobie z tego sprawę: „mój stosunek do istnienia i lęk przed nicością nie znajdują chyba bezpośredniego wyrazu w tym, co maluję, w każdym razie o ile nawet znajdują, to nie jest to przeze mnie w sposób świadomy zamierzone”⁹.

Pewne symbole w pracach artysty mają ścisły związek z magiczną naturą jego psychiki. Pochodzą bezpośrednio z podświadomości, na którą w przeszłości zadziałała określona sytuacja. Dmochowski wspomina w swojej książce „Zmagania o Beksińskiego”, że artysta należał kiedyś do pewnego rodzaju sekty. Jej guru był niejaki Andrzej Urbanowicz. Z działalnością tej organizacji związane były różne zasady i ceremonie, wraz ze znajomością szeregu dziwnych symboli. Beksiński wierzył też w czarną magię, w znaki zodiaku, czy w chiromancję, a w młodości studiował literaturę ezoteryczną. Interesował się też naukami mędrców Wschodu i uczestniczył w seansach wtajemniczenia¹⁰. Nawiązanie do wszystkich tych elementów jest możliwe do odczytania w wielu jego dziełach. Nie są to problemy mówiące bezpośrednio o jakimkolwiek znaczeniu, jednak pochodzą z głębi podświadomości artysty. Dlatego twórczość Beksińskiego określa się mianem realizmu magicznego¹¹.

⁸ Tamże, s. 189

⁹ Z. Beksiński, „Moja forma egzystencji”, „Polska” 1970, nr 8, s. 31-32

¹⁰ P. Dmochowski, „Zmagania o Beksińskiego”

¹¹ P. Andrejew, „Artysta nie żyje”, „Kino” 2005, nr 6

Przypadkowość

Specyfika sztuki Zdzisława Beksińskiego oparta jest na pewnej automatyce powstawania poszczególnych prac. Jest to związane z wolnością artystyczną, w której najważniejszą rolę odgrywa przypadek. Artysta często podkreślał, że w jego obrazach najważniejsze są rozwiązania formalne, a nie treść. Nie interesował go efekt końcowy, tylko sam proces twórczy. Dzięki temu odkrywał nowe rozwiązania techniczne i mógł osiągnąć coś zaskakującego w sferze tematu lub klimatu dzieła, nad którym pracował. Napisał o tym przyjaciel Beksińskiego, Wiesław Ochman: „Kiedy pytam, (...) jak powstają jego obrazy, mając na myśli tematykę, bo malarskie rozwiązania widzę, (...) odpowiada, że tak naprawdę, gdy staje przed sztalugami, nie wie, jaki będzie końcowy wynik”¹. Wszelkie plany zawsze wprawiały artystę w zakłopotanie, ponieważ ograniczały jego naturalną kolejność czynności, jakie podejmował podczas pracy nad obrazem czy rysunkiem. Beksiński nigdy nie tworzył prac na zamówienie. Podczas pracy nie pozwalał, by ktokolwiek był świadkiem powstawania kolejnego dzieła. Obawiał się, że jakakolwiek sugestia ze strony takiej przypadkowej osoby, mogłaby zakłócić ten proces twórczy o nieustalanej precyzyjnie naturze. Dotyczyło to zarówno opinii negatywnych, jak i pozytywnych. W obu tych przypadkach, artysta mógłby skierować swoją pracę w innym, nieznanym mu kierunku lub zaprzestać jej w ogóle². Paradoksalnie więc, przypadkowość w jego sztuce musiała pozostawać niezakłócona i niezależna. Istotę przypadku w dziełach Beksińskiego stanowiło poszukiwanie konkretnej formy, bezpośrednio na malowanym aktualnie obrazie. Sprzyjał temu brak szczegółowych projektów, które zawierały jedynie jakąś koncepcję przyszłej pracy i nie pokazywały jaki będzie jej ostateczny wygląd, a nawet temat. Artysta wykonywał

¹ W. Ochman, „Wstęp”, tłum. T. Bałuk-Ulewiczowa, „Beksiński 2”, red. J. Kułakowska-Lis, Bosz, Olszanica 2005, s. 8

² P. Dmochowski, „Zmagania o Beksińskiego”

bardzo dużo takich szkiców, dzięki czemu mógł wykorzystać je w przyszłości, łącząc w zaskakujące formy³.

Problem przypadku w sztuce Beksiańskiego jest analogiczny do jednego z założeń surrealizmu, mówiącego o tzw. przypadku obiektywnym. Zagadnienie to dawało doświadczalny wgląd w to, czym jest nadrealizm. Występujące w życiu każdego człowieka zjawiska zwane trafem lub zbiegiem okoliczności okazały się dla tej teorii tak samo ważne, jak pojęcie marzenia sennego, rozmaitych stanów alienacji mentalnej czy pośrednio świadomości dziecka i ludów prymitywnych. Badania tego zjawiska dotyczyły zazwyczaj tajemniczych zdarzeń, o posmaku przepowiedni, ostrzeżenia lub niepojętych zbieżności. Było to ważne dla surrealizmu zarówno w zakresie metafizycznym, jak i w zakresie antropologii filozoficznej. Skupienie uwagi na zjawiskach i zdarzeniach paranormalnych stanowiło jedną z głównych dyrektyw nadrealizmu. Dyrektywa metodologiczna zakładała maksymalnie obiektywne i naukowe przedstawianie tych zjawisk. Breton w swojej teorii przypadku obiektywnego wyszczególnił dwa ciągi przyczynowe – naturalny i ludzki lub realny i idealny. Odzwierciedlają one świat zewnętrzny oraz subiektywny, psychiczny⁴.

Jednym z przykładów przypadku obiektywnego jest pewne zdarzenie z życia Bretona. Obudził się on kiedyś z myślą „pantofelek Kopciuszka”. Miało to miejsce w okresie, w którym rzucił hasło produkowania przedmiotów ukazujących się czasem w marzeniu sennym. Pragnąc zostać posiadaczem takiego przedmiotu, zwrócił się z prośbą do Giacomettiego, by wyrzeźbił mu ten pantofelek. Rzeźbiarz nie spełnił tej prośby, ponieważ był zajęty innym dziełem – poszukiwał formy głowy rzeźbionej postaci. Breton znalazł na „pchlim targu” łyżkę, zakończoną pantofelkiem, który to przedmiot zaspokoił niespełnioną dotąd potrzebę posiadania „pantofelka Kopciuszka”. W tym samym miejscu i czasie Giacometti znalazł maskę o nieznanym mu pochodzeniu, którą widział także Breton, ale jej nie kupił. Forma maski pozwoliła rzeźbiarzowi na znalezienie zadowalającej formy głowy dla swojego dzieła. Spełniła zatem rolę katalizatora. Breton znajdował się wtedy w stanie rozpacz po śmierci bliskiej osoby. Niedługo potem znalazł swą przyszłą żonę, która *post*

³ J. Czopik, „Sfotografować sen”

⁴ K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”

factum także widziała ową maskę, będąc w stanie duchowym podobnym do stanu Bretona. Maską była więc tutaj symbolem śmierci. Wybierając swój obiekt pożądania, osłabił wpływ instynktu śmierci⁵.

Z teorią przypadku obiektywnego wiązał się ważny aspekt działalności surrealistów, jakim były gry i zabawy. Pierwszą tego typu grą o nazwie „petits papiers” polegała na pisaniu przez uczestników jakichkolwiek słów bez zastanowienia na kawałku papieru. Później nazwano ją „cadavre exquis” – od pierwszych uzyskanych w niej słów. Każdy uczestnik wpisywał kolejne słowo nie wiedząc, co napisał poprzednik. Uzyskane rezultaty miały nierzadko wartość poetycką. Powstała też odmiana rysunkowa tej gry⁶. Breton stwierdził: „to nie >>konieczność zewnętrzna<< toruje sobie drogę w podświadomości, lecz pragnienie, będące derywatem >>konieczności wewnętrznej<<, toruje sobie drogę do rzeczywistości zewnętrznej, aby wybierać z niej przedmioty, które są w stanie je zaspokoić”⁷.

Tak, jak przypadkowość odnosiła się w nadrealizmie do światopoglądu, tak też działała w sztuce Beksińskiego. Podczas pracy nad każdym dziełem, artysta musiał brać pod uwagę nawet pojedyncze pociągnięcie pędzla, kreskę, czy plamę. Mając to na uwadze był w stanie wykreować figury lub przestrzenie, często niemożliwe do wymyślenia w normalnych warunkach. Początkową fazę procesu twórczego stanowiło zawsze naniesienie na płytę pilśniową czy karton ogólnych, nieokreślonych kształtów przyszłej pracy. Dopiero podczas długotrwałego malowania lub rysowania, ukazywały się konkretne formy, silnie współgrające ze sobą, choć pozornie do siebie nieprzystające⁸. Przypadkowość widać wyraźnie w obrazach, które Beksiński zaczął malować w latach 90.: „Na pierwszy rzut oka nie wyróżnia się na ich płaszczyźnie żaden konkretny kształt. To raczej magma nakładających się na siebie kresczek, (...) dociekliwy widz zauważy po chwili fragmenty ludzkich sylwetek, mimetycznie wtopionych w tkanę kompozycji”⁹. Nawet Leonardo

⁵ Tamże

⁶ Tamże

⁷ Tamże, s. 142

⁸ P. Dmochowski, „Korespondencja między Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim”, <http://www.dmochowskigallery.net/library.php>

⁹ M. Małkowska, „Widma, zjawy i krzyże”, „Rzeczpospolita”, 1996, nr 256, s. 25

Da Vinci radził młodym malarzom, by ćwiczyli wyobraźnię wpatrując się w dziwne kształty chmur lub w popękane i porośnięte mury¹⁰.



VI „bez tytułu” 1996 r.

¹⁰ K. Janicka, „Światopogląd surrealizmu”