

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki

Klaudia Węgrzyn

Domator Zdzisław Beksiński. Paraprzestrzeń życia i sztuki

Zdzisław Beksiński domesticated. Paraspace of life and art

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Dariusza Kosińskiego

Kraków 2017

SPIS TREŚCI

ABSTRAKT • 3 •

SUMMARY • 4 •

WSTĘP

DIAGONALNA LINIA PROSTA • 5 •

CZEŚĆ I

DETERMINIZM I DOMINANTY PRZESTRZENI DOMOWEJ • 8 •

1.1 SAMOTNIK Z SANOKA • 8 •

1.2 OSIEDLE(NIE) OSTATNIEJ RODZINY • 10 •

1.3 TWIERDZA • 12 •

1.4 FABRYKA OBRAZÓW • 13 •

1.5 GLIPTOTEKA • 14 •

1.6 OBECNOŚĆ • 17 •

CZEŚĆ II

OPTYKA • 21 •

2.1 EKRAKIZACJA • 21 •

2.2 PARERGON • 23 •

INTERLUDIUM • 27 •

2.3 METAFIZYCZNE PEJZAŻE • 31 •

2.4 MALARSTWO FANTASTYCZNE • 33 •

2.5 MATERIA(Ł) • 40 •

2.6 PUDŁO REZONANSOWE • 42 •

BIBLIOGRAFIA • 47 •

ABSTRAKT

Zawarte w tytule pracy słowa klucze odsyłają do dwóch porządków wokół których oscyluje niniejsza praca – *domator* odnosi się bezpośrednio do trybu życia Zdzisława Beksińskiego, którego większa część odbywała się w przestrzeni początkowo sanockiego domu, a od lat 70. warszawskiego mieszkania na Służewcu. Dominantą życia artysty było silne usytuowanie swojej podmiotowości względem przestrzeni mieszkalnej oraz przestrzeni pracowni – co we własnych słowach opisywał jako życie „rośliny doniczkowej”. Pierwsza część pracy rekonstruuje wymagania i zmagania Beksińskiego względem przestrzeni – próby oswojenia i dostosowania mieszkania do życia rodzinnego i artystycznego; oddaje również głos osobom trzecim – wrażenia przyjaciół rodziny oraz dziennikarzy dopełniają wielogłos opinii na temat „dziwności” atmosfery warszawskiego mieszkania.

Paraprzeń opracowana w drugiej części, dzięki metaforom i narzędziom metodologii związanym z kulturowym badaniem przestrzeni i wizualności, otwiera nowe, dotąd niezbadane i niezinterpretowane aspekty życia artysty: pod rozwagę wzięta zostaje między innymi teoria i zastosowanie ekranów oraz obecność muzyki w procesie tworzenia; podjęta zostaje również próba dekonstruowania nadanej obrazom Beksińskiego etykiety „malarstwa fantastycznego” oraz zreinterpretowane znaczenie „obrazów metafizycznych”. Proponowane analizy w głównej mierze oparte są na teorii performatywności przestrzeni, która pośrednio i bezpośrednio wpływa na życie prywatne i artystyczne Zdzisława Beksińskiego.

słowa kluczowe: Zdzisław Beskiński, przestrzeń, performatywność, domator, parergon, mieszkanie

SUMMARY

Keywords included in the title refer to the main topic of the paper: *d o m e s t i c a t e d* relates to Zdzisław Beksiński's state of being, who always preferred to stay at home, was interested in the household and also addicted/forced to it. Beksiński's life (as head of the family and as the artist) was remarkably attached to his family home in Sanok and later on, with the same affection, to the flat on the 3rd floor in Warsaw – he often claimed that his life looks like the life cycle of a pot plant. Therefore, the first part of paper investigates and recreates conditions and technical specifications of the living space – an effort to claim and amenity the flat – and also takes under consideration opinions and impressions described by the third party (mainly journalists and reporters) about the uncanny feeling about the space of artist's flat itself.

The second part – involving the redefinition of the concept of *p a r a s p a c e* – is based on metaphors and methodological apparatus from visual and cultural studies leads to unappreciated and undiscovered aspects of artist's life. Examination of pieces of evidence hidden within the works of art and correspondence lead to the screen theory and clarify the meaning behind the music in Beksiński's workshop. The paper also refers to the meaning of 'fantastical' and 'metaphysical' label describing the paintings. Presented analysis is primarily based on the theory of performative influence of space linked directly to familiar and artistic life of Zdzisław Beksiński.

key words: Zdzisław Beskiński, space, performative influence, domestication, parergon, flat

WSTĘP: DIAGONALNA LINIA PROSTA

Zdzisław Beksiński przez lata, ba – dekady, wymykał się ramowym pojęciom interpretacji; dobitnie i ironicznie gubił tropy krytyków sztuki, wprowadzał zamieszanie w kręgach śmiertelników, czyli zwykłych odbiorców obrazów; bratał się z kolegami po fachu i własnym marszandem, szczególnie ich wyprowadzając w szczerze pole hermeneutyki. Jego kontakt ze światem (czyt. metropolią, śmietanką towarzyską – w skrócie Warszawą) wydawał się być początkowo – czyli w latach 50. i 60. – utrudniony przede wszystkim ze względu na geo(bio)ografię – Beksiński urodził się i czterdzieści osiem lat swojego życia spędził w Sanoku – co oczywiście, według samego artysty nie stanowiło jednak najmniejszego problemu:

Dlaczego mieszkasz stale w małym oddalonym mieście i nie przenosisz się do jakiegoś większego ośrodka miejskiego?

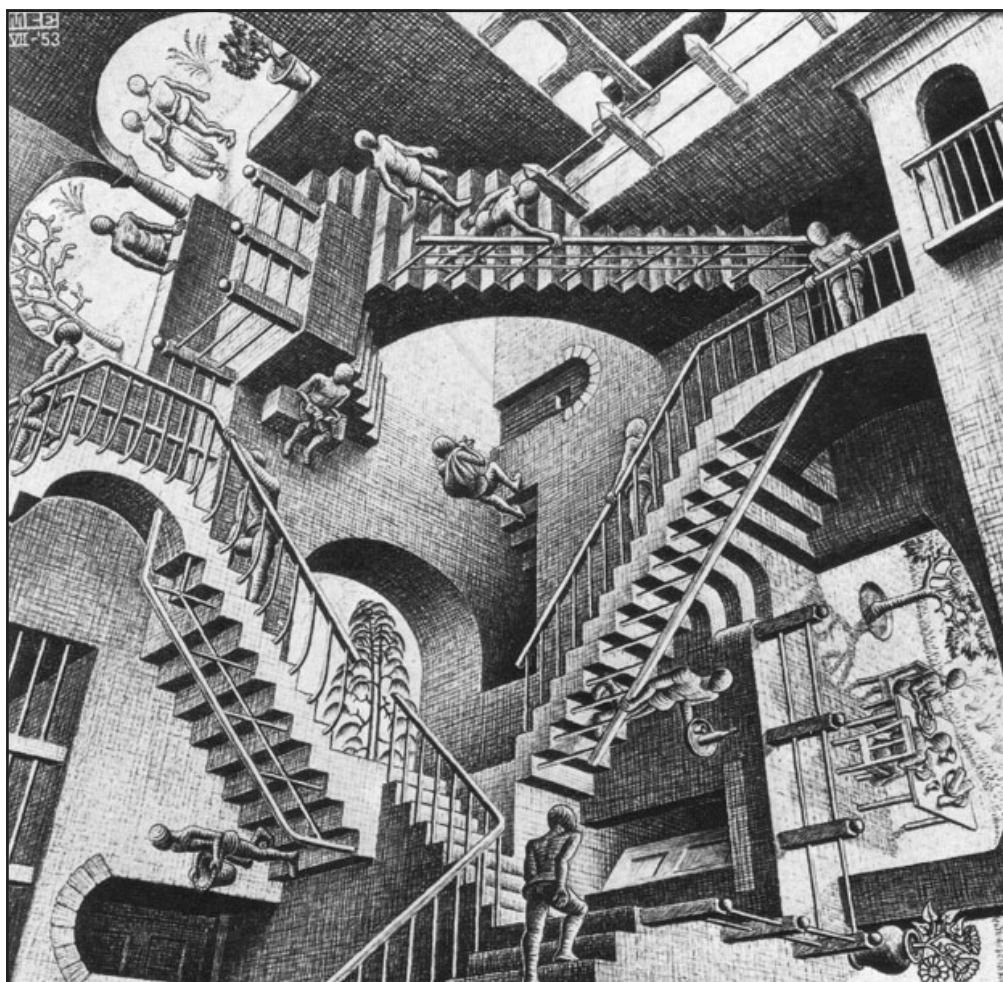
Co znaczy słowo „oddalony”? Oddalony od centrum świata. Czyżbym ci jeszcze nie wspominał, iż odkryłem, iż środek powierzchni kuli ziemskiej znajduje się w moim pokoju, a nawet wbiłem tam gwóźdź do podłogi? To Warszawa jest oddalona od tego gwoźdźcia, a nie Sanok¹.

Centralizacja samoświadomości Beksińskiego nijak miała się do oczekiwań świata artystycznego, dla którego schemat bycia artystą wydawał się dość prosty: malujesz – zarabiasz – przeprowadzasz się do większego ośrodka miejskiego, najlepiej stolicy. Już właśnie na tym etapie należy zakreślić linię interpretacyjną podmiotowości Beksińskiego, o którym myśli się głównie jako o artyście, dużo rzadziej jako o zwykłym synu, mężu a w końcu ojcu. Zapewne w polskich realiach nie był on jedynym artystą godzącym ze sobą kilka ról życiowych, będącym głową rodziny i inżynierem uwikłanym w ekonomiczne wywalczanie sobie skrawków codzienności. Wydaje się jednak, że to, co wyjątkowe w Beksińskim, co tworzy jego złożoność, szkatułkowość a nawet palimpsestowość, nie określa go jedynie z zewnątrz (jako warunki gospodarcze i domowe), ale przede wszystkim od wewnątrz (jako gest ustanawiania, opisywania i kreowania siebie).

Zasadne wydaje się w tym momencie pytanie o to, w jaki sposób zrozumieć Beksińskiego, skoro udzielane przez lata wywiady; kolejne tomy epistolografii oraz dzienników nie dały żadnej jasnej odpowiedzi na podstawowe pytania. Beksińskiemu powinniśmy przyjrzeć się posługując się narzędziami wykraczającymi poza retorykę historyków i krytyków sztuki –

¹ *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński* [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

pytania o znaczenia własnych obrazów artysta zbywał ironią, niedomówieniem, śladowością – uparcie pozostawiając pracę interpretacji samym odbiorcom. Bardziej treściwe i znaczące odpowiedzi zazwyczaj konstruował wokół pytań „jak?”/”co?” – skupiając się na samym akcie twórczym, materii płyty pilśniowej i farb, opowiadał w wywiadach o procesie szukania i nadawania znaczeń powstającym obrazom. Schody zaczynały się w momencie, w którym pytanie kierowane było na tory „dlaczego?” – i tutaj właśnie, w meandrach i paradoksach myśli autorskiej zaczynamy gubić się w labiryncie schodów, na które coraz trudniej jest wejść. Dążenie wertykalne – do prawdy, do zrozumienia, do odpowiedzi, których uzyskanie stanowi warunek sukcesu krytyka i interpretatora, oznacza zarazem zabicie Tajemnicy. Beksiński zamyka nas w klatce – tu dosłownie – schodowej z której nie ma jednego wyjścia i ucieczki; tworzy przed nami zapadnie, kolejne poziomy i ślepe zaułki – zupełnie jak na grafikach Mauritsa Cornelisa Eschera.



Ilustracja 1. M. C. Escher, *Względność* (*Relativity*), drzeworyt, lipiec 1953.

Beksińskiego nigdy nie złapiemy w połowie kroku, nie doczekamy się jednej i ostatecznej odpowiedzi ani interpretacji; jedyne co zostaje nam – odbiorcom, krytykom, entuzjastom, to dołączyć do tego niekończącego się wyścigu – chodzić za Beksińskim krok w krok, wypominając powtórzenia, zakłamania i niedomówienia. Możemy też, siłąć się na obiektywność, wykonać stopklatkę – zamrozić ruch, myśl, zdarzenie się – możemy skupić się na jednym z aspektów, doskonale wiedząc, że za tym konkretnym zakrętem kryje się kilka następnych. Możemy zająć pozycję obserwatora, widza, podglądacza; możemy, a chyba właściwie musimy, spojrzeć na Beksińskiego z ukosa:

Celem „patrzenia z ukosa” na jakąś złożoną teorię nie jest wymyślna próba jej „zilustrowania”, uczynienia jej „łatwo dostępną”, by zaoszczędzić nam wysiłku efektywnego myślenia. Rzecz raczej w tym, że podobna egzemplifikacja, podobne mise-en-scène jakiejś teorii uwidacznia szereg jej aspektów, które w przeciwnym wypadku pozostałyby niezauważone².

Nie mam zamiaru przyszpilić Beksińskiego i wyeksponować go jako obiekt-gatunek podpisany odpowiednimi etykietami, identyfikatorami, regułkami i teoriami; chciałabym natomiast pokazać, że poprzez obserwację jego samego – ale w konkretnym kontekście – możemy zaobserwować pewne pęknięcia w fasadzie pytań i odpowiedzi. Fasadą tą, w dosłownym znaczeniu, stanie się warszawskie mieszkanie Beksińskiego; które w procesie twórczym odegrało równie ważną rolę, co sam autor.

Niniejsza praca ma na celu dekonstrukcję wypowiedzi Beksińskiego oraz dopuszczenie do głosu opinii i poglądów „z zewnątrz” – nie tylko przyjaciół rodziny, ale w szczególności postaci reporterów, dziennikarzy, krytyków. Zestawienie ze sobą często wchodzących ze sobą w konflikt interpretacji na liniach autor/krytyk/odbiorca doprowadzić może do otworzenia nowych pól hermeneutycznych, na których do tej pory rosły tylko zasuszone chwasty podpisane przez Beksińskiego tabliczkami „tam nie trzeba wchodzić, tam niczego ciekawego nie ma”. Wskazanie na paradoksalną jedność złożoności wszystkich decyzji podejmowanych przez artystę pokazuje, że prawdziwa sztuka dzieje się nie tylko pomiędzy artystą a odbiorcą, ale zasada się w całej przestrzeni wokół – w zakamarkach, szczelinach i pęknięciach mieszkania, którym otaczał się i wytwarzał wokół siebie artysta. Nie będzie to jednakże biograficzna opowieść reporterska odzwierciedlająca warunki życia rodziny Beksińskich, będzie to próba przeprowadzenia analitycznej narracji o człowieku tak dogłębnie zanurzonego w przestrzeni sztuki, że nie dostrzegającym już różnicy pomiędzy sypialnią, kuchnią, pokojem dziennym, muzeum a pracownią.

Tytułem wstępu podkreślam również znaczenie ukryte w angielskiej wersji tytułu pracy: słowo *domator* zastąpione zostało *domesticated*, podkreślając złożoność zależności pomiędzy Beksińskim a przestrzenią: w niuansie między *zadomowionym* a *udomowionym* znajduje się jeszcze znaczenie *oswojonego* – okiełznanego, ujarzmionego, przynależącego, na końcu zaś, domowego.

² S. Žižek, *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” nr 1/2 (49/50) 1998, s. 161.

CZEŚĆ I: DETERMINIZM I DOMINANTY PRZESTRZENI DOMOWEJ³

Zamieszkać to inaczej zatrzymać się po to, by wybranemu miejscu nadać sens, by fragment przestrzeni wyrwać z anonimowości, uczynić znanym i nazwanym⁴.

1.1 SAMOTNIK Z SANOKA

Przydomek „samotnika z Sanoka”⁵ towarzyszył artyście w licznych wystąpieniach medialnych i rozmowach, wydawać by się mogło, przez całe dekady. Śmierć artysty w roku 2005 wytworzyła kolejne pseudonimy i dookreślenia: „tragiczny artysta”, „przeklęty malarz” – grzmiały nagłówki gazet i witryn internetowych. Wreszcie w roku 2016, po premierze filmu *Ostatnia rodzina*, do grona chwytliwych aliasów dołączył „Mistrz”. Kolejna fala rozpoznawalności nazwiska Beksińskiego dokonuje pewnego przewartościowania i lekkiej zmiany w myśleniu o artyście. Sanok, miasto pochodzenia Zdzisława, wydaje się jedynie miejscem, w którym niegdyś stał dom rodzinny, a teraz jest tylko/aż skarbcem większości dorobku przechowywanego i eksponowanego w tamtejszym Muzeum Historycznym. Sanok wymienia się w notach biograficznych artysty jako miejsce wychowania, przestrzeń dorastania – fizycznego i artystycznego – to właśnie w tym podkarpackim mieście Beksiński odkrywa swoje talenty, przechodząc kolejno przez szkice i rysunki, fotografowanie, pisanie, rzeźbienie, a w końcu malowanie. Więcej znaczeń w biografii artysty przypisuje się Warszawie – jako miejscu, w którym Beksiński w miarę swobodnie tworzy najśłynniejszy „okres fantastyczny”; oraz miejscu, które staje się świadkiem ostatnich minut życia wykrwawiającego się na śmierć artysty leżącego na podłodze własnego mieszkania. Dwóch charakterystycznych i charakternych czasoprzestrzeni i etapów życia Beksińskiego nie da się jednak jednoznacznie rozdzielić i postawić między nimi cezury roku 1977,

³ Rozdział ten powstał na podstawie tekstu *Domator Beksiński – pomiędzy Sanokiem a Służewem. Determinizm i dominanty przestrzeni domowej* planowanego do publikacji po konferencji „Tam dom twój... Kulturowe wizerunki przestrzeni domowych” w dniach 3-4.12.2017 w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ w Krakowie.

⁴ E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, s. 51.

⁵ Określenie profesora Suchodolskiego przywołane m.in. w wywiadzie w 1987 r. [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=VAT4ZCn6hBQ> [20.02.2017].

to jest momentu przeprowadzki z Sanoka do Warszawy. W Sanoku kształtuje się w artyście dominujące i dojmujące poczucie odizolowania i wyobcowania, które bardzo często opisywał w swojej korespondencji z przyjaciółmi oraz samym marszandem, Piotrem Dmochowskim:

Czy Pan wie, że gdy mieszkałem w Sanoku, a wystawiałem w Warszawie [co było mimo wszystko nie tak źle jak mieszkać w Warszawie, a wystawiać w Paryżu], to jedna z naszych czołowych krytyczek awangardy napisała o mnie w jakiejś encyklopedii polskiej sztuki współczesnej dosłownie: „Beksiński mieszka w odległym Sanoku do-
kład nie docierają wieści o nowych prądach w sztuce”. W domniemaniu było, że Sanok to takie Macondo gdzie owe wieści docierać winny wraz z karawanami kupców i wędrownymi egzegetami Kabały i Zochar⁶.

Wypowiedzi w tym tonie będą pojawiały się u Beksińskiego nader często – lwią część wydanej korespondencji z Jerzym Lewczyńskim czy pozostałe tomy opracowane przez Dmochowskiego, zawierają całe strony wypunktowanych, technicznych i detalicznych wyliczeń, wykazów i indeksów rzeczy potrzebnych, a niemożliwych do zdobycia w Sanoku. Pomimo sporej dozy autoironii zawartej w listach Beksińskiego na ów temat, należy pamiętać, że PRL oraz prowincja wydawały się środowiskiem niemożliwym do zrealizowania większości założeń artystycznych młodego twórcy. Sprawy techniczne, ważne dla warsztatu artystycznego, były tylko czubkiem góry lodowej. Przestrzeń dorastania wpłynęła na Beksińskiego również w inny sposób – poruszając nie tylko wrażliwość artystyczną, ale całą samoświadomość podmiotową twórcy.

Wrastanie i dopasowywanie się do społecznych i rodzinnych norm bycia głową rodziny, mężem i ojcem oraz wypracowywanie zawodu niezgodnego z zainteresowaniami (Beksiński pod wpływem ojca podejmuje studia inżynierskie na Politechnice Krakowskiej – 31 maja 1952 roku broni tytuł inżyniera architekta i magistra nauk technicznych) oraz ogólne poczucie niedopasowania od najmłodszych lat powoduje w artyście poczucie uwięzienia i podporządkowania rodzinnemu miastu:

[...] a poza tym nie przepadam za Sanokiem, do czego nie wypada się przyznawać, ale co jest faktem. Sanok kojarzy mi się z moim dzieciństwem, a wspomnienia mojego dzieciństwa nigdy nie napawały mnie nostalgią, a wręcz przeciwnie [...]. Potem, po ukończeniu studiów, przez kilka lub kilkanaście lat pracowałem w Sanoku na opinię zakały rodziny i miasta. [...] To wszystko wraca do mnie w formie wspomnień dziś, gdy już wszystko minęło, świat jest inny, inni ludzie, inne moje miejsce w świecie i w Sanoku, ale skaza pozostała i Sanoka nie cierpię jak zarazy⁷.

Spędzenie w Sanoku czterdziestu ośmiu lat życia, z przerwami na studia i wyjazdy „służbowe”, kształtuje Beksińskiego jako człowieka i twórcę. W związku z utrudnionym dostępem do

6 P. Dmochowski, *Moja trzynomowa korespondencja z Beksińskim*, t. I, [on-line:] <http://beksinski.dmochowski-gallery.net/library.php> [20.02.2017].

7 List Zdzisława Beksińskiego do krewnej z 26.12.1999, M. Grzebałowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 10.

towarów wszelkiego rodzaju, wykształciła się w nim, podobnie jak u większości osób pokolenia doświadczonego wojną oraz PRL-em, uparta samowystarczalność techniczna. Jeżeli w większym mieście można było złożyć zamówienie na potrzebne produkty, części, sprzęty i maszyny – można było z tego skorzystać; jeżeli jednak coś znajdowało się poza zasięgiem, zawsze można było wykorzystać zamiennik lub stworzyć suplement. Techniczne zdolności Beksińskiego przyczyniły się do stworzenia własnej pracowni, opracowania i zainstalowania sprzętów fotograficznych i wideo, systemów oświetlenia oraz konsoli do odtwarzania muzyki i nagrań.

W połowie lat 50. Beksiński w listach do Jerzego Lewczyńskiego porównuje swoje kilkudniowe pobyty w Warszawie z latami spędzonymi w Sanoku:

W Warszawie przez trzy tygodnie piłem ocean piwa i nie bolała mnie [ani] raz głowa! [...] Idea przeprowadzenia się do Warszawy oświadczyła moją głowę, ale jak to zrobić [...]. Warszawa nie jest piękna, ale jest to miasto w porównaniu z Sanokiem duże, dobrze zaopatrzone, ciche, czyste i bezwonne [...]. W Warszawie mieszkałem na 10 piętrze: co za wspaniałe uczucie, ani smrodu, ani much, ani pajaków, widok na kilka kilometrów, jasno do malowania, wyłączenie od szumu ulicy – jednym słowem wstydliva prawda wygląda tak, że po przyjeździe do Warszawy przez tydzień narzekałem na komunikację i inne takie, ale po trzech tygodniach żał mi cholernie było wyjechać – ja jednak lubię miasto, a nienawidzę prowincji i nic tu niczego nie zmieni – zawsze tak było i lata mieszkania w Sanoku tego nie zmieniły⁸.

Szansa na rzeczywistą zmianę miejsca zamieszkania pojawia się dopiero w latach 1976-77, kiedy to decyzją władz Sanoka rodzinny dom Beksińskich i kilka pobliskich budynków na ulicy Jagiellońskiej miały zostać poddane rozbiórce. Do argumentów czysto teoretycznych i jak wydawało się Beksińskiemu utopijnych (głównie z powodów finansowych) doszły wreszcie powody do szpiku gości realne – Beksińscy w obliczu utraty dachu nad głową podejmują decyzję o przeprowadzeniu się do Warszawy.

1.2 OSIEDLE(NIE) OSTATNIEJ RODZINY

Okoliczności administracyjne związane ze znalezieniem mieszkania (w którym wraz ze Zdzisławem i Zofią miały zamieszkać jeszcze ich matki) oraz kawalerki dla Tomka były nad wyraz skomplikowane i wymagały licznych zachodów urzędowych. Pomiędzy załatwianiem dokumentów własnościowych związanych z mieszkaniem na Służewie a pakowaniem dobytku znajdującego się w Sanoku, Beksiński decyduje się na pozbycie się zalegających i nieudanych prac – obrazy, szkice, papiery zostają zniszczone na wielkim ognisku rozpalonym w ogrodzie – całe zdarzenie artysta fotografuje⁹. W tym miejscu i przy tych okolicznościach można zadać pytanie, czy wielkie ognisko było jedynie gestem porządkowania i redukcji ilości rzeczy do przewiezienia, czy symbolicznym aktem pozostawiania niechcianej i nielubianej części

⁸ Zdzisław Beksiński. *Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, [Sanok, 31.8.57], oprac. O. Ptak, Gliwice 2014, s. 567.

⁹ M. Grzebałkowska, op. cit., s. 206.

siebie w Sanoku? Katarktyczny i mistyczny wydźwięk oczyszczenia ogniem może mógłby spełnić swoją rolę, gdyby Beksiński nie miał pod swoją opieką najbliższych – rzeczy należące do rodziny przez blisko 1,5 miesiąca od przeprowadzki zalegały w trzech pokojach, które usilnie były dostosowywane i zagospodarowywane do życia codziennego. Po tonie korespondencji Beksińskiego z 1977 roku można jednoznacznie wnioskować, że przeprowadzka była procesem nad wyraz irytującym i męczącym – fizycznie oraz psychicznie. Dziwna uciążliwość i dyskomfort egzystencjonalny Zdzisława Beksińskiego (bez)pośrednio odsyła do widmowego Sanoka: „Jest tak, jakby zabrali ze sobą duszę drewnianego domu nad potokiem”¹⁰ – rzeczy i wspomnień jest zbyt wiele, mieszkanie jak i jego lokatorzy pękają w szwach. Intuicje Magdaleny Grzebałkowskiej znajdują potwierdzenie w słowach i pamięci samego Beksińskiego – mieszkając już w stolicy powie: „Trudno wyrzucić Sanok z pamięci, ze snu. Niektóre jego ulice, zakątki nakładają mi się na ulice Warszawy”¹¹. W filmie *Ostatnia rodzina*¹² przychodzący do mieszkania Beksińskich marszand Piotr Dmochowski żartobliwie zagaduje artystę jeszcze na korytarzu: „Wyobrażałem sobie pański dom inaczej, trochę jak zamczysko, w którym straszny”, co gospodarz komentuje ironicznie, że na czas wizyty zazwyczaj chowają szkielety do szaf. Ta dość zabawna scena to wprost proporcjonalne przełożenie rozważań samego Beksińskiego, który kiedyś wspominał: „Nasz dom postrzegany był jak dom Adams Family lub willa Batesa z *Psychozy* Hitchcocka i następców i na to nie ma rady (...)”¹³. To kolejne potwierdzenie poczucia widmowości sanockiego domu, który – nasiąknięty twórczością Beksińskiego – kojarzony jest z atmosferą dziwności, tajemniczości oraz... tragiczności. Widmo sanockiego domu krąży nad osiedlem na Służewiu. W biografii rodziny Beksińskich Grzebałkowska rekapitulując opinie i reakcje na wieść o samobójstwie Tomasza, zamyka napięcia, plotki i zarzuty w krótkim stwierdzeniu: „Lud wydaje wyrok. Syn zabił się przez ojca. Jego obrazy go zabiły. Cmentarny nastrój rodzinnego domu”¹⁴. Ta teza zawiera w sobie coś więcej niż ładunek emocjonalny, zawiera w sobie błąd – Tomek odebrał sobie życie w Warszawie, to znaczy, że znajdował się w mieszkaniu, a nie w domu. Jeśli jednak zdanie zostało skrupulatnie zaplanowane przez autorkę, odsyła nas do czasu (za)przeszłego – do upiornego Sanoka, który jeszcze w Warszawie miał władzę nad swoimi mieszkańcami.

Czteropokojowe mieszkanie na trzecim piętrze 11-kondygnacyjnego bloku było świadkiem życia artystycznego i rodzinnego przez kilkanaście lat. Mieszkanie było też świad-

¹⁰ Ibidem, s. 208

¹¹ *Najbliższa jest mi melancholia*, rozmowa J. A. Łużyńskiej, gazeta nieznaną, Warszawa 1997 [on-line:] <http://beksinski.dmochowskiartgallery.net/library.php?section=wywiady> [29.03.2017].

¹² Film biograficzny *Ostatnia rodzina*, reż. J. P. Matuszyński, Polska 2016.

¹³ M. Grzebałkowska, op. cit., s. 380.

¹⁴ Ibidem, s. 379.

kiem kilku śmierci¹⁵: 27 marca 1988 roku umiera tu matka Zdzisława – Stanisława¹⁶; matka Zofii – również Stanisława, umrze w styczniu 1996¹⁷; w 1998 roku z powodu raka aorty umrze Zofia; 21 lutego 2005 zamordowany zostanie Zdzisław Beksiński.

1.3 TWIERDZA

Zanim jednak dojdzie do tragicznej śmierci artysty, mieszka on w pojedynkę na Służewiu jeszcze przez 17 lat – w tym czasie wprowadza liczne zmiany w strukturę mieszkania:

Ściankę korytarza łączącego kawalerkę z dawnym mieszkaniem kazał uzbroić [...] drzwi do mieszkania nikt nie sforsuje, są ze stali. Nad wejściem Handler zainstalował kamerę – dzwoniącego do drzwi widać na monitorze zawieszonym w przedpokoju [...]. Znajoma żartuje, że skoro dokupił kawalerkę, powinien przejąć teraz wszystkie mieszkania w bloku. „A mnie zaraz przyszło do głowy, by połączyć go labiryntem korytarzy – pisze w liście. – W końcu gdzieś umieram i leżę jak faraon w piramidzie, a nikt nie umie odnaleźć moich zwłok, gubiąc się w tym nieskończonym labiryncie”¹⁸

Pomoc ze strony Kazimierza Handlera¹⁹ dotyczyła również organizacji dnia codziennego, co w rozumieniu Beksińskiego oznaczało robienie zapasów jedzenia i picia, które starczać miały na kilka tygodni. Jeden z pokoiów przekształca na magazyn/spiżarnię – przechowu-

¹⁵ Nie wymieniam śmierci Tomasza Beksińskiego (24.12.1999 r.) jako niezwiązanej bezpośrednio z przestrzenią mieszkania na ul. Sonaty 6/314.

¹⁶ Od 1985 roku Stanisława cierpiała na powikłania po złamaniu kości udowej, Zdzisław w liście do marszanda opisuje: „W sumie uważałem, że wypada, by umarła – jeśli już tak trzeba – w domu, a nie w tej okropnej umieralni z karaluchami [...]. W związku z powyższym mamy szpital w domu [...]. O ile lekarz, idąc w niedzielę na ryby, bierze czasem ze sobą sztalugi i farby, o tyle malarz może zająć się pielęgnacją umierających” – *Moja trzynomowa korespondencja z Beksińskim*,], list z 8.12.1985 [on-line:] <http://beksiński.dmochochowski.gallery.net/library.php?section=wywiady> [15.06.2017]. Zdzisław i Zofia opiekują się matką przez trzy lata, przy łóżku w dniu jej śmierci znajduje się Zdzisław – ma przy sobie kamerę, „nigdy nie odważy się odtworzyć kasety ze śmiercią Stanisławy Beksińskiej” M. Grzebałkowska, op. cit., s. 289.

¹⁷ Biografia Beksińskich nie określa, w którym miejscu umiera teściowa Zdzisława; jedyna wzmianka o jej pobycie w mieszkaniu pochodzi z listu do marszanda z lipca 1992: “U nas nic nowego: teściowa dogorywa w swoim pokoju” [on-line:] <http://beksiński.dmochochowski.gallery.net/library.php?section=wywiady> [15.06.2017]. Zauważyć można jednak pewną prawidłowość związaną z przestrzenią po zmarłej: „[gdzie przyjmować gości – K.W.], przecież nie w pokoju babci Stankiewiczowej! Wprawdzie odkąd zmarła, jest po niej wolny pokój, ale został tak zastawiony pilśnią, listwami na ramy, namalowanymi obrazami, zapasami farb i pędzli, że palca się nie wciśnie”, ibidem, s. 301.

¹⁸ Ibidem, s. 403.

¹⁹ Kazimierz Handler to ojciec Piotra Handlera, mordercy Zdzisława Beksińskiego – nazwisko pojawia się w biografii Magdaleny Grzebałkowskiej: „Zastanawiałam się też na przykład, do jakiego stopnia wolno mi opisywać rodzinę mordercy. Dlatego zmieniłam im nazwisko na Handler”, A. Sowińska, *Biograf musi być bezwzględny. Rozmowa z Magdaleną Grzebałkowską* [on-line:] <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5070-biograf-musi-byc-bezwzglydny.html> [01.06.2017].

je tam ulubione napoje gazowane oraz puszki z wołowiną w sosie własnym.

To, czego usilnie strzeże pan domu, czyli tak cenne z jego perspektywy poczucie zadomowienia, Derrida określa pojęciem bycia u siebie (chez-soi) [...] Spójny, niewzruszony podmiot-domator potrzebuje nieprzerwanie doświadczać niezakłóconego poczucia zadomowienia, w odróżnieniu od nomady [...]. Ochrona domu przed zewnątrz, której z właściwą pieczołowitością i wytrwałością podejmuje się gospodarz, jawi się w tym kontekście jako obrona twardego podmiotu przed rozproszeniem, utratą integralności. Derrida sam wskazuje na możliwość takiej interpretacji, pytając: »czy gościnność nie jest zakłóceniem własnego ja?«²⁰

Liczne nagrania VHS i pozostałości z dziennika fonicznego pokazują Beksińskiego będącego sobą i u siebie. Obserwowanie świata przez okno i nagrywanie siebie w lustrze czy podczas wykonywania codziennych czynności wydają się spełniać podstawową rolę dziennika – zapisu archiwalnego i dokumentalnego. Symbolizują również zamknięcie się na świat zewnętrzny, potrzebę panowania, obserwowania oraz uczestniczenia – w monologu z samym sobą raczej niż w dialogu z kimś innym (w nagraniach zachowały się oczywiście rozmowy z przyjaciółmi i gośćmi, zauważyć można jednak, że Beksiński zdecydowanie dominuje podczas rozmów). Każdy przyjazd gości czy ekipy telewizyjnej mającej przeprowadzić wywiad poprzedzony był licznymi przygotowaniem – fizycznymi (sprzątanie, zmiana stroju) oraz psychicznymi (obserwowanie podwórka, sprawdzanie czasu). Etykieta gościnności i społeczności wymaga na Beksińskim bywania – jednakże bywanie w świecie redukuje do minimum (od samego początku kariery bronił się licznymi wymówkami przed wizytami w studiach filmowych czy na wernisażach).

1.4 FABRYKA OBRAZÓW

Niestety, mam do dyspozycji 80 metrów kwadratowych dla całej rodziny, z tego 20 na moją pracownię. Nie wiem, jak byłoby, gdybym miał do dyspozycji pałac, inna jednak sprawa, że nie za bardzo umiałem korzystać z przedmiotów innych niż ściśle użytkowe. Jak pan widzi, w całej pracowni nie ma ani jednego przedmiotu – nawet drobiazgu, który miałby znaczenie ozdobne. Wiązki kabli, szeregi przełączników, taka f a b r y k a o b r a z ó w ²¹.

W opinii samego artysty dominowała świadomość ograniczenia przestrzeni, która dopiero w drugiej kolejności mogła służyć jako pracownia – po pierwsze była rodzinnym mieszkaniem. Beksiński często odwoływał się do ciasnoty i niewystarczalności – powyżej przytoczona wypowiedź nadaje jednak wykorzystywanym wcześniej metaforom i porównaniom inny charakter – tworzenie obrazów bezpośrednio związane jest z materialnością przestrzeni, która znajduje

²⁰ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 140.

²¹ *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] „Tygodnik Kulturalny” nr 25 [on-line:] <http://beksinski.dmochowskogallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

się wokół powstającego malunku. Warto zestawić opinię samego artysty z głosami świata zewnętrznego i sądami postronnych – opisami dziennikarzy i ekip telewizyjnych [we wcześniejszym oraz kolejnych cytatach wszystkie wyróżnienia moje – K.W.]:

Mieszkanie Zdzisława Beksińskiego [...] pachnie naftalenem do pędzli, werniksem, farbami olejnymi, płyta pilśniową. [...] Siedzę w pracowni Artysty, niedużym pokoju, którego środek zajmuje stół. S t ó ł - g r o b o w i e c , jak powiada Artysta, ponieważ zajmując prawie trzy czwarte pokoju, chowa w sobie wszystko, co jest potrzebne do pracy malarza: tekturę, listwy, oleje, puszki z farbami, pędzle. Z wyprzedzeniem na kilka lat. Za mną regały: wypełnione płytami gramofonowymi, magnetronowymi, przede mną obrazy²².

Kolejne z wrażeń:

Tylko obrazy pozawieszane na jednej ze ścian, sztalugi i pędzle sugerują, że znajduję się w pracowni. Pokój, w którym tworzy Zdzisław Beksiński – malarz, niczym n i e przypomina typowej pracowni artystycznej. Ściany szczelnie zabudowane segmentami. Na ich półkach magnetofony szpulowe, liczne kolumny głośnikowe, sporo lamp na długich ramionach [...]. Mam wrażenie, że zamyka się Pan w swojej pracowni jak w klatce, żyjąc tylko światem własnym wewnętrznych przeżyć. Nawet okno Pan zasłonił²³.

Ograniczona i w miarę jednolita przestrzeń pracowni Beksińskiego przez dekady nabierała ciągle nowych znaczeń na(d)dawanych przez świat zewnętrzny: „Pańska pracownia w większym stopniu przypomina studio kompozytora niż miejsce pracy malarza”²⁴. Dziwność epitetów przylegających do przestrzeni opisywanej przez stacje telewizyjne można wytłumaczyć próbą opisu ekscentrycznego malarza; jednakże również introspekcyjnie, ze strony najbliższych pojawiały się podobne odczucia: „[Moja żona – K.W.] mawiała, że gdybym dostał do dyspozycji pałac Buckingham, to najdalej po roku nie byłoby gdzie usiąść obejrzeć telewizji, bo byłoby wszystko już tak zabudowane jak w plastrze miodu lub w łodzi podwodnej”²⁵.

1.5 GLIPTOTEKA

W jednym z wywiadów, dziennikarz rozglądając się po pracowni Beksińskiego określa kolekcję

²² *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] „Tygodnik Kulturalny” nr 25 [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

²³ *Świat Zdzisława Beksińskiego*, rozmawiała Iwona Rajewska, „Panorama Północy” Nr 6, 08.02.1981 r, [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [29.03.2017].

²⁴ *Nie maluję czaszek*, rozmowa M. Miki, „Fraza” nr 9, 1995 [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

²⁵ *Ze Zdzisławem Beksińskim – artystą malarzem – rozmawia Zygmunt Korus*, „Sound and Vision”, nr 8-08, 2001, [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

płyt i kaset połączonych z instalacją do odtwarzania videofonii jako „swoiste e l e k t r o n i c z - n e l a p i d a r i u m”²⁶. To niby nic nieznaczące porównanie odsłania dużo więcej znaczeń i kontekstów, niż przytaczane do tej pory labirynty, piramidy i plastry miodu. Pochodzące z łaciny lapidarium (*lapidarius*) odsyła do tego, co dotyczy kamieni (*lapidis* – kamień) oraz jest „miejs- scem, w którym są zgromadzone okazy kamieni naturalnych lub kamienne fragmenty rzeźb lub zabytkowych budowli”²⁷ – temu związkowi materialności i przestrzeni często towarzyszy grecka gliptoteka (glyptós – wyryty, wyrzeźbiony + théke – miejsce schowania, skrzynia), któ- ra oznacza zbiór kamieni oraz muzeum rzeźby antycznej²⁸. Zbiory pozostałości kamiennych budynków, twierdz, kaplic czy cmentarzy to oczywiście jeden z podstawowych tematów na obrazach Beksińskiego.



29

Zakres semantyczny tak rozumianego określenia/metafory rozszerza się z dosłownych kamieni i miejsca przechowywania, na *proces, akt, gest rzeźbienia, rycia, kształtowania, tworzenia*. Warto zwrócić również uwagę na drugi człon pojęcia gliptoteki – *théke* jako pudło, skrzynia,

26 Ibidem.

27 W. Szolgini, *Architektura*, Warszawa 1992, s. 86-87.

28 *Słownik Wyrazów Obcych*, red. I. Kamińska-Szmaj, Wrocław 2001.

29 Ta i następne ilustracje autorstwa Zdzisława Beksińskiego pochodzą z internetowej galerii Piotra Dmochowskiego [on-line:] www.dmochowskigallery.net – zgodnie z kolejnością pojawiania się, oznaczone kodami obrazów: DG-2542, DG-3438, DG-1976, DG-1964, DG-2260, DG-3460, DG-2233, DG-2228, DG-2216, DG-2499.

miejsce przechowywania, ale również schowania, skrywania³⁰. Beksiński wytwarzając na obrazach uniwersum gliptoteki, pośrednio rozpoczyna proces, w którym jego działalność i dorobek artystyczny zostaną przechowane, a jego postać... zamknięta. W tym miejscu, nieco na marginesie, chciałabym dokonać pewnego porównania, tym razem w kontekście zupełnie wykraczającym poza czasoprzestrzenność Beksińskiego – Włodzimierz Szturc w swojej ostatniej książce/zbiorze esejów traktującej o sztuce, metafizyce i człowieku, interpretuje *Akropolis* (sam tekst dramatu Stanisława Wyspiańskiego) oraz Akropolis (miejsce „historyczne”) w sposób, który można, jako pewien wzór hermeneutyczny, zastosować do Beksińskiego:

Pozostaje taka oto możliwość ujęcia obrazu Wawelu wedle myśli i woli Wyspiańskiego: przemienienie go we własne wnętrze artysty, utożsamienie z własną biografią, wzajemne przeniknięcie w siebie człowieka i ruiny, a zarazem zespolenie tych energii, które są dla nich wspólne, a które wynikają ze zmagania się z nieubłaganiem upływającym, mierzonym biciem zegara czasem. Dla ruiny i dla człowieka czas jest anonimowy. Jego bieg odsłania prawo natury; ta sama siła, która odnawia życie, tworzy ruiny – dzieło wspólne człowieka i przyrody³¹.



³⁰ „The -théke suffix has been used in variety of contexts and languages to signify the physical place in the city, where one particular function is performed or where one kind of objects stored: for example Apotheke (German for pharmacy), biliothèque (French for library)” [w:] *Encyclopedia of Urban Studies* vol 1, ed. R. Hutchison, USA 2010, s. 221.

³¹ W. Szturc, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015, s. 90.

Sam Beksiński, oczywiście nie bezpośrednio, miał podobne intuicje:

A te autoportrety? Są to autoportrety w najszerszym tego słowa znaczeniu – malując je, widzę przed sobą siebie w lustrze i raz jestem cmentarzem, a raz drzewem, ale zawsze siebie widzę przed sobą i patrzę sam na siebie i siebie na sam (jeśli tak można było to ująć, nie urażając gramatyków). Inaczej: patrzę ja malujący na siebie malowanego jako pasmo górskie i patrzę ja malowany jako pasmo górskie wprost na siebie malującego tak jak w lustrze. (Takie tłumaczenie w sam raz dla żabojadów)³².

Beksiński jak zwykle w sytuacjach, w których bliski jest wyeksponowania jednego ze swoich manifestów natychmiast zasłania rzeczową i autorską wypowiedź żartem i ironią – jednakże, jeżeli wbrew autorowi potraktujemy powyższą wypowiedź poważnie, zauważymy ogromny proces auto-przedstawiania i kreowania wpisany bezpośrednio w tkankę obrazu. Podmiot widzący siebie wpisanego w dzieło otwiera przed nami dychotomię i dualizm wizualno-przestrzenny: widzimy to, co jest; jednakże mamy świadomość, że to co jest, przedstawia coś zupełnie innego. Spod często pojawiających się na obrazach obłych, nieforemnych, niekończących się kłaczy wystają czasami fragmenty architektury i innych przestrzeni – w tym kontekście, wymienione przez Beksińskiego cmentarze i drzewa stają się śladami podmiotowości artysty. Jeżeli analogię pociągnąć odrobinę dalej, zdefiniowane i mocno określone kanty pokojów, półek i ram dominujące w przestrzeni mieszkania artysty również mogą być tymi, które szczątkowo wystają spod warstw farb olejnych. Dominujący na obrazach porost zakrywa liczne budynki i katedry cielesno-roślinną tkanką łączną. „Le Corbusier definiował architekturę jako »przemysłaną, bezbłędną, wspianą grę brył w świetle«, ale tak naprawdę, gdy patrzymy na budynek; widzimy jego skórę. [...] Skóry budynków, czy też powłoki, to współczesna koncepcja”³³. To właśnie dokładnie te skóry i oskórowania, przed którymi w wywiadach bronił się Beksiński.

1.6 OBECNOŚĆ

Wydawać się może, że biorąc pod uwagę opinię ludzi nie należących do rodziny Beksińskiego, możemy myśleć o mieszkaniu na Służewcu jako o obrośniętym nie tylko legendą mistrza i jego tragicznej śmierci, ale obrośniętym dosłownie – rzeczami, płytami, kablami, półkami, materiałami i narzędziami. Dominantą przestrzeni będą jednak przede wszystkim efekty końcowe całej tej zbieraniny, to jest obrazy – co, według samego artysty w korespondencji z marszandem na przestrzeni lat wyglądało następująco:

Chciałbym uprzedzić Pana, iż oglądanie obrazów u mnie w domu nie będzie należało do czynności prostych i relaksujących. Wszystko, co mam, wisi albo w mojej pracowni albo w korytarzu, (bo hall na skutek zabudowania zamienił się w korytarz), albo

³² Piotr Dmochowski, *Moja trzynomowa korespondencja z Beksińskim* [on-line:] <http://beksinski.dmochowski-gallery.net/library.php?section=wywiady> [20.05.2017].

³³ W. Rybczyński, *Jak działa architektura. Przybornik humanisty*, Kraków 2014, s. 170.

w pokoiku, w którym śpimy. Oświetlenie jest nienadzwyczajne i nie ma się za bardzo gdzie oddalić - oczywiście można każdy obraz przenieść na sztalugi i oświetlić, ale ustawienie dwóch obok siebie i porównanie to już problem, którego sam nie umiem dla siebie rozwiązać!!!³⁴

Po trzech latach:

Pokornie przypominam o konieczności załatwienia od grudnia tego lokalu na obrazy. Oczywiście, jeżeli przyjedziesz to sprawa może się odwlec, bo wtedy zabierzesz obrazy i znowu będzie pusto na jakiś czas. Ja na razie nie posunąłem się naprzód i stale mam siedem skończonych i ósmy na sztalugach, ale to wynik perturbacji zdrowotno-towarzyskich ostatniego tygodnia³⁵

Po osiemnastu latach:

Czyżbyś przez te wszystkie lata nie zauważył, że mam u siebie i muszę nadal mieć zarazem fabrykę obrazów i magazyn, pochłapaną pracownię i warsztat do przepiłowania płyty lub deski i w tym „luksusowym” mieszkaniu musiałbym wybudować od nowa to wszystko. Bo gdzieś trzeba trzymać materiały malarskie, płyty pilśniowe, farby, grunty w słoikach, pędzle, a nawet programy komputerowe, skanery, drukarki i komputery, papiery specjalistyczne do wydruków i dziesiątki tek z gotowymi wydrukami³⁶.

Ciasnota przestrzeni pracowni-magazynu wiąże się nie tylko z rynkowymi problemami popytu na obrazy, ale również z faktem wewnętrznej potrzeby kolekcjonowania Beksiańskiego:

Bo nawet najgorsze moje obrazy mają w sobie coś, co dla mnie jest ważne. Pomimo błędów, które doskonale widzę. Chciałbym mieć bardzo duży dom, żeby one wszystkie wisiały na ścianach³⁷.

Afektywna więź z nawarstwiającą się i puchnącą przestrzenią oraz powstającymi w niej obrazami tworzy mniej lub bardziej dosłowne porte-parole malarza:

Miejsce zamieszkiwane przez tę samą osobę przez jakiś czas tworzy jej wierny portret na podstawie przedmiotów (obecnych bądź nieobecnych) i przypuszczalnego ich zastosowania. Gra selekcji i upodobań, ustawienie mebli, dobór materiałów, gama kształtów i kolorów, źródła światła, odbicie w lustrze, otwarta książka, porzucona gazeta, rakieta, popielniczki, porządek i nieład, to, co widoczne i to, co niewidoczne, harmonia i dysonans, surowość i elegancja, królestwo konwencji, dotyk egzotyki,

34 P. Dmochowski, *Moja trzynomowa korespondencja z Beksiańskim* [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php>, s. 23 [02.3.2017].

35 P. Dmochowski, *Moja trzynomowa korespondencja z Beksiańskim* [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php> [02.3.2017].

36 Ibidem.

37 *Dla siebie czy dla ludzi?* rozmowa K. Nastulanki, „Polityka” nr 9, 28.02.1981.

a ponadto sposób zorganizowania dostępnych przestrzeni, niezależnie od jej wielkości oraz rozłożenia w niej rozmaitych codziennych funkcji [...], wszystko to tworzy „opowiadanie o życiu”, zanim właściciel wypowie najmniejsze słowo. Wprawne oko rozpoznaje w nieładzie skrawki „powieści rodzinnej”, ślady inscenizacji mającej ukazać swój własny obraz, ale również mimowolne wyznaczenie bardziej intymnego sposobu życia i marzenia³⁸.

W przypadku Beksińskiego i jego rodziny, z im mniejszą przestrzenią mamy do czynienia, tym bardziej intrygujący wydaje się sposób nadawania koherencji terytoriom mieszkania oraz warsztatu – zebranych pod pierwiastkiem małego metrażu:

Zastanawiające jest, że im bardziej własna przestrzeń się pomniejsza, tym bardziej zapełnia się urządzeniami i przedmiotami. Można by rzec, że to osobiste miejsce musi się materialnie i uczuciowo zagęścić, aby stać się obszarem, w którym może zakorzenić się rodzinny mikrokosmos, najbardziej prywatne i najdroższe miejsce [...]³⁹.

Warto podkreślić, że przestrzeń, mając bezpośrednio wpływ na więzy rodzinne, ofensywnie wpływała również na cały modus artystyczny Beksińskiego:

Między rysunkiem a malarstwem nie ma aż takiej diabelnej różnicy. Od rysunku nie odszedłbym, chętnie zabrałbym się za rysowanie, ale w tej ciasnocie, którą tu mam, zabranie równoległe się za rysunek wymagałoby przerobienia warsztatu. Wszystko tu jest tłuste, brudne od farb olejnych. Powinny być dwa oddzielne warsztaty pracy. Chętnie wziąłbym się też np. za grafikę, tylko gdzie na Boga? Nie ma gdzie ustawić prasy. Konkretna sytuacja spowodowała, że maluję obrazy⁴⁰.

Usytuowanie się/utknięcie w konkretnej sytuacji przestrzenno-czasowej steruje trajektorią życia pięcioosobowej rodziny, w której centrum znajdował się rysownik, fotograf, rzeźbiarz, malarz – artysta (renesansu – chciałoby się dodać). „Rodzinny makrokosmos” wchodził w nieustanne utarczki z mikrokosmosem artystycznym – granice atmosfer nakładały się i przecinały, tworzyły na przemian pełną koegzystencję oraz pasożytnictwo, rodzinną radość i egzystencjalny smutek. Pomiędzy Beksińskimi a ich mieszkaniem dochodzi do performatywnego współdziałania i oddziaływania na siebie nawzajem: własne cztery kąty mają zapewnić stabilność rodzinną i społeczną, ale muszą jednocześnie stanowić wolną sferę twórczą. Artysta jednocześnie formułuje przestrzeń, by odpowiadała jego praktykom; kiedy to przestrzeń formułuje jego jako swojego lokatora – ogranicza go egzystencjonalnie i prowokuje ontologicznie. „W *Dasein* nic nie jest po prostu *mein* [...] Tożsamość człowieka leży więc na zewnątrz niego: w tym

38 M. de Certeau, L. Giard, *Prywatne przestrzenie* [w:] *Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011, s. 133.

39 Ibidem, s. 135.

40 *Tylko paranoicy są konsekwentni*, rozmawiał Krzysztof Andracki „Przegląd Tygodniowy” Nr 18, 30.04.1989, [on-line:] <http://beksiniski.dmochowski.gallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

wszystkim, co zdołał przyswoić sobie z małego i mocnego świata bezpośredniej, najbliższej mu receptywności i co obejmuje jego Troska, zachowując i przechowując⁴¹. Jeżeli o swojości i przynależności świadczy otoczenie Beksińskiego, warto przyjrzeć się temu, co i jak w przestrzeni zostało zgromadzone, zwłaszcza, że według Slavoję Žižka, to „nieświadomość jest na zewnątrz, jest widoczna, nie jest ukryta w jakichś nieprzeniknionych głębiach, lub też – by przytoczyć motto filmu *Archiwum X* – »Prawda jest tam, na zewnątrz«⁴². Pomiędzy materialną zewnętrżnością a symboliczną wielością tożsamości podmiotu znajduje się/wytwarza się *fantazja* (w tym wypadku legenda na temat Beksińskiego od strony osób trzecich oraz niespójna i zakłócana autoironią narracja od strony artysty). Bezpośrednie i pośrednie narracje fantastyczne projektują i wytwarzają podmiotowość, wystawiają na ogląd i zakrywają jednocześnie – tworzą zasłony dymne, lustra weneckie i ekrany – zacierają granice pomiędzy wnętrzem a zewnątrz.

⁴¹ A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 184.

⁴² S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 17.

CZĘŚĆ II: OPTYKA

Przeżywana przestrzeń nie jest jednolita i bezwartościowa. Jedno i to samo wydarzenie – pocałunek czy morderstwo – jest całkowicie inną historią w zależności czy odbywa się w sypialni, łazience, bibliotece, windzie czy altanie⁴³.

2.1 EKRANIZACJA

Pomiędzy Beksińskim a światem zewnętrznym znajdowało się od zawsze wiele barier – podstawowymi były nerwice natręctw, samodzielność (samolubność?), introwertyzm i domatorstwo. Mniej lub bardziej świadome szlabany, rampy i rogatki stworzyły wokół artysty mit dziwności (dziwactwa?), tajemniczości i niesamowitości. To, co dla jednych było tarczą, dla innych stanowiło jedynie modus artystyczny. Beksiński miał przecież rodzinę, znajomych, może nawet przyjaciół – przecież jakoś funkcjonował w społeczeństwie. Wydawać może się jednak czasami, że zasłona oddzielającego Beksińskiego od świata nie jest jedynie metaforą; w niektórych sytuacjach, w licznych obrazach, szkicach i fotografiach *ekran*⁴⁴ istnieje naprawdę – dzieli i oddziela – czas, przestrzeń, byt.

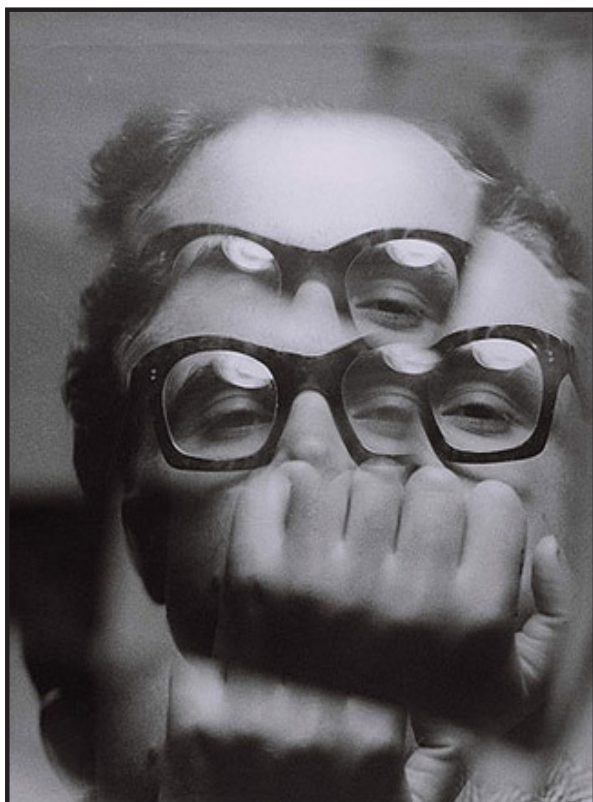
Korelacja początków działań artystycznych Beksińskiego z fotografią jest wieloaspektowa i nieprzypadkowa – warto zwrócić uwagę szczególnie na zastosowaną zaraz na początku działalności fotograficznej (w latach 50.) metodę *sfumato*. Termin, pochodzący z włoskiego *fumo* oznaczającego dym, opisuje renesansową technikę zacierania i niwelowania kontrastów i wyraźności konturów, czego skutkiem jest wrażenie oglądania obrazu przez dym lub mgłę. Beksiński w tym celu wykorzystywał wazelinę, której warstwy nakładał na obiektyw aparatu. Bardziej wyrafinowaną techniką było *duto* – technika już stricte fotograficzna polegająca na użyciu miękkiego obiektywu lub przesłonięciu obiektywu delikatnym materiałem/filtrem⁴⁵.

43 J. Pallasmaa, *Lived Space in Architecture and Cinema* [on-line:] http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html [20.02.2017].

44 Znaczenie i metaforykę ekranu por. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.

45 *Foto Beksiński*, red. W. Banach, Olszanica 2011, s. 26.

Efekty bardziej nacechowane artystycznie Beksiński uzyskiwał również poprzez podwójną ekspozycję – naświetlanie i wywoływanie dwóch lub kilku fotografii na jednym papierze. W ten sposób redefiniowany filtr/ekran rozwarstwa i rozdziela świat pomiędzy podmiotem a przedmiotem; pomiędzy okiem a obiektywem, pomiędzy obiektywem a obiektem.



Sztucznie wywoływany ekran staje się zapośredniczeniem – zmienia wygląd rzeczy nie przez materialne/fizyczne ich dotyknięcie, stylizowanie – ale przez mediatyzowanie, wkraczanie w sferę wizualności. Owa dziwna, bezkształtna, lepka zawiesina wytwarza unikatową atmosferę, coś, co za niemieckim ekspresjonizmem filmowym sięgającym korzeniami do XVIII i XIX-wiecznego malarstwa, można nazwać *Stimmung* – „zamglonym, melancholijnym pejzażem tchnącym specyficznym nastrojem”⁴⁶. W pismach G. T. Leibniza *Stimmung* łączy się z melancholijną harmonią zawierającą się w muzyce i nastroju; niemieckie konotacje semantyczne odsyłają do uchwycenia harmonijności ze światem, niwelującej podziały między wnętrzem a zewnątrz, podmiotem a światem. Niemieckie słowo pochodzące z łacińskiego *concentus* i greckiego *armonia* nasycone jest konotacjami muzycznymi, które w angielskim *attunement* zostają zatarte⁴⁷. M. Heidegger wyjaśnia: „Krajobraz nie jest sam w sobie melancholijny (schwerdüchtig), lecz

46 L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Gdańsk 2011, s. 106.

47 I. Ferber, *Leibnitz's Monad: A Study in Melancholy and Harmony* [in:] *Philosophy's Moods: The Affective Grounds of Thinking*, ed. H. Kenaan, I. Ferber, New York 2011, s. 65, tłumaczenie własne.

jedynie nastraja nas [attunes us] w określony sposób, wywołując harmonijność”⁴⁸. Nic więc dziwnego, że tajemnicze słowo konotujące w sobie specyficzny nastrój i współgranie ze światem pojawia się również w kontekście prywatnych przestrzeni mieszkaniowych: „*Stimmung* to cecha charakterystyczna wnętrz, związana nie tyle z funkcjonalnością, ile z osobistym piętnem właściciela, sposobem, w jaki pokój odzwierciedla jego duszę”⁴⁹. W ten sposób jedna charakterystyka odpowiada ogólnemu poczuciu specyficznej melancholijności oraz intymnemu związkowi właściciela z mieszkaniem. Palimpsest specyficznego klimatu naddanego (tworzącego się mniej lub bardziej świadomie w przestrzeni) oraz nakierunkowanych na konkretne cele zabiegów lokatora tworzy nierozstrzygalną prozopopeję:

Wstawiali mi ostatnio okno w pracowni obok sztalug, a ja im mówię: „Tylko, broń Boże, tego zapaćkanego farbami parapetu mi nie ruszcie!”, bo ja ponad dwadzieścia lat tu malowałem i w tej narośniętej strukturze zaschniętych farb jest dwadzieścia parę lat mego życia. Zapewne uznali mnie za pomyłonego [...]. To klasyczne farby olejne. Coś mieszałem, coś się wylało, coś odłożyłem i postawiłem ufajdane na parapecie, i tak ta struktura narastała latami⁵⁰.

Parapet pokryty warstwami farby to CV i port-parole Beksińskiego⁵¹ – materia znacząca i znaczone – *Stimmung* niedookreślenie zawieszony w przestrzeni, narastający latami ślad; to poczucie, intencja, afekt, performans – malarza, farb, płócien, mebli, stołów i parapetów. To wszystko to, co tworzy wokół Beksińskiego dziwność nastroju, klimatu a w końcu atmosfery – właśnie, ekscentryczność *atmosfery* – powłoki otaczającej, otulającej, odgradzającej.

2.2 PARERAGON

Opisane do tej pory metafory przestrzeni (twierdza, fabryka czy klatka) tworzyły dyskurs separacji, ukrycia oraz zamknięcia – metaforycznie wszystkie te figury można zamknąć pod terminem ramy. Omówienie wnętrza i wsobności Beksińskiego nie może jednak tworzyć pełnego obrazu bez zanalizowania zewnątrz – to jest tego, co *poza ramą*. „W podstawowym znaczeniu związanym bezpośrednio z teorią i historią sztuki, „pojęcie *parergon* (*para* – poza, *ergon* – dzieło) [...] oznaczało w starożytnej retoryce ozdobniki dodawane do dyskursu oraz,

48 M. Heidegger, *Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, Bloomington 1985, cyt. za. ibidem, s. 65, tłumaczenie własne.

49 W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, Kraków 2015, s. 71. Rybczyński rekapitułuje tezę Mario Praza z *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, trans. W. Weaver, New York 1982, s. 50-55.

50 *Ze Zdzisławem Beksińskim – artystą malarzem – rozmawia Zygmunt Korus*, „Sound and Vision”, nr 8-08, 2001, [on-line:] <http://beksiński.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

51 Ciekawym nawiązaniem do tej roboczej tezy jest opublikowany na dniach plakat najnowszego filmu biograficznego na temat Beksińskiego *Pars Pro Toto* (reż. K. Łęcka, Polska 2017), grafika przedstawia zbliżenia na ślady zaschniętej farby znajdującej się pod sztalugami w miejscu codziennej pracy artysty.

u Pliniusza, ozdobniki dodawane do obrazu (*addenda*). Przejęła je siedemnastowieczna teoria sztuki”⁵². Z kolei w teorii Jacquesa Derridy, parergon jest niedookreśloną wartością dodatkową, zawieszoną w paradoksie (nad)dawania.

Miejsce, które zajmuje parergon, znajduje się naprzeciw, obok ergonu i ponad nim. To znaczy, że lokuje się on naprzeciw, obok, powyżej wykonanej pracy, czyli tego, co działo: dzieła. Ale parergon odpada gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z pewnego zewnątrz i kierując się do wnętrza operacji. Ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz. Jest jak akcesorium, które zmuszeni jesteśmy przyjąć u brzegu, na brzegu, a nawet na pokładzie⁵³.

Adaptując dyskurs parergonu z historii sztuki i filozofii obrazu do przestrzeni pracowni Beksin-skiego, zauważymy, że poza ramą sztuki, dzieła, płyty pilśniowej znajduje się... codzienność. Codzienność uwikłana w bycie i życie, codzienność nudna, nieunikniona, ostateczna – nawet w wypadku wielkiego artysty – Mistrza.

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobniaczkach. Codzienność stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykle, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość dużą. Jest niezauważalna⁵⁴.

Złożona z konstytutywnych czynności i rytuałów tworzy podstawy życia – główną działalno-ścią codzienności nie jest wcale wzniosłe tworzenie, a przyziemne k r z ą t a c t w o :

Krząctwo powołuje z nicości delikatną, męczliwą tkanę codziennego istnienia, z konieczności opartą na wątej podstawie i skazaną na bytowanie przelotne. [...] Celem wysiłków krzącących jest właśnie walka o codzienne istnienie tworzone i od-nawiane z każdą drobną czynnością⁵⁵.

Co w przypadku Beksin-skiego składałoby się z codziennego jedzenia (czyt. podgrzewania wo-łowiny w sosie własnym z puszki), malowania, słuchania muzyki, spania oraz sporadycznego kontaktowania się ze światem zewnętrznym.

⁵² V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 37.

⁵³ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 65.

⁵⁴ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 72.

⁵⁵ Ibidem, s. 97.

Z codzienności wyłączone są wydarzenia niezwykle. Nie należą do niej jako nie-codzienne właśnie. Wystarczy, by pojawiły się jakiegoś dnia padając niespodziewanie pomiędzy zjawiska oswojone, a codzienność znika. Gwałtowny błysk przeszywa i przeinacza na pewien czas całą przestrzeń egzystencjalną znosząc potoczność, jak gdyby nie była niczym więcej jak tylko mrokiem płoszonym przez światło niezwykłości⁵⁶.

Obrazy, jako obiekty nieanimowane, rozdierają zastaną i poznaną codzienność Beksińskiego, rozpraszając jej zwykłość – w dobrze znanym pokoju-pracowni znajdującym się na trzecim piętrze bloku każdy nowopowstający obraz otwiera/rozdiera codzienność czasoprzestrzeni i pochłania artystę, który przed sztalugą niknie na kilka godzin dziennie.

Należy zauważyć, że proces obramowywania jest procesem performatywnym, samonapędzającym się ruchem ciągłej progresji ku odbieraniu przestrzeni ciągle nowych obramowań, które tylko pozornie redukują strefę zewnątrz. Jest wyrazem niemocy, a zarazem nakazem poszukiwania dalszych analogii, często mylnych, niepełnych. Każdy akt dopełnienia przekształca się w akt negacji, wykluczenia, wyzwalający nową potrzebę obramowywania ad infinitum⁵⁷.

Twórcza działalność Beksińskiego to performatywne wytwarzanie oraz obejmowanie przestrzeni; przetwarzanie zastanego porządku rzeczy i życia; dekonstruowanie codzienności. Jednocześnie, gestowi tworzenia towarzyszy zawsze gest oddzielenia – siebie od świata; dzieła od myśli; bycia od niebycia; codzienności od *f a n t a s t y c z n o ś c i*. Potencjał wizualności/wyobraźni nie zawsze jednak stanowi treść, którą można pochwycić w formę – szczególnie, kiedy przestrzenie *r e a l n e* mieszają się z tymi *m a g i c z n y m i*.

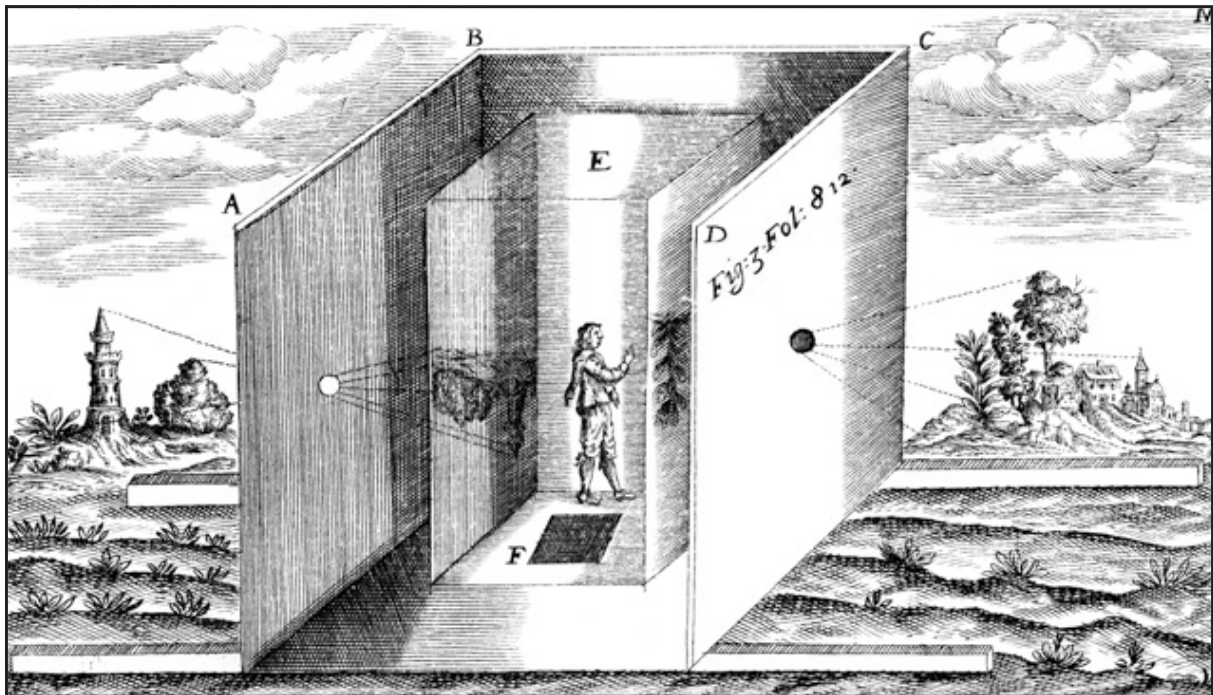
Logika parergonalnej energie opiera się na iterowalnych próbach wydarcia bytu tego, co już oswojone, wykalkulowane, wymierne; paradoksalnie, staje się więc procesem odrzucenia, zanegowania potencjalnego terytorium akcji. Na obramowywanie składają się przecież cztery posunięcia, dwie spreczne pary. Każdy wektor zostaje w ruchu naprzemiennym zanegowany przez wektor przeciwny. Każda pozytywna wartość parergonu zostaje zanegowana na drodze ku i od jednocześnie, aby nieoczekiwanie doprowadzić z powrotem do punktu wyjścia, który paradoksalnie staje się – jak pisze Derrida – pretekstem do podjęcia kolejnego działania⁵⁸.

Samonapędzanie się aktów (od)tworzenia wyłania się z codziennych prób okiełznania/przedstawienia rzeczywistości. Beksiński znajdując się w zamkniętej przestrzeni pracowni za pomocą obrazu wytwarza symboliczną *camerę obscurę* – z tą jednak różnicą, że obrazy wywoływane/rzutowane są na płytę pilśniową, nie na ścianę czy światłoczuły papier.

⁵⁶ Ibidem, s. 78.

⁵⁷ E. Bobrowska, *Parateoria. Kalifornijska Szkoła z Irvine*, Warszawa 2013, s. 35.

⁵⁸ Ibidem, s. 36.



Ilustracja 2. *Camera obscura* [w:] *Ars magna*, Athanasius Kircher, 1646.

INTERLUDIUM

Zenon Przesmyck, *Stimmung*⁵⁹

Edwardowi Porębowiczowi

O miejskie, wietrzne, pochmurne wieczory,
Gdy wiry prochów po kamieniach tańczą,
Mrok — latarnianych ócz błyska szarańczą,
Ulice zieją, jak jaskiń otwory!

Samotny-ś. Błądzisz. W wyobraźni chorej
Rój dziwnych widem myśli twoje niańczą:
Zdasz się sam sobie duszą wywołańczą
Od której pierzcha tłum w ucieczce skory.

I mroki zwolna w duszę twą się sączą,
Gaszą w niej wszystko, tłumią swą opończą,
I pustka wielka zalewa ci łono.

Nawet marzenia, które życie złocą,
Pierzchły, jak ptaki. Z głową opuszczoną
Szepczesz bez myśli: »Po co wszystko? po co?«

59 Z. Przesmycki, *Stimmung* [w:] *Z czary młodości*, Wiedeń, Kraków 1893, [on-line:] <http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=14306> [28.04.2017].

Nastrój, który wytworzył się wokół Beksińskiego w ogólnym jego odbiorze w głównej mierze opiera się na modelu „dziwności” i „nieprzystawalności” – najczęściej spotyka się określenia bazujące na straszności i fantastyczności, te jednakże nieco spływają znaczenie obrazów i wciągają je w niemal popkulturowy krąg skojarzeń i klisz wizualnych. Gdyby jednak na chwilę przypiąć do obrazów etykietkę bardziej obciążoną semantycznie, na przykład jak pojawiający się wcześniej *Stimmung*, otworzy się przed nami interpretacja sięgająca znaczeniowo do rejestrów bogatszych i bardziej wartościowych. Jeżeli na/w obrazach jest pewien *nastrój*, to nie dziwne wydaje się, że samego artystę i jego lokum również określano epitetami z rejestru niespodziewanych, innych, mrocznych a w końcu niesamowitych. Zatrzymując się nad słowem *niesamowite* i wracając do jego dziewiętnastowiecznego, psychoanalitycznego znaczenia *unheimlich* (*uncanny*) czyli antonimu *heimlich* (potajemnego, skrytego, przytulnego), pochodzącego od rzeczownika *Heim*, czyli dom (rodzinny)⁶⁰, dostrzeżemy wartości represyjne i pejoratywne, wymagające ukrycia, ale będące paradoksalnie reprezentacją i wyjawieniem. Koncept niesamowitego zaaplikowany do kultury i sztuki przeradza się w ogólny zestaw skojarzeń treściowych i wizualnych: „Romantyczna literatura wampiryczna stała się miejscem praktykowania nowej estetyki. W jej centrum należy postawić wprowadzone przez Freuda pojęcie *das Unheimliche*”⁶¹. Połączenie dyskursów semantyki i przestrzeni domu rodzinnego i dziewiętnastowiecznej estetyki zamczysk, twierdz i komnat odsyła nas bezpośrednio do modusu samego Beksińskiego.

Najbardziej znane interpretacje twórczości Beksińskiego wydają się być mało znaczące a przez to znaczone. Przyłgnięcie do artysty wyświechtanej łatki autora obrazów (głównie bez uwzględniania fotografii, opowiadań czy epistolografii) strasznych, okropnych, potwornych oraz makabrycznych świadczy o ekstraktowni z niego *esencji* – najlepiej najbardziej rozpoznawalnej czy płatnej. Świadczy to również o tym, że przez parę dekad zatrzymywaliśmy się (my – krytycy, odbiorcy) na podstawowym, niewymagającym, afektywnym poziomie odbioru jego sztuki. Gdyby do tego zjawiska przyłożyć klasyczną typologię Erwina Panofsky’ego wyszczególniającą trzyetapowy sposób podejścia do dzieła sztuki⁶² – zatrzymywaliśmy się na pierwszym lub drugim kroku. Trzeci, ironicznie lub nieświadomie chroniony przez Beksińskiego, jedynie majaczył gdzieś w odali poznania i interpretacji. Według autora *Ikonografii i ikonologii*, pierwszym etapem poznania jest *opis preikonograficzny* (rozpoznanie przedmiotu oraz formy wyrazu), kolejno jest *analiza ikonograficzna* (treści wtórne lub umowne – tematy, pojęcia, alegorie, typy), trzecią natomiast stanowi *interpretacja ikonologiczna* (synteza, psychologia, światopogląd, objawy kulturowe – osobisty багаż interpretatora jako filtr interpretacyjny). Na przykładzie kilku obrazów spróbuję pokazać przejście z kroku drugiego do trzeciego – to jest przejście od poziomu bezpośredniej dosłowności do poziomu *meta* – wszystko to wciąż mieszczące się pod ogólnym znaczeniem *Stimmung*.

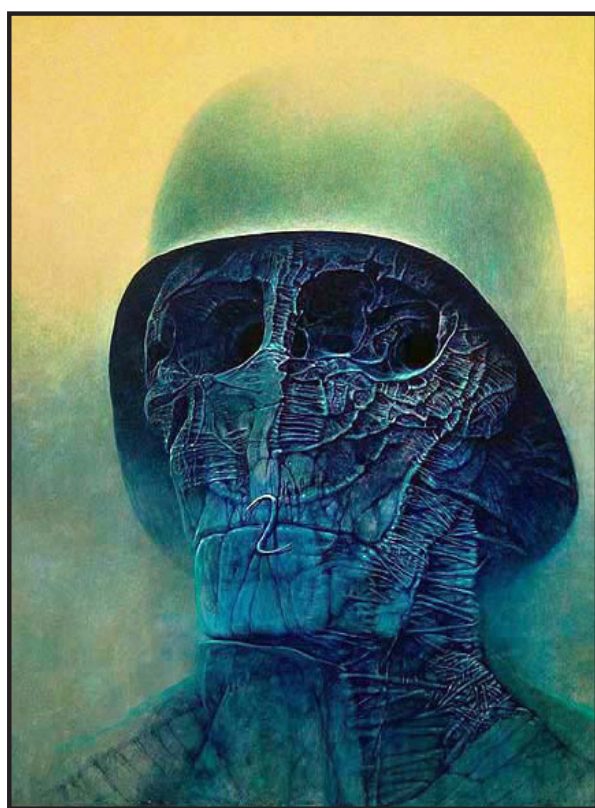
60 *Niesamowite*, [w:] S. Freud, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.

61 M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 65.

62 E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia* [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971.

Postać: w zbiorze licznych postaci Beksińskiego, zauważyć można dwa dominujące przedstawienia: portret (en face lub $\frac{3}{4}$) oraz figura (stojąca lub siedząca). Zestawiając dwa takie obrazy zauważyć można przejście, o którym wspominałam: twarz w hełmie może być odczytywana jako (1) ludzka (biologiczna) lub nie, (2) poprzez przyporządkowanie nakrycia głowy do znaczeń kulturowych – żołnierz lub nie (3) jako sublimacja wiedzy podmiotowej, może stanowić ekwiwalent chociażby autobiograficznej teorii Paula de Mana o od-twarzaniu⁶³.

Figury pojedyncze lub grupowe mogą być dla przykładu rozumiane jako dosłowne rozpady, rozpełzania, deintegracje postaci i materii; z drugiej jednak strony mogą stanowić ilustrację do „ukrzesłowień” opracowanych przez Andrzeja Wróblewskiego⁶⁴, które wykraczają poza tradycyjne studia postaci siedzących, podkreślając ich symbiozę ze światem zewnętrznym – w oczekiwaniu na coś/po coś.

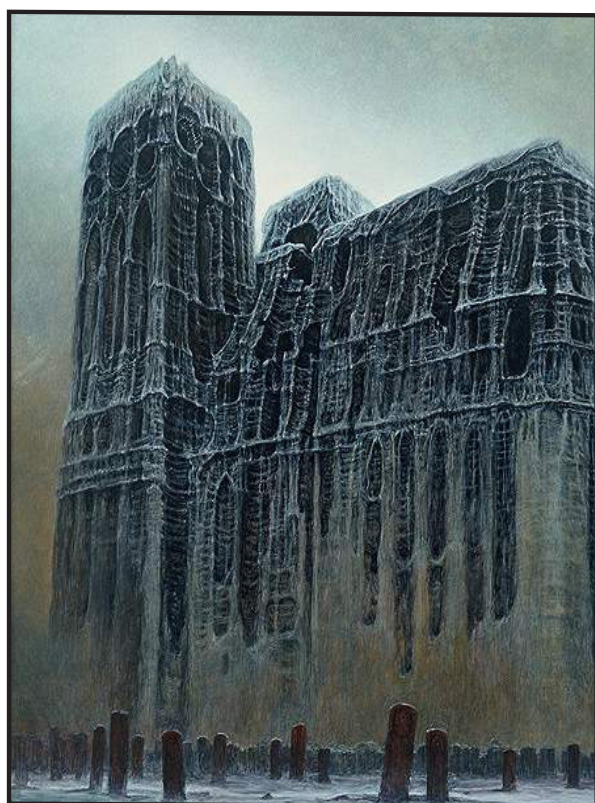
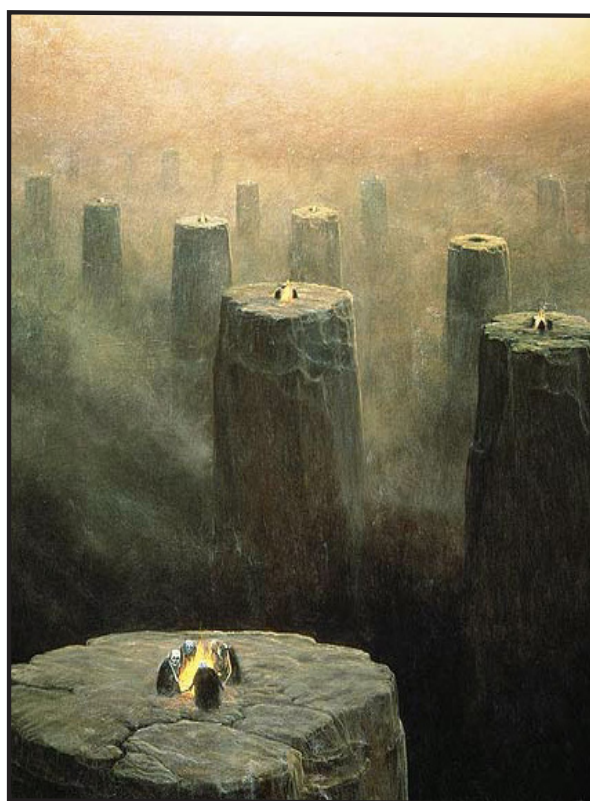
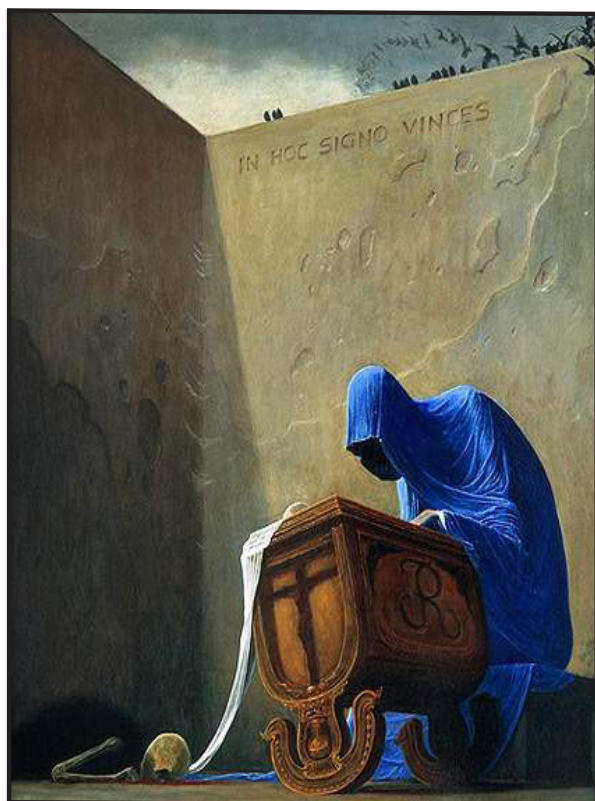


Czas i przestrzeń: obrazowanie kategorii czasu i przestrzeni również wydaje się znaczące – ponownie, z obrazów możemy odczytać jedynie dosłowną ich przemijalność, pozostawiającą po sobie jedynie ślady i zgliszcza. Wtedy pojawiające się na obrazach rozpoznawalne kształty samochodów, samolotów, pociągów oraz katedr stanowić mogą znajdujące się na granicy *sacrum* i *profanum* wanitatywne symbole przemijania. Można jednakże dla przykładu poszerzyć

63 P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2. – rozszerzenie tej koncepcji w dalszej części pracy.

64 A. Wróblewski, *Poczekalnia II, (Ukrzesłowiecie)*, olej na płótnie, 1956 [on-line:] <http://www.andrzejwroblewski.pl/galeria/poczekalnia-ii-ukrzeslowienie-i/> [01.06.2017].

interpretację i przyłożyć do obrazów Beksieńskiego chociażby teorie dystopijne – wtedy zupełnie odwraca się trajektoria myśli i znaczeń – zamiast stanu terażniejszego, w którym widzimy oznaki przeszłości, możemy na obrazach zobaczyć ponure wizje przyszłości.



Również obrazy odczytywane do tej pory jako fantastyczne i metafizyczne można spróbować zinterpretować w innym kluczu. Słynny obraz z pochylającą się nad kołyską postacią może być kolejną wariacją na temat czekania (na początek/koniec? na przyszłość? Na metaforycznego Godota?); może być deformowana przez znajdujący się na murze cytat *In hoc signo vinces* (łac. „pod tym znakiem zwyciężysz”) czy ukrzyżowaną postać. Równie często reprodukowany obraz Beksińskiego to grupy człekopodobnych postaci znajdujących się na platformach w (nie) miejscu i (nie)czacie – tu po raz kolejny otwierają się pytania o utopijność, dystopijność czy doszczętny nihilizm.

Zadaniem tej pracy nie jest (re)interpretowanie na nowo wszystkich dzieł Zdzisława Beksińskiego, a jedynie wskazanie pewnego marazmu czy uśpienia, do którego doprowadził nas sam artysta wielokrotnie twierdząc, że na obrazach nic nie znaczy a tym bardziej nie jest znaczone. Nie dopuszczając do głosu intuicji interpretatorów i hermeneutyków polegającej na tym, że „znaczenie jest kontekstowo uwarunkowane, lecz same konteksty nie mogą zostać domknięte czy ograniczone”⁶⁵, zatrzymywał ich w pół kroku, dobitnie twierdząc, że obrazy niczego nie pokazują, one po prostu są i wydarzają się w przestrzeni. Dobrze, że na potwierdzenie swojej tezy wyprodukował setki tysięcy takich nic nieznaczących obrazów.

Dyskredytowanie artysty może wydawać się gestem dramatycznym, jednakże nie mamy tu do czynienia z artystą zwykłym, prostym czy niedoinformowanym. Nawet po jego śmierci⁶⁶ konfrontujemy się z licznymi samozaprzeczającymi sobie dokumentami, stwierdzeniami i nieświadomymi manifestami, które jednak między wierszami odpowiadają na pytania „co?” oraz „dlaczego?” zostało namalowane. Śledząc pęknięcia: te symboliczne w obrazach i te względnie psychoanalityczne w autorze, doszukać można się „[symbolicznego – K. W.] napięcia między światem idei a światem zmysłowym [...], dysproporcji między formą a istotą, wyrazem a treścią”⁶⁷.

2.3 METAFIZYCZNE PEJZAŻE

Poza generalizującym zaszufładkowaniem Beksińskiego w „malarstwie fantastycznym”, pokuśszono się również o zaklasyfikowanie większości jego obrazów jako „metafizycznych krajobrazów” – za co odpowiedzialny jest głównie marszałek Piotr Dmochowski:

Pan jest trochę dyktatorem i nieustannie w ten czy inny sposób usiłuje Pan przywiązać mnie do psiej budy stojącej w określonym miejscu mojego ogrodu tam gdzie są metafizyczne pejzaże⁶⁸.

65 R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 37.

66 Warto w tym miejscu oczywiście przywołać legitymizację procesu dekonstruowania zdania autora, czyli *śmierć autora* – por. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1/2 (54/55), s. 247-251.

67 H. Gadamer, *Symbol i alegoria*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Symbol i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 103.

68 P. Dmochowski, *Moja trzypięciokrotna korespondencja z Beksińskim*, t. I [on-line:] <http://beksinski.dmochowski->

Historia czasami przyjacielskich a czasami wrogich przepychanek listowych i konfrontacji twarzą w twarz Beksińskiego z Dmochowskim stanowi encyklopedię nieświadomych manifestów artysty. Beksiński unikając odpowiadania na pytania stawiane przez marszanda tworzył zawile konstrukcje zdaniowe i metaforyczne – próbując zaciemnić i zasłonić jednoznaczność, tworzył niedookreślony i płynny program swojej twórczości, znaczeń bez znaczenia, tez bez hipotez. Nie dziwi zatem, że w kontekstach poza rozmowami z marszandem często zaprzecza sam sobie i podkopuje własne zażegnania:

Żyłem zawsze w dużej izolacji od tak zwanego realnego świata. To znaczy, jeśli idzie o samą twórczość. Z realnym światem stykałem się z racji potrzeby kupienia zapalek czy konserwy na obiad. W moich obrazach widać pejzaż raczej wymyślony, czyli pejzaż rzeczywisty chyba mnie aż tak bardzo nie inspiruje⁶⁹

Na pojawiające się chwile później pytanie, czy jest to pewnego rodzaju „malarstwo odczuć wewnętrznych”, Beksiński odpowie: „Chyba tak. Nawet chyba na pewno tak. Można by to było określić jako naturalizm duchowy. Pragnę malować tak, jak bym fotografował marzenia i sny. Jest to więc z pozoru realna rzeczywistość, która jednak zawiera ogromną ilość fantastycznych szczegółów”. Właśnie w tych lukach i pęknięciach narracyjnych w stwierdzeniu „Nawet chyba na pewno tak” widać prześwity, prawdy i mity. Zatem z jednej strony Beksiński będzie jawił się jako nieświadomie romantyczny melancholik:

Romantykom wydawało się, że znaleźli na to [pokazanie melancholii – K.W.] sposób i wymyślili „pejzaż duszy”. Pokazywali na przykład dziką naturę i przekonywali, że jest to obraz naszego umysłu. Skoro nie można zajrzeć człowiekowi do jego wnętrza – dowodzili – to należy to wnętrze rozciągnąć na świat zewnętrzny i pokazać, że istnieje ścisły związek między duszą i przyrodą⁷⁰.

Z drugiej strony, a raczej z kolejnych kilku stron będzie jedynie malował obrazy, które nie przedstawiają i nie znaczą niczego – jeżeli zatem nie od strony formy (czy są to czy nie metafizyczne pejzaże), możemy skupić się na treści – a raczej po raz kolejny, na tym, co pomiędzy – wierszami, znaczeniami, synekdochami.

Wszyscy znajdują na moich obrazach jakieś dziwne rzeczy, W najlepszym wypadku powiedzą: przerażający, a w najgorszym - czaszki, piszczele, co do czaszki, zaczynam się domyślać skąd taka percepcja. Maluję bez włosów, bo na włosy nie bardzo potrafię znaleźć formę. A forma w moim rozumieniu to coś takiego, co pozwala odróżnić jednego malarza od drugiego, że jak ktoś spojrzy na mój obrazek, powie: o, Beksiński, niezależnie od tego, co tam będzie namalowane, i wydaje mi się, że, aby stworzyć

gallery.net/library.php [2.03.2017].

69 *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] „Tygodnik Kulturalny” nr 25 [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

70 M. P. Markowski, *Nieprzejrzystość* [w:] tegoż, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 181.

własną formę, trzeba zastosować deformację, tzn. formę, którą znamy z codziennego oglądu, trzeba poddać przeróbce, zgodnie z własnymi preferencjami. Nie można poddać deformacji czegoś, co z samej swojej natury jest nie uformowane i anarchiczne, a włosy i np. chmury takie właśnie są⁷¹.

Charakterystyczne uniwersum Beksiński tłumaczył również *techne* czysto malarską:

Czy należy puste miejsca zostawić jak u Caravaglia czarne, czy też wypełnić je kolorową mgłą jak na obrazach Turnera, czy też po prostu poddawać wymyślone szczegóły, które by nie niszczyły atmosfery i wyrazu wizji pierwotnej? Tu wytwarza się miejsce na owe czaszki, trumny, węże i czarownice, które czekają tylko na to, by na zasadzie horror vacui wnikać w każdy wolny fragment obrazu. A na dodatek ja się przecież ich wstydzę, więc zanim pozwoli się im na wniknięcie, trzeba je jakoś wziąć w cudzysłów, uszminnować, zakłamać⁷².

Autor po raz kolejny odsłania przed nami swoje karty, tym razem tłumacząc decyzje artystyczne motywem lęku przed pustką (*horror vacui*) oraz maską. Jeśli ten pierwszy wydaje się zrozumiały bez dalszego wytłumaczenia, ten drugi otwiera przed nami kolejny tropy interpretacyjne. „Cudzysłów, uszminnowanie, zakłamanie” odsyła do metafory maski – zmieniającej, zakrywającej, odgradzającej; pomagającej w kreowaniu *fictio personae* – prozopopei – odautorskie nadanie głosu/sprawczości przedmiotom, nieobecnym i nieistniejącym poprzez personifikację⁷³. Prozopopeja powiązana została przez Paula de Manna z gestem autobiograficznego od-twarzania: „Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą i deformacją”⁷⁴.

2.4 MALARSTWO FANTASTYCZNE⁷⁵

Beksińskiego uciekającego systematycznie przed jednoznaczną interpretacją, udało się raz przyszpilić – nadana mu łątka twórcy „obrazów fantastycznych” – posłużyła jako wieloletni identyfikator, logo oraz znak rozpoznawczy. Za sporą część sukcesu „marki Beksiński” odpowiadał marszand Piotr Dmochowski; to właśnie on od początku znajomości z artystą próbował zapewnić mu ogólnoswiatową rozpoznawalność. W jednym ze wspomnień umieszczonych na kuratorskiej stronie internetowej Wirtualnego Muzeum Zdzisława Beksińskiego Dmochowski,

71 P. Dmochowski, *Moja trzyciomowa korespondencja z Beksińskim*, t. II [on-line:] <http://beksiński.dmochowski-gallery.net/library.php> [02.3.2017].

72 *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński* [on-line:] <http://beksiński.dmochowski-gallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

73 *Czesko-polski słownik terminów literackich*, red. J. Baluch, P. Gierowski, Kraków 2016, s. 300.

74 P. de Man, *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314-315.

75 Fragmenty tego podrozdziału stanowią wycinki z tekstu *Zdzisław Beksiński – fantasta czy realista magiczny? Od krytykoscenariusza do fotomontażu* [w:] „MASKA” *Magia* 33 (2017).

odtworząc drogę artystyczną i popyt na rynku, wspomina: „pewien pisarz i esteta paryski, André Barret, napisał wspaniałą książkę – album pod tytułem *Les peintres du fantastique* (Malarze fantastyczności) i poprosił mnie o pozwolenie reprodukcji obrazu [*Taniec szkieletów* – K. W.]. Ów album Barreta został potem odznaczony wielką francuską nagrodą literacką”⁷⁶. Umieszczenie Beksińskiego na liście malarzy fantastycznych nastąpiło zatem „oficjalnie” w 1996 roku – etykieta ta pozostaje do dziś najczęściej używanym określeniem obrazów Beksińskiego.

Warto w tym miejscu zastanowić się, czy dekadę później pojęcie „okresu fantastycznego”⁷⁷ rzeczywiście oddaje specyficzny modus, którym posługiwał się Zdzisław Beksiński. *Fantastyczny*, w definicji słownikowej, to:

1. będący nierealnym wytworem wyobraźni
2. o powieści, opowiadaniu itp.: przedstawiający świat i wydarzenia nierealne
3. *pot.* nadzwyczajny, wspaniały⁷⁸

Przyjmując uniwersalność i aplikowalność do wszystkich tekstów kultury epitetu „fantastyczny” oraz podkreślając świadomość skomplikowania historyczno-literackiego pojęcia zatrzymam się właśnie na definicji ogólnej. „Fantastyczność” zakłada więc przede wszystkim albo odzwierciedlenie/zobrazowanie wytworów wyobraźni (lub nieświadomości) w dziełach sztuki, albo też cechuje przedstawienia świata i wydarzeń nie dających się określić jako realne. Przyjąwszy takie rozumienie tego słowa zgadzam się ze stosowaniem go w kontekście obrazów Beksińskiego; biorąc jednak pod uwagę ogrom prac malarskich, które wyszły spod jego pędzla oraz procesy twórcze poprzedzające okres malarski (szczególnie fotografia i kryptoscenariusze) zastosowanie jednego pojęcia wydaje mi się niewystarczające. Zasadna zatem wydaje się próba zastosowania innego terminu – podobnego znaczeniowo, jednakże wykraczającego semantycznie i kulturowo poza fantastyczność.

Realizm magiczny w malarstwie to, według Franza Roha, „preferencja do zestawiania magiczności z realizmem, skłonność do wyobrażania »fantastycznych przedmiotów«, łączenie codzienności z zaskakującym egzotykiem; zasadniczym celem tego malarstwa było ukazanie cudownej strony rzeczywistości, ukrytego piękna banalnego pozorowania otoczenia”⁷⁹. Od roku 1926, czyli od czasu pojawienia się realizmu magicznego w malarstwie (głównie Christian Schad, George Grosz, Otto Dix czy Franz Radziwill), powstawały kolejne teorie na jego temat oraz poszerzenia dyskursu o tym nurcie. Przełomowy wydaje się także moment, w którym ter-

⁷⁶ Tekst znajduje się na stronie w zakładce *Zwiedzanie sal z przewodnikiem* [on-line:] http://beksinski.dmochowskiartgallery.net/galeria_past.php?lang=p [26.10.2016].

⁷⁷ Zdzisław Beksiński, *malarstwo – okres fantastyczny*, red. W. Banach, J. Barycki, Rzeszów 2010.

⁷⁸ Hasło *fantastyczny* w *Słowniku języka polskiego PWN* [on-line:] <http://sjp.pwn.pl/sjp/fantastyczny;2557495.html> [26.10.2016].

⁷⁹ T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 13.

min „realizm magiczny” znajduje zastosowanie w literaturoznawstwie; Anderson Imbert ustawia go nawet w opozycji do pojęcia „fantastyki” twierdząc, że w opowieściach fantastycznych narratorzy świadomie i swobodnie łamią prawa realności, usprawiedliwiając je obecnością sił nadprzyrodzonych:

Tymczasem w opowieściach dziwnych narrator, zamiast przedstawiać magię tak, jakby była rzeczywista, przedstawia rzeczywistość jakby była magiczna. Postaci, przedmioty, wydarzenia są rozpoznawalne i zgodne z rozsądkiem, ale ponieważ narrator dąży do wzbudzenia uczucia zdziwienia, nie zna tego, co widzi, i wstrzymuje się od racjonalnych wyjaśnień. [...] Widziany nowymi oczyma świat jawi się nie jako cudowny, to przynajmniej jako niepokojący. [...] Strategia pisarza polega na budowaniu nadnaturalnej atmosfery bez oddalania się od natury, a jego taktyka to deformowanie rzeczywistości w wyobraźni neurotycznych postaci⁸⁰.

Właśnie w takim ujęciu uwydatniają się najmocniej kosmologiczna i metafizyczna wyobraźnia oraz moc wizji artystycznej Beksińskiego. Artysta nie tłumaczył świata przedstawionego, nie zostawiał żadnych wskazówek – tworzył obrazy zanurzone w *quasi-rzeczywistości* znajdującej się na niebezpiecznej granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co niemożliwe, nierealne czy magiczne. Warto odwołać się w tym miejscu do związku realizmu magicznego z malarstwem metafizycznym⁸¹, które czasami odczytywane jest w kluczu surrealistycznym. Bo właśnie tutaj ujawnia się całość skomplikowania i uwikłania metodologicznego twórczości Beksińskiego. Wykorzystanie motywów pozorności, zatarcia granic, liminalności, oniryczności czy mistyczności pozwoliło artyście na stworzenie uniwersum wykraczającego poza ramy klasycznie rozumianej fantastyczności:

„Urealniony koszmar”, to termin-klucz otwierający sekrety [...]. O to bowiem właśnie chodzi: wyrazić koszmar psychiczny, wyrazić to, co podświadome, demoniczne, posługując się realiami zamiast dekoracji i wymyślonych światła, pokazując ludzi zamiast rozhisteryzowanych aktorów⁸².

Zakorzenie sztuki w (prze)życiu, realności i codzienności oraz wzbogacenie jej o aspekty magiczne stanowi rdzeń twórczości Beksińskiego. Obraz budowany przez dekady powstawania szkiców, rysunków, fotografii, tekstów, fotomontaży oraz samego malarstwa jest obrazem świata zewnętrze spójnego – noszącego powierzchowne znamiona fantastyczności; wewnątrz natomiast skomplikowanego, złożonego, wręcz palimpsestowego, a także obrazem świata nad-pisywanego na wcześniej istniejący – zniszczony, porzucony czy już nieważny, ale wciąż oddziałujący na nowopowstające warstwy znaczeń.

80 Ibidem, s. 30.

81 Malarstwo metafizyczne (wł. *pittura metafisica*) – termin przyporządkowany do określenia malarstwa włoskiego artysty Giorgia de Chirico (1888–1978) – dekoduje w głównej mierze inspirację romantyzmem, filozofią, archeologią i alchemią, mitologią oraz sztuką antyczną.

82 K. Eberhardt, op. cit., s. 17.

Przytoczony przeze mnie dyskurs gatunków i etykiet może wydawać się opresyjny i paradoksalny – posądzając Piotra Dmochowskiego o zawężenie znaczeń twórczości Beksińskiego, robię coś nader podobnego, jedynie w szerszym zakresie – dlatego, po raz kolejny, za chwilę oddam głos artyście. Ze wszystkich dostępnych źródeł biograficznych warto wydestylować te, które bezpośrednio komentują styl, w którym Beksiński tworzył oraz kierunki, z którymi mógłby się utożsamiać. Wszystko to w celu ustalenia, czy twórczość artysty z Sanoka trzeba nazywać już czymś więcej, niż tylko fantastycznością. W rozumieniu rozłożystości i wieloznaczności twórczości Beksińskiego posłużę się metaforyczną i symboliczną osią czasu, wymieniając zgodnie z chronologią procesy twórcze, którym się oddawał: szkic, rysunek (pół-abstrakcyjny i kubistyczny, sadomasochistyczny), fotografia i antyfotografia, heliografia i monotypia, relief i rzeźba, obrazy (na przestrzeni kilkudziesięciu lat), prace na fotokopiarce, fotomontaże i grafiki komputerowe. Niech wnioskiem płynącym z tej enumeracji będzie nie tylko fakt, że Beksiński był prawdziwym artystą renesansu, ale również to, że procesy zmian w sztuce nie były gwałtowne i jednoznaczne – to właśnie paradoksalna ciągłość nieciągłości świadczyć będzie o modusie twórczym Beksińskiego. Dopiero prześledzenie całości drogi twórczej, rozpoznanie motywów i stylów pojawiających się w każdym z powyższych aspektów daje pogląd na całość (przez którą rozumiem dzieła finalne, czyli obrazy nazywane fantastycznymi). W tym miejscu oczywiście nie będę mogła zająć się całością dyskursu, dlatego też chciałabym przyjrzeć się dwóm zjawiskom, które według mnie rzutują znacząco na całą twórczość artysty.

„Ponieważ każde zdjęcie jest i przyległością i przypadkowością (a przez to poza sensem), Fotografia może znaczyć (osiągnąć w ogóle) tylko przez przybranie maski”⁸³. Maską, którą po blisko czterdziestu latach przybrała fotografia Beksińskiego jest fotomontaż:

W momencie gdy to [fotomontaże – K.W.] robić zacząłem (1997/1998), nikt tego nie traktował poważnie. Ludzie niewiele rozumieją z komputera. Gdy w „Polityce” ukazał się artykuł zatytułowany Beksiński maluje komputerem – moja stara znajoma z Zakopanego napisała mi z oburzeniem, bym nie przyznawał się publicznie do tego, że za mnie maluje komputer, bo spadną ceny na moje obrazy. Inna znajoma, będąc u nas z wizytą, właściwie nawet nie chciała tych prac oglądać, „bo komputera nie uznaje”, ale zmusiła ją do tego moja żona. Obejrzała i powiedziała chyba szczerze, że jej się to bardzo podoba, ale będzie musiała zapytać kogoś (kogo?), „czy to ma wartość artystyczną”. Dosłownie!!!⁸⁴

Formalną nazwą fotomontażu jest „obraz fotograficzny” – termin odsyła do hybrydycznego gestu wykorzystywania i scalania fragmentów fotografii, ilustracji, reprodukcji i innych wymiów obrazów. Połowa lat 90. XX w. w Polsce nie oferowała dostępu do najnowszych osiągnięć techniki, lecz dawała Beksińskiemu podstawowe możliwości manipulowania, zestawiania i alterowania obrazu. Wykorzystanie fotografii w montażu i manipulacji komputerowej stwarzało

83 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 64.

84 L. Śnieg-Czaplewska, op. cit., s. 107.

możliwości stworzenia podobnego *obrazom fantastycznym* modusu. Fotomontaże zebrane na stronie Piotra Dmochowskiego reprezentują klasyczne dla Beksińskiego tematy i schematy: postaci i sylwetki, twarze, kształty krzyży, katedr, fortec; nieokreślone przestrzenie i perspektywy, faktury i tekstury, multiplikacje, deformacje oraz zniekształcenia. Treść oraz pewne aspekty formy tych dzieł nie odbiegają zasadniczo od wcześniejszej twórczości artysty, różni się tylko wykorzystany materiał. Intrygujący wydaje się zabieg recyklingu, który wówczas stosował Beksiński: w czasach tworzenia zestawów fotograficznych (lata 50. XX w.) w celu tworzenia antyfotografii zdobywał z różnych źródeł materiały, wycinki, resztki zdjęć; podobny gest powtarza niespełna pół wieku później – tym razem jednak wykorzystywał Internet. W ten sposób materiały pobrane z sieci oraz fotografie z własnego archiwum posłużyły jako fundament do fotomontaży. Jedyne ograniczenie twórcy stanowiła niewystarczalność sprzętu i pamięci RAM, bo wyobraźni malarskiej (a może fotograficznej czy reżyserskiej) Beksińskiemu nie brakowało. Gest powrotu do fotografii był chyba czymś więcej, niż hobbystycznym podążaniem za nowinkami technologicznymi – to ponowne pokazanie sedna modusu twórczości – wskazanie czynnika realizmu w magiczności:

Określenie „realizm magiczny” mówi o sposobie połączenia elementów realnych z fantastyką. Jest to bowiem szczególny splot obrazu realistycznego i fantastycznego [...], w którym znaczenia jednego nie jesteśmy w stanie wyjawić bez uwzględnienia drugiego. [...] Realistyczne i magiczne elementy wzajemnie się uzupełniają, służąc wspólnie odkrywaniu pogłębionego wizerunku człowieka i otaczającego go kosmosu⁸⁵.

Przyjmując tę perspektywę, można postawić tezę, że najdosłowniejszą realność magiczną reprezentują w twórczości Beksińskiego przede wszystkim fotomontaże, które stanowią syntezę zabiegów narracyjnych i przedstawieniowych dojrzewających w autorze od samego początku działalności artystycznej. Fotomontaże połączone genealogicznie z kryptoscenariuszami (opowiadaniem) oraz zestawami (antyfotografią) tworzą ramy interpretacyjne, dzięki którym możemy spojrzeć na najśłynniejsze obrazy Beksińskiego nie tylko jako na bardzo ogólnikowo rozumiane „malarstwo fantastyczne”. Artysta unikając bezpośredniego tłumaczenia swoich obrazów przemycą w nich pokłady Symbolicznego i Wyobraźniowego, które odczytywane były do tej pory na podstawowym poziomie „fantastyczności”; jednakże, patrząc na obrazy przez pryzmat fotomontaży, można zacząć zauważać, że „między wierszami” znajdują się również fragmenty Realnego – i to właśnie jest najbardziej niepokojący składnik realności magicznej.

Na fotomontażach wyróżnić można rzeczywiste chmury na tle nieba, faktury cegieł oraz gałęzi, przestrzenie pól, elementy fasad i elewacji, przedmioty życia codziennego. Najbardziej znaczące pęknięcia w obrazach powodują jednak ludzkie sylwetki i twarze, które – podobnie jak na fotografiach oraz obrazach – ulegają procesowi dekonstrukcji i degradacji. Szczególne afektywne wrażenie zostawia w odbiorcy moment rozpoznania na fotomontażach

85 T. Stepnowska, *Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści Mistrz i Małgorzata Michaila Bulhakowa)* [w:] *Realizm magiczny. Teorie i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, Łódź 2007, s. 285.

rysów twarzy syna Zdzisława, Tomasza. Jego portret wtopiony zostaje w przestrzeń, czas i rzeczywistość; staje się elementem świata przedstawionego, elementem jednak niepasującym, wprowadzającym pęknięcie, niezgodność i niepokój. Wyobraźnię wizualną Beksińskiego w malarstwie należy łączyć przede wszystkim z zainteresowaniem reżyserią filmową, o którym często wspominał w listach i wywiadach:

Po prostu moim marzeniem, które do dziś nie minęło, było zostanie reżyserem filmowym. Życie jakoś nie pozwoliło na jego realizację. Stąd zainteresowanie filmem lub raczej szereg własnych koncepcji kina. Film dla mnie to potęga potencjalna, ale z wielu przyczyn raczej niewykorzystywana. [...] film, którego dramaturgią w sferze nie tylko chronologicznej, ale także wizualnej rządziłyby prawa zbliżone do praw architektoniki muzycznej, a nie fabuła literacka. Fabuła literacka w filmie jest dla mnie czymś tak nieciekawym, że wręcz irytującym. W najlepszym wypadku mogę ją uznać za zło konieczne⁸⁶.

Drugim ważnym kontekstem pogłębiającym interpretację dzieł i wypowiedzi Beksińskiego będą teksty literackie pisane w formie scenariuszy, których istnienie i znaczenie zauważył we wstępie do *Opowiadań* Wiesław Banach: „Można się zastanowić, czy i one [opowiadania – przyp. K. W.] – podobnie jak twórczość fotograficzna – nie były jakąś formą rekompensaty za niespełnione pragnienie realizowania filmów; czy przynajmniej niektórych z nich nie można by uznać za kryptoscenariusze”⁸⁷. Usytuowanie głównej motywacji, modusu conceptualnego i światopoglądowego Beksińskiego w myśli filmowej daje możliwość zauważenia pewnej stałej tendencji: artysta posługiwał się wyobraźnią reżysera – panującego nad narracją, wrażeniem zdarzania się, sekwencyjnością, montażem, zasadniczo nawet całym światem przedstawionym:

Namalować mogę każdą rzecz, natomiast tu [w fotomontażach – K.W.] muszę operować tym, co udało mi się sfotografować. Mogę tym manipulować, deformując kształt, kolor, rozmiar i fakturę, ale tylko w pewnym zakresie. Podczas malowania obrazu nic mnie nie ogranicza. Komputer jest zupełnie odmiennym narzędziem pracy. Za jego pomocą mogę uzyskać inne efekty⁸⁸.

86 *Sztuka jako odcisk palca*, rozmowa Waldemara Siemińskiego ze Zdzisławem Beksińskim, „Nowy Wyraz” 1976, kwiecień [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php> [16.04.2017].

87 W. Banach, *Przedmowa* [w:] Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2015, s. 13.

88 *Uciekam od zobowiązań*, Dorota Maciejka w rozmowie ze Zdzisławem Beksińskim, „Gentleman” 2000, nr 12 [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php> [16.04.2017].

Pragnienie tworzenia filmów było najbliższe realizacji w pomysłach tworzenia zestawów fotograficznych⁸⁹ – skupienie się właśnie na podkreślonej świadomości twórczej Beksińskiego daje możliwość zanalizowania całej jego twórczości w kluczu ekspresjonistycznym⁹⁰, od czego dzieli tylko krok do spojrzenia na nią przez pryzmat realizmu magicznego.

Obraz filmowy, jeśli już ma dochować wierności, to nie tyle obiektywnemu światu, ile podświadomości – jednostkowej i zbiorowej: mitom, snom, wyobrażeniom. Rzeczy pojawiające się na ekranie na skutek dziwności, zagadkowości swych kształtów, nieprzeczuwanego bogactwa form – urastają do rangi odpowiednika naszych wewnętrznych niepokojów, kompleksów, instynktów⁹¹.

Procesy artystyczne rozpoczęte na kliszach fotograficznych rozwijają się z czasem – zarówno treściowo, jak i formalnie. Najbardziej wymowne tego świadectwo stanowi wydany w 2011 roku album poświęcony fotografiom⁹²: chronologiczne ustawienie prac wydobywa ich filmowe, impresjonistyczne i ekspresjonistyczne aspekty. Z jednej strony album ukazuje rozwój artystyczny Beksińskiego (z upływem czasu zmienia się technika, wprawa, znajomość aparatu), z drugiej zaś – proces myślowy poekspresjonistycznego reżysera filmowego: „Sztuka filmowa musiała wypróbować swoje możliwości kreacyjne, musiała uzyskać pewność, że na przekór swej fotograficznej naturze może stwarzać światy wysnzione. Tego sprawdzianu dokonał właśnie ekspresjonizm”⁹³. Proces twórczy, w którym fotografia związana zostaje na wskroś z mimetyzmem, nie dał oczekiwanych przez Beksińskiego rezultatów – edytowanie zdjęć w celu uzyskania efektu innego niż realistyczny świata przedstawionego było oczywiście możliwe, jednak nie na tyle, na ile pozwoliłoby na to wykorzystanie kliszy filmowej. Beksiński zdawał sobie sprawę z impasu, w którym się znalazł: z jednej strony pragnął zostać reżyserem i świadomie lub nie zakładał, że to właśnie byłoby spełnieniem jego założeń artystycznych; z drugiej strony w listach do kolegi fotografa mówił o kosztach związanych z zakupem kamery i filmów, ale także wspominał o niewykonalności tego przedsięwzięcia. Znajdując się na pograniczu pomiędzy fotografią a filmem, w opisie wystawy o *Antyfotografii*⁹⁴ konkludował:

89 „Istotną cechą odróżniającą zestaw od filmu, byłoby jego niezmiennie trwanie w czasie i równoczesność oddziaływania elementów. 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, korzystam z artykułu zamieszczonego na stronie Dmochowskiego [on-line:] <http://beksiński.dmochowskigallery.net/library.php> [16.04.2017]).

90 Zgodnie z zaproponowanym przez Johna Willetta rozgraniczeniem, mówiąc o ekspresjonizmie będę miała na myśli brak jednej definicji czy szufladki: „Pod terminem tym rozumie się zazwyczaj specyficzną wyrazistość i deformację, które mogą występować w dziełach sztuki wszystkich ludzi i okresów”, por. E. Willett, *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 8.

91 K. Eberhardt, *Wstęp* [w:] L. H. Eisner, *Ekran demoniczny*, przeł. K. Ebenhardt, Gdańsk 2011, s. 6.

92 *Foto Beksiński*, red. W. Banach, Olszanica 2011.

93 K. Eberhardt, op. cit., s. 7.

94 Por. *Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, red. E. R. Karwowska, H. Wrabiec, Wrocław 1993.

Moje prace będą raczej odbiegały od abstrakcjonizmu. Będą to przeważnie historie figuralne, o charakterze ekspresjonistycznym. Wydaje mi się obecnie, że dla fotografii ekspresjonizm jest mniej szkodliwy niż dla malarstwa, a nawet może i konieczny⁹⁵.

Jedyną ucieczką od „dokumentu-fotografii” wydaje się w przypadku Beksińskiego ekspresjonizm, motywujący zastosowanie chwytów i zabiegów artystycznych: początkowo była to podwójna ekspozycja, która w swojej technice zakładała nałożenie i scalenie ze sobą dwóch obrazów fotograficznych; następnie artysta zaczął ingerować w procesy wywoływania zdjęć. W jednym z kolejnych listów do Lewczyńskiego pełen frustracji stwierdził w końcu:

Doszedłem do wniosku, że fotografia realistyczna (wszystkie moje dotychczasowe zdjęcia i w ogóle wszystkie inne zdjęcia, jakie się na świecie robi) nie ma nic wspólnego ze sztuką. To jest pic! [...] To są pozory sztuki, to jest pseudosztuka, najbardziej zakłamana, jaką można sobie wyobrazić. [...] Zapamiętaj Jurek, co Ci powiem, bo jestem dziś pod wpływem alkoholu w nastroju wieszczym. Fotografia nie jest sztuką!⁹⁶

Ogłoszenie kryzysu w fotografii w 1958 roku doprowadziło Beksińskiego do zwrotu ku innym formom ekspresji: „Wycofanie się od tradycyjnej sztuki praktycznie odsunęło od niego krytyków, którzy go wcześniej uwielbiali jako fotografa. W momencie, kiedy zaczęły powstawać obrazy tzw. fantastyczne, wszyscy okrzyknęli to jako kicz”⁹⁷.

2.5 MATERIA(Ł)

Ważnym tropem interpretacyjnym dla większości krytyków i zwykłych odbiorców sztuki Beksińskiego były w miarę rozpoznawalne symbole, figury i alegorie obecne w jego obrazach:

Czepiano się mnie niejednokrotnie, że z postaci na moich obrazach obłazi skóra. Przede wszystkim, ja w ogóle nie wiedziałem, że to jest skóra: lubiłem i nadal lubię malować fałdy, strzępy, draperie i inne takie pokrętne formy, wydaje mi się, że wyrażam w ten sposób siebie. [...] Ja ją maluje do dziś, ale w innych formach, np. jako trawę, może „obłaząca trawa” jest dla odbiorcy mniej drastyczna, on przecież wie, że trawa nie obłazi⁹⁸.

Zazwyczaj bardzo podobnie dekodowano materię ciała i postaci:

To nie jest żaden rozpad ciała, lecz forma. Przecież deformacja jest już powszechnie zaakceptowana. O co więc chodzi? To, w czym ludzie dostrzegają dziury, plamy, blizny, czy ja wiem zresztą co, to albo linie kształtujące bryłę albo jej szkielet konstruk-

95 Z. Beksiński, *Listy do...*, s. 37.

96 Ibidem, s. 92.

97 *Beksiński. Dzień po dniu...*, s. 108.

98 *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] „Tygodnik Kulturalny” nr 25 [on-line:] <http://beksinski.dmochowiskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

cyjny, albo faktura... Poza tym jako schizotypik nie cierpię pustych miejsc. To jest po prostu banalna cecha psychiczna. Najchętniej bym wszystko na obrazie zabudował szczegółami⁹⁹.

Jednakże podczas niektórych wywiadów owa forma, rozpad oraz sama materia nabierają konkretnych kształtów, albo chociaż doczekują się nazw i względnej taksonomii:

Ale w enklawie obejmującej całość „mojego świata” i niechętnie lub raczej z rzadka poszerzanej o niewielkie obszary nowego terenu na zasadzie dodawania, której to enklawy pragnąłbym nie zmieniać, nie przesuwać i nie zastępować enklawą całkowicie inną, znajdują się nie tylko pejzaże, ale też postacie ludzkie i zwierzęce, twarze i w ogóle takie konstrukcje antropomorficzne zbudowane z wyimaginowanego układu kostno - mechanicznego i wreszcie to wszystko co stale jednak do tej pory maluję i malowałem gdyż pierwsze zaczątki tego typu konstrukcji są właściwie o wiele wcześniejsze niż pierwsze próby pejzażu i też traktowałem to przed trzema laty jako powrót do zapomnianej i nieco zachwaszczonej części ogrodu¹⁰⁰.

Operacje dokonywane na sposobie obrazowania ogólnej materii przenoszą się również na bardziej szczegółowe podejście do anatomii. Ta w wykonaniu Beksińskiego, po raz kolejny jest tym, czym nie jest:

O każdym obrazie myślę raczej w sposób wyniesiony z praktyki malarza abstrakcjonisty i w pewnym sensie z doświadczeń lub raczej odczuć wyniesionych ze słuchania muzyki, [...] chciałbym by obraz był czymś w rodzaju ekstatycznej lub patetycznej symfonii, skonstruowanej wszelako ściśle formalistycznie z pominięciem jakby codziennego fotograficznego realizmu, ale takim jego pominięciem, które widoczne jest dopiero po drugim obejrzeniu, a nie od razu. W tym samym zakresie myślenia mieści się też moja anatomia. [...] W sumie anatomia ciała może i bywała w niektórych moich obrazach wkomponowana per partes w rośliny czy w krajobraz i przeciwnie. Bardzo często maluję np. elementy kostne, które jednak przechodzą w elementy roślinne lub architektoniczne i to przechodzą płynnie, bez zachowywania proporcji faktury [np. szata z kości lub kości fałdujące się] kolorytu etc¹⁰¹.

[Ludzie na obrazach to – K.W.] postacie przypadkowe. To na przykład kobieta, która wsiadała do tramwaju na placu Bankowym. Zainteresowały mnie fałdy na jej sukni. Wprowadziwszy skanerem slajdy do komputera, robię z nich, posługując się digitizerem, bardzo precyzyjne wycinki dłoni, fałdów, głów, murów, okien etc...które archi-

⁹⁹ *Najbliższa jest mi melancholia*, rozmowa J. A. Łużyńskiej, gazeta nieznaną, Warszawa 1997 [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [29.03.2017].

¹⁰⁰ P. Dmochowski, *Moja trzynomowa korespondencja z Beksińskim*, t. I [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php>, s. 64. [02.3.2017].

¹⁰¹ Ibidem.

wizuję w formie katalogu. Można potem tym manipulować jak puzzlami, można je sklejać każdy z każdym, zmieniać kolor, rozciągać, skręcać, zwiększać, zmniejszać. Taka zabawa w doktora Frankenstein: sklejanie świata z kawałków od nowa¹⁰².

Próby rozłożenia dyskursu Beksińskiego na czynniki pierwsze nie udawały się przez całe trwanie jego kariery – artysta zmieniając zeznania podczas wywiadów mylił tropy i interpretacje. Jedyłą w miarę stałą dominantą modusu wydaje się przestrzeń – definiując formę i treść stanowiła kondensację wypowiedzi malarskiej:

Ja po prostu zrezygnowałem, jak to pan zechciał nazwać, z barokowego ozdabiania obrazów ogromną ilością szczegółów, detali, obłoków, węży i tym podobnych historii. Właściwie poszedłem w kierunku tła neutralnego, postaci raczej zdeformowanych. Zlikwidowałem autentyczną przestrzeń. Teraz jest to jakby p s e u d o - p r z e - s t r z e ń ¹⁰³.

Owa „pseudo-przestrzeń”, tutaj przytoczona przez artystę jako antyteza do „autentycznej przestrzeni”, wydaje się być w miarę uniwersalnym kluczem do całej twórczości Beksińskiego. Przybierając formy ciał, obiektów i budynków rozrasta się po uniwersum niczym kłacz – zakrywa, rozdziela, łączy; jest materialna chociaż niestała i niedookreślona; dominuje, chociaż jest drugorzędna – tworzy palimpsesty, hybrydy i labirynty – pochłania, wydała i od-twarza.

2.6 PUDŁO REZONANSOWE

Przestrzeń Beksińskiego to nie tylko pracownia, magazyn, miejsce wydarzania się sztuki; to przede wszystkim miejsce wypełniające się i rezonujące z dźwiękiem. Ściany pracowni Beksińskiego w całości pokryte były półkami z kasetami oraz płytami; odtwarzaczami; wzmacniaczami oraz głośnikami – o czym artysta często opowiadał w wywiadach:

Być może, że jestem uzależniony od dźwięków z taśmy. Przedmioty na moich obrazach i to wszystko co się na nich dzieje jest podporządkowane idei, strukturze, architektonice utworu muzycznego z drugiej połowy XIX wieku. Nie słucham prawie kompozycji, które powstały przed Schubertem ani po wczesnym Schoenbergu. Najbardziej lubię okres postwagnerowski. Wydaje mi się, że punkty kulminacyjne w obrazie buduję w ten sam sposób jak są one zbudowane w poemacie symfonicznym z tego okresu. Jest to jednak moje subiektywne mniemanie a nie interpretacja konkretnej partytury. Odnosi się to oczywiście tylko do okresu postwagnerowskiego w muzyce, bo na przykład z utworami baroku już nie znalazłbym tych korelacji¹⁰⁴.

¹⁰² *Przykra woń dzieci-kwiatów*, rozmowa R. Makowskiego, „Gazeta wyborcza”, 15.04.1999 r., [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

¹⁰³ *Nie maluję czaszek*, rozmowa M. Miki, „Fraza” nr 9, 1995, [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

¹⁰⁴ *Świat Zdzisława Beksińskiego*, rozmawiała Iwona Rajewska, „Panorama Północy” Nr 6, 08.02.1981 r., [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [29.03.2017].

Pytany o rolę muzyki w życiu, Beksiński zazwyczaj odpowiadał to samo; czasami jednak wykraczał poza podstawową odpowiedź – świadomie lub nie tworząc pewnego rodzaju manifesty czy problematykacje twórcze:

Jeśli jest jakiś związek między muzyką a malarstwem, to chyba w architektonice muzycznej i architektonice obrazu. W podobnym działaniu w moim obrazie określone miejsca jakiegoś koloru jaskrawego na tle innych kolorów, innych form są jak określone fragmenty dzieła muzycznego, w którym pojawia się pewien motyw, jest zagubiony, rozmazany; już daje się go wyczuć, nabrzmiewa i nagle wypływa, brzmi czysto. Ja to odbieram całym ciałem i chciałbym to samo wyrazić w moim obrazie¹⁰⁵.

Częste powoływanie się przez dziennikarzy jak i przez samego artystę na muzykę powinno doczekać się dopowiedzenia i względnie jasnej charakterystyki: należy wyjść poza gatunki i nurty – w stronę semantyki. Nie sposób oczywiście odwołać się w tym miejscu do całego dyskursu definiowania pojęcia muzyki, warto jednak jej obecność w życiu Beksińskiego zestawić z chociaż jednym kulturowo-filozoficznym ujęciem dźwięku. W tym, opracowanym przez Jakuba Momro, dźwięk staje się czymś na granicy medium, przestrzenności, sfery poznawczej i osobliwości. „W podstawowym ujęciu [...] nie tylko **muzyka**, ale również cała **fonosfera** stają się tak ważne, kiedy chcemy myśleć o tym, co jest **filtrem**, przez który przepuszczamy nasze doświadczenia i doznania, pojęcia i fantazmaty¹⁰⁶. Precyzyjniej, „**dźwięk** to obiekt rozumiany jako pewna przestrzeń sensualności czy sensoryczności, sfera, której nie wypełniają wyłącznie postrzeżenia, ale przede wszystkim możliwości wiedzy o świecie”¹⁰⁷. W takim ujęciu, „**sluchanie**, które jest również pochwytywaniem i ujmowaniem świata zewnętrznego wobec podmiotu, prowadzi do zamazania różnicy między rzeczywistością a jej słabszym bądź mocniejszym odbiciem, echem, a więc ostatecznie – akustycznym widmem”¹⁰⁸.

Beksińskiego słuchanie muzyki to nie tylko prosta czynność, dopełnienie czy dystrakcja dźwiękowa pojawiająca się w tle pracy. Po raz kolejny, jedno z medium, tak często omawiane z artystą, odsyła do całej serii znaczeń, które dekonstruują podstawowe założenia względem jego osoby. Pojawiająca się w analizach muzyki hermeneutyka odsyła do dyskursów poznania, interpretacji, przetwarzania a może nawet i pewnego rodzaju gnozy, nirwany czy katharsis. Co więcej, jako niejasny filtr – tu o zupełnie innym wrażeniu przestrzennym, nie tyle odgradzający, co wypełniający – wytwarza kolejną warstwę powierzchni mieszkania Beksińskiego. „Przestrzeń dźwięku, jego ontologia i wpisana w nią epistemologia, to sfera zmysłowości, którą można określić mianem **materializmu bez materializmu**”¹⁰⁹ – paradoks ten idealnie wpisuje

105 *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] „Tygodnik Kulturalny” nr 25 [on-line:] <http://beksiński.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

106 J. Momro, *Echo i medium* [w:] „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 39; [podkreślenie moje – K.W.].

107 Ibidem, s. 40.

108 Ibidem, s. 40.

109 Ibidem, s. 41.

się w sposób rozumienia materialności widniejącej na obrazach Beksińskiego: tkanki obrazów w połączeniu albo poprzez muzykę tworzą materię i przestrzeń niemożliwą.

A więc otoczenie staje się czymś więcej niż prostym zwierciadłem duszy: jest ono spotęgowaniem duszy, albo – jeśli już chcemy dalej posługiwać się obrazem lustra – lustrzaną grą, wskutek której otwierają się nieskończone możliwości, głębiny refleksji powielanych i identycznych. [...] Otoczenie staje się muzeum duszy, a r c h i w u m j e j d o ś w i a d c z e n i e , ona odczytuje w nim swoją historię, jest bezustannie świadoma siebie; otoczenie jest jej p u d ł e m r e z o n a n s o w y m ; tu i tylko tu jej struny oddają właściwą wibrację¹¹⁰.

Beksiński otulony kokonem muzyki i obrazów (ekranów) przestaje być jedynie panem na włóściach, introwertykiem i domatorem – przyjmuje rolę tego, który dosłownie skrywa się za zasłoną twórczości – próbuje być autorem bez twarzy i bez ciała, bez etykietek i wymówek.

Istnieją wszelako odmienne, nieapokaliptyczne i niefenomenologiczne rozwiązania kwestii niewidzialnego, które nazwać można kaliptycznymi, czyli zasłaniającymi. Greckie słowo kalupto oznacza zasłanianie, pokrywanie czegoś czymś, zakrywanie. Interesujący przykład użycia tego słowa znajdujemy w homeryckiej opowieści o Odyseuszu. Gdy syn Laertiosa rozbił się u brzegów królestwa Feaków i szukał schronienia przed nieprzychylnym światem, znalazł wytechnienie w zaroślach „dzikiej i szlachetnej oliwki” [phulloisi kalupsato]. Kalupto oznacza tu skrywanie się przed światem, ale też osłanianie własnej tożsamości przed odsłonięciem¹¹¹.

2.7 OTCHŁAŃ

Beksiński znajdując się pomiędzy przestrzeniami (i oddzielony od nich ekranami) tkwi w nieustannym zawieszeniu pomiędzy realizmem a magicznością, procesem twórczym a prozą życia. Swoje zatracenie w przestrzeni pracowni i otchłani twórczej rekapituje w jednym z wywiadów, po trzydziestu latach mieszkania w Warszawie:

Lustro [za plecami, pod skosem przy framudze okiennej – K.W.] służy do tego, żebym mógł zobaczyć obraz odwrócony. Jest to dość istotne przy malowaniu, bo człowiek ma skłonność do pochylania pionów (tak jak się pismo pochyla) i nie widzi się tego¹¹².

Beksiński stojący przed sztalugą (pierwszą przestrzenią przepadania), ma po swojej lewej stronie okno (drugą przestrzeń przepadania) a za swoimi plecami lustro (trzecią przestrzeń

¹¹⁰ M. Praz, *Filozofia urządzania wnętrza*, przeł. E. Ranocchi [w:] „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2007, nr 4 [21] *Przestrzenie prywatne*, s. 7.

¹¹¹ M. P. Markowski, *Między widzialnym a niewidzialnym* [w:] tegoż, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007, s. 53.

¹¹² *Ze Zdzisławem Beksińskim – artystą malarzem – rozmawia Zygmunt Korus*, „Sound and Vision”, nr 8-08, 2001, [on-line:] <http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=wywiady> [2.03.2017].

przepadania). Malowany obraz widzi bezpośrednio przed sobą, ale również pośrednio za sobą – w pracowni i akcie twórczym wytwarza się przestrzeń przepadania (materiałów, płyt pilśniowych, farb, czasu i życia) zamknięta w procesie *mise en abyme*¹¹³. Wrażenie uciekania przestrzeni w otchłań (*en abyme*) stawia Beksińskiego w samym centrum przepaści.

W przypadku charakterystycznej przestrzeni Beksińskiego, konstrukcja *mise en abyme* wymyka się układowi podmiot – płyta pilśniowa – lustro, dominuje na całej powierzchni mieszkania, dekonstruuje przestrzeń oraz wciągając w swoją przestrzenność osoby trzecie:

Jego mieszkanie robiło wyjątkowo ponure wrażenie. Wyglądało jak mroczny labirynt, zaprojektowany z wielką precyzją, Zdzisław Beksiński był w końcu z wykształcenia architektem. [...] w mrocznych pokojach klimat nadawały wiszące pod sufitem olejne płótna. Do tego przedpokój, którego ściany były wyłożone taflą luster kryjących szafy i garderobę. Ilekroć tam byłem, zawsze miałem kłopot z opuszczeniem tego mieszkania i zamiast na korytarz klatki schodowej trafiałem do usytuowanej obok... łazienki¹¹⁴.

Sprawczość, auratyczność i performatywność przestrzeni opisana była w bardzo podobnym kluczu na początku tej pracy, tam jednakże sprawa dotyczyła szczególnie domu w Sanoku, tym ciekawsze wydaje się zestawienie powyższego wrażenia z tymi przytoczonymi na początku – labiryntowość, palimpsestowość i niejasność przestrzeni mieszkalnej przenosi się wraz z całą rodziną z Sanoka do Warszawy. Schematy i sposoby ułożenia szaf, a szczególnie luster, odtwarzają sanocką przestrzeń i klimat domu. W przypadku Beksińskiego mamy do czynienia z rozwarstwowym, może dosłownie palimpsestowym znaczeniem przestrzeni: pierwsza, to przestrzeń mieszkalna, szczególnie pracownia o różnych znaczeniach; druga, to przestrzeń obrazu, wypełniona „kostno-mechanicznymi” strukturami formalnymi. Obie instancje nierozdzielnie łączy ze sobą postać artysty, który korzystając z jednej przestrzeni, wytwarza drugą – konstruuje prywatną, dekonstruuje zobrazowaną. Między nimi, od samego początku twórczości artystycznej Beksińskiego, znajduje się przesłona, która dzieli, oddziela i zasłania – zupełnie jak mechanizm przesłonowy w aparacie – dopuszcza/przepuszcza odpowiednią ilość światła (rzeczywistości), stanowiąc równocześnie bufor pomiędzy jedną a drugą stroną.

Atmosfera mieszkania na Służewiu redefiniuje, a może właśnie wskrzesza czas przeszły – nostalgiczny, melancholijny, fantastyczny, niesamowity.

[Beksiński] zwraca uwagę na fotografię w ramce, która stoi na półce w pokoju Zosi. To stare zdjęcie, przedstawia rodziców Zdzisława z Zofią. Od lat tkwi ciasno pod szybką. Kiedy w grudniu 1999 roku, jeszcze za życia Tomka, Zdzisław Beksiński wy-

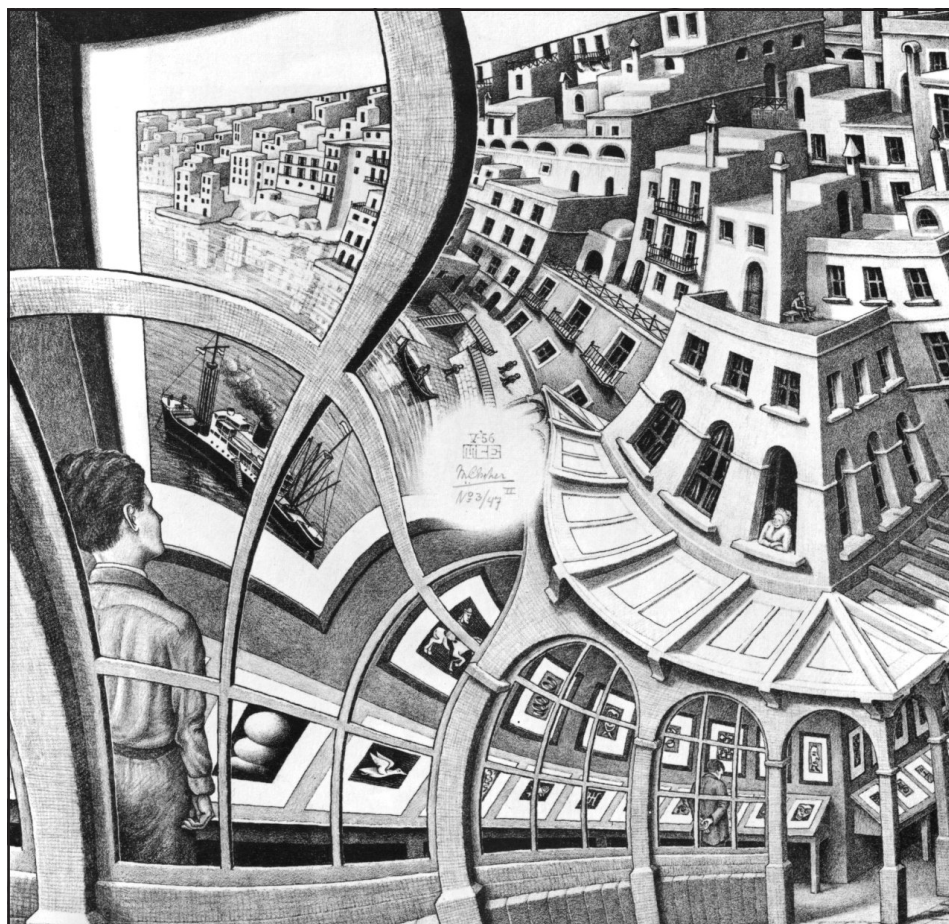
113 Termin przypisywany André Gide'owi i opisanej przez niego w *Dzienniku* (1983) konstrukcji przestrzeni zaobserwowanej w obrazach Memlinga i Velazqueza, które poprzez zastosowanie luster multiplikują przedstawienie, Por. P. Pietrzak, *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007, s. 36.

114 *W mrocznym, mrocznym domu*, artykuł z 21.02.2014 [on-line:] <http://www.rp.pl/arttykul/1089008-W-mrocznym--mrocznym-domu.html#ap-1> [28.05.2017].

próbował nowy aparat, fotografując półkę, zdjęcie osadzone było prosto. W styczniu 2000 roku zauważył, że teraz jest umieszczone pod kątem. Píše do Ewy Bielec z Dynowa: „Podobno to samo stało się po śmierci u jednej znajomej, i to z całym szeregiem fotografii”¹¹⁵.

Paranormalność odczuwana w obiorze rzeczywistości może być kolejnym łącznikiem z parergonem: „*Para* jest prefiksem przeciwstawnym, wyznaczającym zarazem bliskość i dystans, podobieństwo i różnicę [...]. Rzecz jako *para* nie tylko znajduje się po obu stronach granicy [...], sama również jest granicą, ekranem uczynionym z nieprzemakalnej membrany pomiędzy wnętrzem i tym, co na zewnątrz [...]”¹¹⁶. Rzeczywistość zastana w przestrzeni mieszkania, prostym gestem przypomina Zdzisławowi Beksińskiemu o metafizyce w codziennej krzątaninie:

Spotkanie z drobkami bytu, choć polega na udzieleniu im uwagi, dotyczy naszego istnienia. Jakby odwracał się kierunek spojrzenia, a nawet zwracał się nam trud. Wygląda to na wdzięczność rzeczy. Gdy próbujemy zrozumieć przesłanie płynące ku nam od egzystencjonalnego konkretnego, ostatecznie dochodzimy do zrozumienia siebie ¹¹⁷.



Ilustracja 3. M. C. Escher, *Galeria grafiki*, 1956.

115 M. Grzebałkowska, op. cit., s. 380.

116 J. Hills Miller, *Deconstruction and Criticism*, New York 1979 – cyt. za: V. Stoichita, op. cit., s. 37.

117 J. Brach-Czaina, op.cit., s. 16.

BIBLIOGRAFIA:

- Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*, red. E. R. Karwowska, H. Wrabiec, Wrocław 1993.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008
- Banach W., *Zdzisław Beksiński. Antologia twórczości cz. 3 - malarstwo - okres fantastyczny*, Rzeszów 2009.
- Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia*, oprac. W. Banach, M. Jaworska, Warszawa 2016.
- Beksiński Z., *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11.
- Opowiadania*, BOSZ, Olszanica 2015.
- Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, oprac. O. Ptak, Gliwice 2014.
- Bielik-Robson A., *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
- Bobrowska E., *Parateoria. Kalifornijska Szkoła z Irvine*, Warszawa 2013
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992.
- Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009.
- de Man P., *Autobiografia jako odtwarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314-315.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Eisner L. H., *Ekran demoniczny*, przeł. K. Ebenhardt, Gdańsk 2011.
- Encyclopedia of Urban Studies* vol 1, ed. R. Hutchison, USA 2010.
- Freud S., *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997.
- Foto Beksiński*, red. W. Banach, Olszanica 2011.
- Fotografia i filozofia, szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Kraków 2013.
- Friedberg A., *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.
- Gombrich E.H., *Pisma o sztuce i kulturze*, oprac. R. Woodfield, przeł. i red. D. Folga-Januszewska et al., Kraków 2011.
- Grzebałowska M., *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Markowski M. P., *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007.

- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- M. C. Escher, red. J. Wiedemann, przeł. E. Tomczyk, Köln 2006.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przeł. M. Zaremba, Warszawa 2013.
- Momro J., *Echo i medium* [w:] „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Nyczek T., *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia* [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971.
- Philosophy's Moods: The Affective Grounds of Thinking*, ed. H. Kanaan, I. Ferber, New York 2011.
- Pietrzak P., *Powieść nowoczesna i dylematy współczesnej nauki o literaturze*, Warszawa 2007.
- Pindel T., *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014
- Praz M., *Filozofia urządzania wnętrza*, przeł. E. Ranocchi [w:] “Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2007, nr 4 [21] *Przestrzenie prywatne Realizm magiczny. Teorie i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, Łódź 2007
- Rejniak-Majewska A., *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*, Łódź 2014.
- Rewers E., *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996.
- Rusinek M., *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012.
- Rybczyński W., *Dom. Krótka historia idei*, Kraków 2015.
- Rybczyński W., *Jak działa architektura. Przybornik humanisty*, Kraków 2014.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Szolgini W., *Architektura*, Warszawa 1992.
- Szturc W., *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Kraków 2015.
- Śnieg-Czaplewska L., *Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim*, Warszawa 2005.
- Symboli i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990.
- „Teksty Drugie” *Afektywne manifesty*, nr 1. 2014.
- Wiesing L., *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Willett M., *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976.
- Wynaleźć codzienność 2. Mieszkać, gotować*, M. de Certeau, L. Giard, P. Mayol, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa*, przeł. P. Dybel, J. Bator, „Teksty Drugie” nr 1/2 (49/50) 1998.
- Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

INTERNETOWE ARCHIWUM PIOTRA DMOCHOWSKIEGO

WYWIADY [[HTTP://BEKSINSKI.DMOCHOWSKIGALLERY.NET/LIBRARY.PHP?SECTION=WYWIADY](http://BEKSINSKI.DMOCHOWSKIGALLERY.NET/LIBRARY.PHP?SECTION=WYWIADY)]:

- Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński
- *Najbliższa jest mi melancholia*, rozmowa J. A. Łużyńskiej, gazeta nieznana, Warszawa 1997.
- *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Tygodnik Kulturalny” nr 25
- *Świat Zdzisława Beksińskiego*, rozmawiała Iwona Rajewska, „Panorama Północy” Nr 6, 08.02.1981.
- *Nie maluję czaszek*, rozmowa M. Miki, „Fraza” nr 9, 1995
- *Ze Zdzisławem Beksińskim – artystą malarzem – rozmawia Zygmunt Korus*, „Sound and Vision”, nr 8-08, 2001
- *Dla siebie czy dla ludzi?* rozmowa K. Nastulanki, „Polityka” nr 9.
- *Tylko paranoicy są konsekwentni*, rozmawiał Krzysztof Andracki, „Przegląd Tygodniowy” Nr 18, 30.04.1989.
- *Najbliższa jest mi melancholia*, rozmowa J. A. Łużyńskiej, gazeta nieznana, Warszawa 1997.
- *Przykra woń dzieci-kwiatów*, rozmowa R. Makowskiego, „Gazeta wyborcza”, 15.04.1999 r.

KORESPONDENCJA [[HTTP://BEKSINSKI.DMOCHOWSKIGALLERY.NET/LIBRARY.PHP](http://BEKSINSKI.DMOCHOWSKIGALLERY.NET/LIBRARY.PHP)]

- P. Dmochowski, *Moja trzypięciotomowa korespondencja z Beksińskim*
- *Listy Zdzisława Beksińskiego do przyjaciela*