

Uniwersytet Warszawski
Wydział Filozofii i Socjologii
Instytut Filozofii

Marcin Zieliński

„Symbol w malarstwie Zdzisława Beksińskiego”

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Alicji Kuczyńskiej

SPIS TREŚCI

OBRAZ SYMBOLICZNY	2
MYŚLENIE SYMBOLICZNE I MITYCZNE	2
UCZESTNICZENIE W MIE	3
ROLA PSYCHOANALIZY	4
TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNA W PSYCHOTERAPII	5
POJĘCIE SYMBOLU	8
SYMBOL W SYMBOLIZMIE XIX I XX WIEKU	9
SZTUKA W MYŚLI PSYCHOANALITYCZNEJ	10
PSYCHOANALIZA O SZTUCE	10
PROCES TWÓRCZY	10
INSPIRACJA	12
FANTAZJA; TWÓRCZOŚĆ SYMBOLICZNA I PSYCHOLOGICZNA	13
ARTYSTA A NEUROTYP	14
KOMUNIKACJA	16
SUBLIMACJA	17
MYŚLENIE SYMBOLICZNE	18
SYNESTEZJA	20
ARTYŚCI-SYNESTETYCY	20
DEFINICJA SYNESTEZJI	21
SYNESTETYCZNE PODSTAWY TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ	21
BIOLOGICZNE PODSTAWY SYNESTEZJI	22
ROLA SYNESTEZJI W TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ	22
SYNESTEZJA W SZTUCE SYMBOLICZNEJ XIX WIEKU	22
BEKSIŃSKI I SYNESTEZJA	23
SYMBOLICZNOŚĆ SYNESTETYCZNA	24
NIEMOŻLIWOŚĆ MÓWIENIA O SYMBOLICZNOŚCI SYNESTETYCZNEJ	25

OBRAZ SYMBOLICZNY

Jak pisać o symbolu w malarstwie artysty, który zapytany o swój stosunek do szeroko pojmowanego nurtu symbolizmu i ewentualnych związków między nim a własną twórczością, mówi: „Z symbolizmem ja osobiście nie widzę związku. Ze względu na to, że symbolizm polega na określaniu przez coś jednego czegoś innego. Ja nigdy nie usiłuję określać czegoś przez coś (...)”? Czy jest sensowne doszukiwanie się ukrytych znaczeń i sensów w dziełach, w których sam ich autor nie znajduje niczego poza tym, co widać na pierwszy rzut oka?

Malarstwo Zdzisława Beksińskiego zdaje się być doskonałym materiałem do pytań o ukryty sens tego, co widzimy. Aura tajemniczości, nieoczekiwane zestawienia znajomych kształtów, pewna doza makabry – to wszystko pobudza wyobraźnię. Ciekawość potęguje także brak tytułów i niechęć samego artysty do uchylenia rąbka tajemnicy. Może „wie, ale nie powie”, może prowokuje do samodzielnych poszukiwań historii, które chciał przekazać, inspiracji, którymi chciał się podzielić? Chcielibyśmy, żeby tak było, żeby obrazy miały (przynajmniej) drugie dno, żeby dawały nadzieję, że chwile spędzone przed nimi przyniosły jakieś odkrycie, żeby refleksja i zaduma nie były bezcelowe. A jednak – jeśli wierzyć samemu Beksińskiemu – należy porzucić wszelką nadzieję i zamiast widzieć płonąca katedrę i dopowiadać sobie bogatą, dramatyczną historię, należy poprzestać na stwierdzeniu, że ogląda się jedynie czerwoną plamę na tle niebieskiej, tylko, „żeby było ciekawiej”, ukształtowane tak, by przypominały elementy otaczającego nas świata.

Przyzwyczajeni do malarstwa symbolicznego przełomu XIX i XX wieku, do pełnych znaczeń obrazów Malczewskiego, Wyspiańskiego czy Muncha, jeśli tylko na pierwszy rzut oka stwierdzamy, że niewiele rozumiemy, jesteśmy skłonni przypuszczać, że to, o co chodzi, zostało zawoalowane, ukryte, wyrażone w sposób niebezpośredni. Jednak w przypadku Beksińskiego mamy do czynienia z czymś zupełnie innym. Tam sprawa była o tyle prosta, że artyści nie ukrywali, iż mają coś do ukrycia, ich założeniem programowym było przedstawianie jednego za pomocą drugiego, chowanie najważniejszego za fasadą czegoś mniej istotnego.

Jeśli chcemy mówić o symbolu w malarstwie Beksińskiego, trzeba zadać sobie pytanie, o jakież to symbol może chodzić, na jakiej podstawie w ogóle można użyć tego terminu w odniesieniu do tego malarstwa. Skoro sam artysta odżegnuje się od podejrzeń o ukrywanie przed widzami świadomie kodowanych treści, należy już na wstępie stwierdzić, że ze wszystkich dostępnych koncepcji symboli trzeba będzie starannie wybrać te, których użycie w kontekście malarstwa Beksińskiego nie będzie nadużyciem. A trzeba pamiętać, że liczba teorii zajmujących się kwestią przedstawień symbolicznych jest przeogromna, a symbol symbolowi nierówny.

Potrzebne jest jeszcze sprecyzowanie zasadniczego pytania, na które będę się starał w tej pracy odpowiedzieć. Wiadomo, że chodzi o symbole. Ale czy ma to być próba odnalezienia ich na obrazach Beksińskiego, co może prowadzić do sprawozdania „co poeta miał na myśli”? Myślę, że nie. Uważam, że takie podejście do tematu jest mało inspirujące i nie pozwoli wyjść poza jałowe gdybanie. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie bardziej podstawowe – w jakim sensie obrazy Beksińskiego są symboliczne?. Wydaje mi się, że odpowiedź ta musi poprzedzać mówienie o konkretnych symbolach w konkretnych obrazach, gdyż da podstawy do kompetentnego używania w odniesieniu do nich terminu „symbol” poprzez zawężenie sposobu jego rozumienia do takiego, które jest w tym odniesieniu sensowne.

MYŚLENIE SYMBOLICZNE I MITYCZNE

Problem możliwości odczytania zawartych w dziele sztuki symboli jest tylko jednym z przypadków problemu dużo szerszego, dotyczącego komunikacji w ogóle. A z kolei z tym, w jaki sposób się ze sobą porozumiewamy, wiążą się najbardziej podstawowe pytania o elementarne kwestie naszego światopoglądu. W dobie dominacji nauki, która mimo rosnącej popularności ruchów proponujących łatwe i niewymagające sposoby rozwoju duchowego, na przykład sekt, nadal pozostaje głównym autorytetem dla większości ludzi, myślenie symboliczne

i mityczne zostało zepchnięte na margines. Nie stanowi tematu codziennych rozmów, nie powstają pisma, książki ani filmy „popularno-mityczne”, podczas gdy o najnowszych osiągnięciach nauki rozprawia się w radio, telewizji i prywatnych domach w czasie rozmów w gronie rodziny i przyjaciół.

Samo słowo „symbol” w potocznej świadomości nie różni się niczym od słowa „znak”. Warto na ten fakt zwrócić uwagę, gdyby ktoś obstawał przy twierdzeniu, że właśnie dziś symbol święci triumfy, będąc podstawowym środkiem wyrazu w „kulturze obrazkowej”. Nie jest jednak symbolem ani piktogram wskazujący toalety w supermarkecie, ani ikonka na monitorze, ani skrajnie uproszczony jednoplanszowy komiks w gazecie.

W tej sytuacji widać wielką potrzebę dokonania rehabilitacji symbolu i myślenia symbolicznego. Dla dobra współczesnych ludzi goniących za naukowymi dowodami i niepodważalnymi twierdzeniami warto uzmysławiać tkwiące głęboko w naszej naturze przywiązanie do wyrażania się językiem symboli i odbierania takich komunikatów. Zasadniczą sprawą jest, by mieć świadomość, że ta sfera ludzkiej aktywności jest równorzędna ze sferą czysto racjonalną, że obszary, w których działa myślenie naukowe i mityczne – choć często się przenikają – są po prostu inne. „Naukowy” wcale nie znaczy „lepszy”.

O potrzebie zrozumienia i zaakceptowania takiego stanu rzeczy mówiło wielu wybitnych myślicieli. Podkreśla to między innymi Leszek Kołakowski, który w „Obecności mitu” starannie rozdziela sferę racjonalną (którą nazywa „technologiczną”) i mityczną. Uważa, że mieszanie ich, a zwłaszcza domaganie się od tej drugiej spełniania wymagań tej pierwszej, wyrządziło wiele szkód. Píše: „Kultura technologicznie zorientowana (...) zapragnęła włączyć mit w porządek technologiczny, mianowicie uczynić z mitu składnik poznania w tym samym znaczeniu, w jakim poznaniem jest nauka: jęła szukać uzasadnienia dla mitu”. Konkretnym przykładem degradacji mitu, do której dochodzi przez jego uracjonalnienie, jest to, co dzieje się z wiarą, gdy próbuje naśladować wiedzę. Kołakowski nazywa wiedzę i wiarę „różnorodzajowymi źródłami energii czynnych w świadomym odniesieniu ludzkim do świata” i protestuje przeciwko wprowadzaniu do metafizyki takich narzędzi poznania dyskursywnego, jak dowód.

Człowiek z racji swej natury szuka odpowiedzi na pytania, na które nauka (przynajmniej na obecnym etapie jej rozwoju) nie jest w stanie odpowiedzieć. Ta strona ludzkiego istnienia ma swoje własne pytania i przeświadczenia, tak samo, jak ma je strona racjonalna. Fakt istnienia tych pytań i przeświadczeń nie jest dowodem istnienia tego, czego one dotyczą. Ale stanowi niemożliwy do obalenia dowód żywej w kulturze potrzeby, by było to obecne. A czy rzeczywiście jest – to już nie może być przedmiotem dowodu. Dowód jest jednym z narzędzi umysłu analitycznego, który należy do drugiej, technologicznie zorientowanej sfery ludzkiego bytowania.

UCZESTNICZENIE W MICIE

Człowiek potrzebuje mitu, a mityczna organizacja świata jest trwale obecna w kulturze. Jak pisze Eliade, „Człowiek współczesny ma prawo pogardzać mitologiami i teologiami, co nie przeszkadza mu wciąż żywić się upadłymi mitami i zdegradowanymi obrazami”. Ogromna część żywionych przez człowieka przekonań wyrasta z mitycznego pnia kultury. Najsilniejszym pragnieniem związanym z mitem jest pragnienie unieruchomienia czasu fizycznego poprzez nałożenie nań mitycznej formy czasu. Pozwala to na widzenie w następujących z czasem zmianach nie przemiany, tylko kumulacji. Wszystko to, co już było, w jakiś sposób jest przechowywane, trwa w tym, co jest obecne. Taki bieg czasu zostaje ujarzmiony i uporządkowany, a przemijanie i związane z nim niszczenie otrzymują perspektywę, z której można postrzegać je jako konieczne etapy w ogólnym wzroście i rozwoju.

Podobny pogląd wyraża wielu innych myślicieli. Jak zobaczymy w dalszym ciągu tej pracy, istnieją teorie (i interpretacje teorii), według których doświadczenia przodków nie giną i są nam dostępne. Na tym przykładzie można też próbować przedstawić równoległość istnienia naukowego i mitycznego sposobu myślenia. O dziedziczeniu w najpowszechniejszym rozumieniu może się wypowiadać genetyk. O dziedziczeniu wartości – osoba o szczególnej wrażliwości mitycznej, na przykład – jak Kołakowski – filozof. Ten ostatni powie, że „Wartości

bywają przekazywane tylko przez dziedziczenie społeczne, to znaczy dzięki promieniowaniu tradycji”.

Aby móc w tym dziedzictwie uczestniczyć, musimy umieć posługiwać się językiem symbolicznym. Według między innymi Eliadego, poszczególne mity różnych ludów i regionów są szczególnymi przypadkami, odzwierciedleniami archetypowej świadomości mitycznej. To do niej właśnie możemy docierać dzięki symbolom. Dzięki „zapomnianemu językowi”, o którym pisze Fromm. On również wyraża właściwie to samo – że ludzkie doświadczenia kumulują się i zaczynają tworzyć system podobny do słownika. Co ważne – nie jest to słownik języka obcego, lecz zapomnianego, a przypomnienie jest możliwe dla każdego.

Chciałbym podkreślić, że przyjęcie tezy o powszechnej ludzkiej zdolności do kodowania wypowiedzi językiem symbolicznym i odczytywania ich, może bardzo pomóc przy rozwikłaniu zagadki, w jaki sposób szukać symboli w malarstwie Beksińskiego i jak je rozumieć. Co więcej, dzięki temu możliwe staje się mówienie o związanych z dziełem sztuki – zarówno jego tworzeniem, jak i odbieraniem – symbolami w tych samych kategoriach jako pochodzących z jednego źródła lub – innymi słowy – z jednego, dostępnego wszystkim słownika. W przeciwnym razie trzeba by było wyznaczyć wyraźną granicę między symbolami uwikłanymi w dzieło przez psychikę twórcy, a tymi, które wydobywa z niego odbiorca, korzystając ze zgromadzonych w dotychczasowym życiu.

ROLA PSYCHOANALIZY

Jeżeli domniemywamy, że autor zawarł w swoim dziele jakieś symbole, ale odrzucamy możliwość, że zrobił to świadomie, nie pozostaje nam nic innego, jak spróbować zajrzeć w głąb jego psychiki i sprawdzić, jakie symbole (i czy w ogóle) zostały „przeemycone” przez jej nieświadome mechanizmy. Tym samym otwiera się przed nami ogromna przestrzeń ludzkiej aktywności, która polega na badaniu umysłu człowieka. Nie jest przy tym zaskoczeniem ani tajemnicą, że w dziedzinie psychologii również znajdziemy wielką liczbę teorii i koncepcji bezpośrednio mówiących o symbolach.

Sam Zygmunt Freud, twórca psychoanalizy, żywo interesował się przedstawieniami symbolicznymi, tak zawartymi w marzeniach sennych, jak i w dziełach sztuki. Jego uczniowie, kontynuatorzy i krytycy niejednokrotnie odwoływali się do sformułowanych przez niego teorii, rozszerzając i wzbogacając między innymi interesującą nas dziedzinę freudowskich badań.

Rola psychoanalizy w tej pracy polega przede wszystkim na zogniskowaniu myślenia na pytaniu „Jakie zjawiska zachodzące poza świadomością mogą decydować o kształcie wypowiedzi artystycznej?”. Freud jako pierwszy zwrócił uwagę na znaczenie sił działających w podświadomości i w tym sensie jego myśl będzie jednym z motywów przewodnich, tym niemniej nie mam zamiaru przeprowadzać analizy psyche Beksińskiego. Chcę nieświadomość potraktować szerzej, niż zrobiłby to psychoanalityk. Takie podejście doprowadzi do – jak myślę ciekawych – wniosków, które rozszerzą kategorie typowo psychoanalityczne o takie zjawiska, jak „nieświadomione doznania synestetyczne”.

Co sądzi o psychoanalizie sam Beksiński? „Mogę być na podstawie tego [psychoanalizy], oczywiście, w jakiś sposób analizowany, nie mam nic przeciwko temu (...)” – mówi; zastrzega jednak, że warunkiem jest, by „zajmował się tym psychoanalityk”. Nie wszystko jednak stracone, gdyż jego obawy budzi to, że „jeżeli zaczynają się tym zajmować krytycy, którzy nie za bardzo potrafią analizować, no to raczej wolałbym, żeby się zajmowali stroną plastyczną moich obrazów”. Ponieważ niżej podpisany krytykiem nie jest, czuje się upoważniony do snucia teoretycznych rozważań na podstawie obrazów i wypowiedzi Beksińskiego i wyciągania z nich wniosków z wykorzystaniem narzędzi psychoanalizy.

TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNA W PSYCHOTERAPII

Sam związek twórczości plastycznej z psychologią nie ogranicza się do teorii Freuda i innych twórców z kręgu psychoanalizy. Analiza rysunków pacjentów jest dziś metodą szeroko stosowaną w psychoterapii. Dzięki niej terapeuta może dowiedzieć się o pacjencie więcej, niż on sam chce lub może powiedzieć, poznać jego przeżycia i doświadczenia, a zwłaszcza to, jaki wpływ wywarły one na jego osobowość. Jest także cenną pomocą w samej terapii. W rysunkach ujawniają się lęki, pragnienia i fantazje, co pozwala na wyznaczenie celów terapeutycznych. Czynność i efekt rysowania pomagają także zapanować nad frustracjami i impulsami pojawiającymi się w trakcie procesu rozwijania umiejętności komunikacyjnych, które wzmacniają poczucie własnej wartości.

Przebieg terapii z wykorzystaniem rysowania może być bardzo różny. Tematy rysunków mogą być przez prowadzącego narzucane bądź też nie. Wprowadzenie „ustrukturuwanego” rodzaju zajęć pozwala łatwiej odnieść efekt pracy pacjenta do pewnych standardowych lub osobistych punktów odniesień. Pomaga też wskazać strefy konfliktów emocjonalnych i przyspiesza osiągnięcie celów terapeutycznych.

Jak twierdzą autorzy książki „Rysunek w psychoterapii”, „Rysunek należy traktować jako podstawę elementarnej komunikacji.” Zauważają, że człowiek od czasów prehistorycznych posługuje się przedstawieniami obrazkowymi i – zdaniem naukowców – nie służyły one tylko celom estetycznym, lecz przede wszystkim użytkowym. Były sposobem wyrażania myśli i emocji przed rozwinięciem języka fonetycznego.

Jeśli przyjmie się, iż rozwój indywidualny jest odzwierciedleniem rozwoju gatunkowego, stanie się jasne, iż również rysunki współczesnych ludzi są bardzo bogatym materiałem badawczym. Wiele przemawia za tym, że jest tak w istocie – dzieci potrafią rysować, zanim nauczą się pisać. Wątpliwe, byśmy ucząc się języka, tracili zdolność do wypowiedzania się w formie obrazów – co najwyżej nie mamy świadomości znaczenia tego, co zdarzy nam się narysować.

Badacze wyróżnili w dziecięcej twórczości odrębne stadia. Przechodzenie od bezładnych bazgrołów do przedstawień realistycznych jest skorelowane z wiekiem i rozwojem emocjonalnym. Dwu-, trzylatki tworząc swoje „maziaje”, dokonują bezcelowej ekspresji aktywności, czterolatki rysują pojedyncze linie, by w rok lub dwa lata później podjąć próby prymitywnego symbolicznego przedstawiania ludzi i zwierząt. Okres do ukończenia dziesięciu lat to rysunki opisowe, w których dzieci starają się uwzględnić szczegóły. Potem największym zainteresowaniem cieszy się kopiowanie i naśladowanie prac innych, natomiast w rysunkach dzieci w wieku od jedenastu do czternastu lat można zaobserwować pewien regres, spowodowany zapewne rozwojem poznawczym i językowym oraz konfliktami emocjonalnymi. Wtedy najczęściej rysowane są kształty geometryczne i różnego rodzaju wzory, a nie postaci ludzkie. Odrodzenie artystyczne następuje w połowie okresu dojrzewania i znajduje wyraz w zainteresowaniu kolorem i formą.

Powyższe etapy twórczości dzieci zostały przedstawione w roku 1921 przez Cyrila Burta. Od tego czasu inni naukowcy wprowadzali do jego koncepcji pewne korekty, tym niemniej wnioski z obserwacji jego i jego następców są jednoznaczne: prace dzieci ewoluują w sposób uporządkowany, a zgodnie z badaniami Rhody Kellog z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, nawet najwcześniejsze bazgroły zawierają zestaw dwudziestu określonych typów znaków. Niezdolność do posługiwania się zestawem znaków typowych dla danej grupy wiekowej jest sygnałem takiego lub innego upośledzenia.

Wspomniane wyżej „*dwadzieścia podstawowych gryzmołów*” jest, jak się wydaje, fundamentem graficznej ekspresji i stanowi punkt wyjścia do szczegółowego opisu rozwojowych korzeni sztuki”.

Oczywiście, nie przytaczam tutaj wyników badań nad rysunkami dzieci, by analizować malarstwo Beksińskiego pod kątem zawartości odpowiednich elementów, które miałyby potwierdzić lub podać w wątpliwość prawidłowość rozwoju psychicznego malarza. Chcę zwrócić uwagę na osiągnięcia psychologii, które pozwalają na kompetentne odwołania do psychoanalizy w refleksji nad dziełem sztuki i dają podstawy do traktowania jej wypowiedzi na temat estetyki, jako nieoderwanych od rzeczywistości. Stworzenie bowiem „słownika

bazgrołów”, które stanowią podstawę dla każdej późniejszej ekspresji wizualnej, jest dopiero początkiem odkryć związków między twórczością a psychiką. Ale co najważniejsze, psychiatria i psychologia potwierdzają obecność w pracach plastycznych elementów pochodzących z nieświadomości autora. Jest to istotny argument w pracy mającej na celu ustalenie, w jakim sensie obrazy Beksińskiego są symboliczne i próbującej dokonać tego, odwołując się do udziału nieświadomości artysty w jego dziełach.

Psychologowie od dawna poświęcali uwagę twórczości artystycznej, próbując zrozumieć istotę przeżycia estetycznego, wytłumaczyć proces związany z tworzeniem i poddać analizie geniusz niektórych artystów. Początkowo (mniej więcej do końca XIX wieku) interesowali się głównie spontanicznymi wytworami ekspresji literackiej i plastycznej pacjentów psychotycznych. Potem, o czym była już mowa, wprowadzono zajęcia, w trakcie których pacjenci rysowali na zadany temat.

Ważny wkład w rozwój tej dziedziny psychoterapii miała psychoanaliza – pozwoliła ona lepiej interpretować symbolikę dzieł sztuki, których autorami były osoby z zaburzeniami emocjonalnymi. Według Freuda symbol chroni jednostkę przed odczuwaniem lęku. Potwierdzają to doświadczenia klinicystów stosujących ten rodzaj terapii: wypowiedź za pomocą przedstawień symbolicznych pozwala pacjentowi na komunikację niesprecyzowaną, bez zdawania sobie sprawy ze znaczenia, które jednak jest dostępne lekarzowi. Dzięki temu badany jest chroniony przed bezpośrednią konfrontacją z obciążonymi emocjonalnie informacjami, a wyrażanie i przedstawianie uczuć wywołuje mniejszy niepokój, zmniejszając prawdopodobieństwo wystąpienia postawy obronnej. „Obiektywizacja” uczuć pozwala pacjentowi uświadomić sobie istnienie danej emocji i dzięki temu – akceptację jej jako wewnętrznej reprezentacji swojego „ja”.

Również fakt, iż dla większości ludzi rysunek jest niecodziennym środkiem wyrazu, wpływa na skuteczność stosowania go w psychoterapii. Rysując, wykracza się poza ograniczoną sferę zmysłów, poza zwykłe sposoby komunikacji. Dzięki temu pojawiają się nieoczekiwane kwestie mogące być punktem wyjścia do dyskusji, która z kolei sprzyja procesowi poznawczemu. Łatwiejszy jest też wgląd zarówno w ukryte konflikty, jak i w silne strony charakteru i ego pacjenta. Wszystko to sprzyja jego samopoznaniu i właściwej ocenie własnego miejsca i roli jako jednostki, członka społeczności bądź rodziny.

Innym ważnym aspektem terapii poprzez rysunek (ważnym również bezpośrednio dla tematu niniejszej pracy) jest fakt, iż – jak zaobserwowali terapeuci – wypowiedzi werbalne nie mogą w pełni oddać doświadczenia snu. To rysunek jest narzędziem pozwalającym opisać sceny, które są nie do odtworzenia w żaden inny sposób. Jest to cenna obserwacja z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że swoją twórczość Beksiński nazywa „fotografowaniem snu”, po drugie dlatego, że stroni on od angażowania w proces twórczy myślenia werbalnego, czego przykładem może być chociażby to, że nie nadaje swoim obrazom tytułów. Mamy tu więc pełną zgodność z praktyką kliniczną: snów nie da się opowiedzieć, trzeba je narysować. A jak powiedział Freud, „sny stanowią królewski gościniec do nieświadomości”.

Zadaniem klinicysty jest interpretacja wytworu psychiki (w tym wypadku – rysunku) w taki sposób, by wyłoić treści ukryte przed świadomością jednostki. Zarówno on, jak i pacjent mogą uznać ten wytwór za symboliczną manifestację wewnętrznych impulsów, potrzeb, popędów i innych sił, które tworzą podstawową strukturę osobowości. Ocena osobowości pacjenta na podstawie jego rysunków wymyka się ścisłym systemom punktacji. Bardzo duże znaczenie ma tu intuicja i wrażliwość terapeuty. Tym niemniej, można dość dobrze poznać stan psychofizyczny badanego może być dość dobrze poznany, a klinicyści dysponują bogatym materiałem, który jest podstawą do stawiania pewnych i trafnych diagnoz.

I tak, na przykład, osoby silnie defensywne tworzą monotonne reprodukcje i wolą kopiować, niż tworzyć samodzielnie, dając tym wyraz braku spontaniczności. Depresja przejawia się w kompozycjach pozbawionych kolorów, przedstawiających puste przestrzenie, mniej zorganizowanych, niewykończonych i wykonanych przy minimalnym nakładzie pracy. Schizofrenicy często odwołują się do treści religijnych, rysują oczy, okna i telewizory, w czym przejawiają się ich paranoje.

Beksiński wielokrotnie wspomina, że zależy mu na możliwie solidnym pod każdym względem wykonaniu obrazów, by zapewnić im trwałość. Jest to ważne również w psychoterapii

– wykonane przez pacjenta rysunki są zachowywane i służą jako coś, do czego można się odwołać na dalszym etapie leczenia lub po jego zakończeniu. Istotne jest również to, żeby zaobserwować powtarzające się tematy – rzecz znów bliska bohaterowi tej pracy: wciąż przywołuje on te same motywy, przedstawiając, jak można by powiedzieć, kolejne „wersje” tego samego obrazu.

Dla analizy osobowości rysującego ważne są również użyte przez niego kolory. Autorzy „Rysunku w psychoterapii” poświęcają temu zagadnieniu, niestety, bardzo mało miejsca, jednak warto wspomnieć o kilku kwestiach. Ogólna obserwacja dotycząca wrażliwości na kolory, przedstawiona przez Rorschacha, mówi, że osoby o zahamowaniach emocjonalnych są na nie bardziej obojętne, natomiast ci, którzy doświadczają częstych zmian nastrojów – przeciwnie. Warto pamiętać, że „doświadczenie koloru” nie jest jednoznaczne i pozostaje bardzo subiektywne, nie pozwalając na formalną diagnozę wyłącznie w oparciu o ten jeden aspekt. Doświadczenie przemawia za tym, by dominację koloru czerwonego interpretować jako przejaw przeżywanej agresji. Przewaga ciemnych barw jest oznaką depresji. Nadmiar jaskrawych, kontrastujących kolorów może wskazywać na tendencje maniackalne, natomiast rysunki o bardzo jasnych, ledwo widocznych kolorach mogą wyjść spod ręki kogoś, kto próbuje ukryć swoje prawdziwe przeżycia.

Podsumowując rolę twórczości plastycznej w badaniach nad psychiką, chcę zaznaczyć, że moim celem nie jest szczegółowa analiza obrazów Beksińskiego, która mogłaby zostać przeprowadzona w czasie psychoterapii, chcę jednak zwrócić uwagę, że – zgodnie ze słowami samego malarza – spełniają one kilka kryteriów, które pozwoliłyby terapeutce na odczytanie z nich tego, co ukryte w jego psychice. To wystarczające twierdzenie, skoro podstawowym pytaniem jest „w jakim sensie obrazy Beksińskiego można traktować jako symboliczne”. W tym momencie można więc powiedzieć, że w takim mianowicie, iż kodują treści jego nieświadomości.

POJĘCIE SYMBOLU

W książce „Obrazy i symbole” Mircea Eliade pisze: „Dzięki zdumiewającej popularności psychoanalizy karierę zrobiły pewne słowa-klucze: obraz, symbol, symbolizm stały się monetą obiegową. Jednocześnie systematyczne badania nad mechanizmami ‘umysłowości pierwotnej’ ujawniły doniosłe znaczenie symbolizmu dla archaicznego sposobu myślenia oraz fundamentalną rolę, jaką odgrywa on w życiu każdej społeczności tradycyjnej”. Twierdzi, iż człowiek współczesny zaczyna sobie zdawać sprawę z tego, że nigdy nie uda się wykorzeńić symbolu, mitu i obrazu – że należą one nieodwołalnie i nieodwracalnie do substancji życia duchowego. Jeśli wszystkie wielkie mity, mimo zepchnięcia na bok lub oznaczenia innym szyldem, wciąż pozostawały żywe, niosąc nam dziedzictwo naszych przodków, to czy nie przypomina to sytuacji języka, który nie poddaje się naporowi obcej kultury, obyczajów i słów? Eliade przytacza przykład mitu Ziemskiego Raju – literatura europejska ma na koncie niezliczone opisy rajszych wysp, oaz spokoju, błogości i szczęścia. Nie ma znaczenia to, że w rzeczywistości na wyspach Oceanii panuje zły klimat, dominuje monotony krajobraz, a kobiety nie należą do najpiękniejszych – w powstających od stu pięćdziesięciu lat opowieściach kryją się, wyparte przez scjentyzm i pozytywizm, odpowiednio przetworzone obrazy rajów. Tam człowiek był naprawdę wolny, wiecznie młody, a nawet nie musiał się wstydzić swojej nagości – dokładnie tak, jak pierwsi ludzie w ogrodzie Eden.

Taki sposób widzenia symbolu, doszukiwanie się go w przejawach ludzkiej aktywności na polu religii, magii i sztuki jest jednym z motywów przewijających się w całej tej pracy. Daje on nadzieję na to, by symbole, które odkryją na obrazie widzowie, można było uważać za pochodzące z tego samego ich zbioru co te, których (świadomie lub nie) użył twórca, jako elementów wspólnego nam wszystkim „słownika symboli”. Jak się jednak później okaże, w przypadku malarstwa Beksińskiego nadzieja ta jest płonna. W ostatniej części mojej pracy chciałbym przedstawić propozycję takiego rozumienia symboliczności obrazów tego malarza, która nie pozwoli mówić o dostępności dla wszystkich użytych symboli.

Tym niemniej, żeby możliwe było postawienie takiej lub jakiegokolwiek innej tezy, konieczna jest próba uchwycenia najważniejszych cech symbolu.

Analiza wielu koncepcji filozoficznych dotyczących relacji symbolizowania i samego pojęcia symbolu każe zwrócić uwagę na dwie szczególnie ważne sprawy: po pierwsze, symbol opiera się na metafizycznym związku tego, co widzialne z tym, co niewidzialne; nierozzerwalność symbolu z pewnego rodzaju sferą nadprzyrodzoną, metafizyczną, powtarza się w większości teorii. Po drugie – symbol różni się od znaku, metafory i alegorii. W skrócie różnicę tę można opisać wskazując na pochodzenie symbolu: jest on, zgodnie ze swą etymologią, jedną z części całości, którą tworzy z tym, co symbolizuje. Powstał więc z rozdzielenia czegoś, co stanowiło jedność, a nie z połączenia – zawsze w pewnym stopniu arbitralnego, na mocy umowy lub konwencji – dwóch niezależnych elementów.

Jeszcze dwa słowa na temat różnicy między symbolem i alegorią: Zasadnicza różnica tkwi w tym, że symboliczność polega na znaczeniu wewnętrznym i istotowym, natomiast alegoryczność – na zewnętrznym i sztucznym. „Symbol staje się koincydencją tego, co zmysłowe i tego, co niezmysłowe, alegoria zaś znaczeniowym odniesieniem tego, co zmysłowe do tego, co niezmysłowe”.

Powiedzenie, że żaden z obrazów Beksińskiego nie przedstawia „pojęć w ujęciu alegoryczno-personifikacyjnym” będzie stwierdzeniem oczywistości. Powszechnie znane motywy (jak ukrzyżowanie, akt bądź po prostu martwa natura czy portret) są dla artysty jedynie „stereotypami”. Jak mówi on sam: „Historia sztuki nas nauczyła, że na obrazie naokoło są ramy, a w środku jest coś i to coś najczęściej wygląda tak, że to jest albo twarz, albo akt, albo krzyż. Ja sobie myślę, na ile ja mogę się w tych zawężonych ramach poruszać jeszcze ze swoim światem, stosując konwencjonalną kompozycję i stosując konwencjonalną tematykę jako pretekst czy temat do wariacji”. Tak więc nie ma mowy, by na jego obrazach odnaleźć jakiegokolwiek alegorie, mimo że pochopnie można by stwierdzić, że aż roi się tam od alegorycznych przedstawień śmierci, czasu bądź przemijania.

SYMBOL W SYMBOLIZMIE XIX I XX WIEKU

Na zakończenie omówienia wybranych koncepcji symbolu chciałbym przywołać kilka prób opisanie, czym jest symbol, których dokonali twórcy operujący w sferze literatury. Myślę, że dobrze oddają one sedno wszystkiego, co zostało powiedziane o symbolu, mimo że nie grzeszą być może przejrzystością poprawnie sformułowanych definicji. Jednakże pamiętając o tym, że jedną z charakterystycznych cech symbolu jest właśnie niedookreśloność, „chwiejność” i niejednoznaczność, można powiedzieć, iż opisując symbol zbliżonym do jego natury językiem, robią to być może najlepiej.

W książce „Symbolizm i symbolika w poezji młodej Polski”, Maria Podraza-Kwiatkowska drobniaczko śledzi historię pojęcia symbolu. Odwołuje się do autorów postulujących używanie języka symbolicznego w sztuce, którzy w większości oddawali się teoretycznym rozważaniom na ten temat i głosili wyższość sztuki symbolicznej nad inną. Chodzi, oczywiście, o twórców przełomu XIX i XX w. I chociaż ich wypowiedzi dotyczą głównie literatury, warstwa teoretyczna jest na tyle bogata, że swobodnie możemy odnieść je do interesującej nas dziedziny.

Warto zauważyć, że nawet zdeklarowani symboliści – szczególnie zainteresowani tym, by kluczowe dla uprawianej przez nich sztuki słowo było jasne – sami nie byli zgodni co do tego, jak „symbol” rozumieć. Potwierdza to tezę, że mamy do czynienia z terminem, którego znaczenie jest nieuchwytnie, wręcz niemożliwe do wyrażenia słowami. Po podróży przez cały gąszcz werbalnych ujęć zagadnienia ma się wrażenie, że jego sens może być wyrażony tylko językiem symbolicznym. Być może zabrzmiało to banalnie, ale tak chyba jest rzeczywiście: wszyscy wiemy, czym jest symbol, ale nikt nie potrafi dokładnie go zdefiniować.

Maria Podraza-Kwiatkowska pisze: „Symbolizm, jak wiadomo, był kierunkiem literackim, który zaanektował rozmaite elementy filozofii idealistycznej. Podstawą był tu idealizm typu platońsko-plotyńskiego z wyraźnymi wpływami filozofów późniejszych, zwłaszcza Schopenhauera i Hartmanna, oraz z ogromną domieszką filozofii hinduskiej.” Oczywiście, chodzi tu o dobrze znany pogląd, według którego dostępny naszym zmysłom świat jest tylko odbiciem prawdziwego, wiecznego i doskonałego bytu. Jako pozorny, złudny, przemijający i niedoskonały może być jedynie symbolem tego, co rzeczywiste i istotne. Sztuka symboliczna ma za zadanie „w chwilowej różnorodności form szukać tego, co wieczne”, elementu nieskończoności, istoty rzeczy, głębi, absolutu. Zdaniem Charlesa Morice’a, „Sztuka nie jest niczym innym, jak tylko rewelatorką Nieskończoności”. Podraza-Kwiatkowska przytacza takie stwierdzenia: „Piękno bez tła nieskończonego [...] obyć się nie może [...], artystą, poetą, twórcą, geniuszem jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia, kto w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdym drgnieniu myśli czy uczucia ten pierwiastek nieskończoności obok pierwiastku zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi”; „Przedmiot bezpośredniego spostrzegania znika z oczu, aby odsłonić to, co jest poza nim, staje się symbolem związku rzeczy, cieniem wewnętrznej swej istoty”.

Bardzo dobrze wpisują się tu słowa Zdzisława Beksińskiego: „Ważne jest to, co ukazuje się naszej duszy, a nie to, co widzą nasze oczy i co możemy nazwać. Wydaje mi się, że to pierwsze można próbować przekazać za pomocą sztuki, szukając po omacku takiej wizji, obrazu czy kombinacji dźwięków, który nagle wytwarza w nas samych jakby słabe echo tych momentów, w których dane było nam doznawać w sobie tego, co nienazwane”.

SZTUKA W MYŚLI PSYCHOANALITYCZNEJ

W tej części mojej pracy chciałbym kontynuować podjęty już wcześniej wątek, a mianowicie psychoanalizę. Dzieło Zygmunta Freuda z kilku względów doskonale pasuje do obranego przeze mnie kierunku myślenia. Jednym z założeń psychoanalizy jest to, że wszystkie ludzkie zachowania – od mimowolnych gestów i przejęzyczeń, przez zwykłe porozumiewanie się z innymi, aż po twórczość artystyczną – można interpretować jako ekspresję treści istniejących w podświadomości. Sposób przejawiania się tych treści może być różny, ale zawsze opiera się na wyrażaniu ich w sposób pośredni. Mamy tu więc do czynienia z powszechnym przedstawianiem czegoś przez coś innego. Czyli – nie wdając się na razie w rozważania, czy Freud użył tego słowa poprawnie – z procesem symbolizowania.

Chciałbym zestawić teraz kilka wypowiedzi Beksińskiego z tym, co na temat sztuki ma do powiedzenia psychoanaliza. Najważniejsze dla omawianego tematu są takie zagadnienia, jak przebieg procesu twórczego, kwestia rozróżnienia artysty i neurotyka oraz znaczenie sublimacji. Zgodnie z przyjętym kierunkiem „poszukiwań” symboli w malarstwie Beksińskiego, wymienione aspekty psychoanalizy posłużą za narzędzia, dzięki którym łatwiejsze stanie się zrozumienie źródeł twórczości malarza. Jeszcze raz powtórzę, że dawszy wiarę jego słowom, iż nie zawiera w twórczości przedstawień symbolicznych w sposób świadomy, musimy uciec się do sposobów, które pozwolą na domysły, co w sferze nieświadomej mogło zadecydować o podjęciu przez Beksińskiego działalności twórczej, o sposobie przebiegu jego procesu twórczego i jego ostatecznych efektach.

PSYCHOANALIZA O SZTUCE

Chcąc pisać o tym, co Freud miał do powiedzenia w kwestii sztuki, trzeba na samym wstępie zaznaczyć, że efekt – nawet najpełniejszy zbiór twierdzeń psychoanalizy na ten temat – nie będzie spójną teorią naukową. Twórca psychoanalizy miał nieskrywane aspiracje, by uczynić swoje dzieło naukowym i osiągnął przynajmniej tyle, że jego teorię badali najznakomitsi naukowcy, metodolodzy nauki i filozofowie. Będąc przywiązany do pozytywistycznego sposobu myślenia, w uznaniu swych teorii za naukowe widział większą ich nobilitację, niż gdyby miały zostać jedynie hipotezami natury na przykład filozoficznej.

Należy powiedzieć, że, mimo iż psychoanaliza nie jest spójną teorią naukową, a co za tym idzie, również jej poglądy na sztukę nie składają się w pełną koncepcję estetyczną, to zarówno znaczenie psychoanalizy dla całokształtu myśli humanistycznej, jak i jej dorobku estetycznego dla niej samej i estetyki w ogóle są bardzo ważne. Tym bardziej streszczenie poglądów Freuda na sztukę musi zająć w tej pracy poczesne miejsce.

Freud interesował się sztuką nie ze względu na nią samą, ale ze względu na reakcje, jakie wywoływała w ludziach i procesy psychiczne, które doprowadzały do jej pojawienia się. Była dla niego takim samym polem badań nad psychiką, jak praca, sen, życie religijne czy erotyczne. Był też na sztukę wrażliwy – przyznaje, że spędzał na kontemplowaniu obrazów wiele czasu i że wywoływały w nim one silne przeżycia. Z prób wyjaśnienia samemu sobie, co było powodem tego oddziaływania, zrodziło się wiele luźnych sformułowań i myśli. Freud nie próbował ich ułożyć w spójną koncepcję, przekazując „do opracowania” swoim uczniom

PROCES TWÓRCZY

Próba dopasowania sposobu tworzenia Beksińskiego do któregoś z modeli interpretacyjnych psychoanalizy koncepcji procesu twórczego, okazuje się zaskakująco owocna. Tadeusz Nyczek opisuje jego rolę w powstaniu obrazów, jako „rejestratora wizji i reżysera obrazu”. W tych dwóch określeniach widać wyraźnie wykonawców dwóch

najważniejszych działań w modelu twórczości zwanym egoicznym: świadomości (ego) i podświadomości (superego i id). Materiał pochodzący z nieświadomości dostaje się do świadomości i w niej zostaje ukształtowany w dzieło sztuki.

To, co zapoczątkowuje cały proces, co wypływa na powierzchnię psyche i domaga się opracowania, Beksiński opisuje tymi słowami: „Dla mnie wizją, która stoi u początku poznania obrazu lub rysunku i którą od biedy można by nazwać także pomysłem, jest jakby-obraz czegoś, co istnieje tylko w jakby-rzeczywistości i co w sposób niedookreślony, jeżeli idzie o lwią część szczegółów, pojawia się błyskawicznie w umyśle jako zamknięta całość. (...) Niestety wyraźnie widzę tylko niektóre rzeczy, czasem tak niepełne wizualnie, jak 'ruch pełen lęku' lub 'gest pełen dumy'”. „Jasno widzę raczej WYRAZ tego, co ma być namalowane, niż sprecyzowany kształt materialny”.

Ta niedookreśloność kształtów i niesprecyzowanie odczuć, których doświadcza rejestrator wizji, pozostawia pole do działania dla reżysera obrazu. Beksiński bardzo często przerabia obraz w trakcie malowania, rezygnuje z pierwotnego zamysłu, zaczyna widzieć w tym, co namalował, coś bardziej fascynującego niż to, co już powstało i odkłada początkową wizję na później, do zrealizowania w innym obrazie. Cechą charakterystyczną jego twórczości jest powtarzanie tych samych motywów – tłumaczy to tym, że ciągle uważa, że to nie to, o co mu chodziło i podejmuje kolejne próby lepszego oddania na płycie pilśniowej tego, co pojawiło się w jego umyśle. Podobnie jak reżyser, każe swoim aktorom ustawiać się na różne sposoby, zmieniać nieznacznie tę samą pozę lub gest, przesuwa kamerę, by uchwycić przedmiot lub sytuację z innej perspektywy.

Wracając do trafnych sformułowań Nyczka: Beksiński jest „tym, kim się maluje i tym, kto maluje. Pierwszy spełnia wolę podświadomości, drugi steruje świadomością. Wizjoner narzuca temat, reżyser czyni zeń dzieło sztuki”. Prawdopodobnie dużą część typowych dla jego obrazów elementów zawdzięczamy działaniu świadomości. To jej zadaniem jest wypełnienie miejsc, w których w ulotnej i krótkiej wizji nie udało się nic zobaczyć albo po prostu nic w nich nie ma. „Tu wytwarza się miejsce na owe czaszki, trumny, węże i czarownice, które czekają tylko na to, by (...) wniknąć w każdy wolny fragment obrazu”.

Kluczową rolę świadomego (czy wręcz „uświadomionego” – czyli zdającego sobie sprawę z wielu okoliczności towarzyszących istnieniu obrazu w przestrzeni kulturowej) ego w komponowaniu elementów jego obrazów podkreślają słowa Beksińskiego: „Przedmioty, które maluję, obrośnięte są bardzo długą tradycją piktograficzną, także – układy, w jakich występują, ich kompozycja, sposób oświetlenia. W moim rozumieniu własnych tendencji (...) dążę chyba do sytuacji, w której przedmiot na obrazie nie będzie identyfikowany czy nawet – zauważany, jak nie zauważa się szumu wiatru za oknem. Nie będzie zauważany, bo w świadomości odbiorcy ów przedmiot zrósł się z obrazem jako ideą od tak wielu lat i w tak wielkiej liczbie muzeów i reprodukcji, że stanowi pewną z nim tożsamość. Na przykład już prawie nigdy nie jesteśmy w stanie zauważyć faktycznej treści ukrzyżowania – mówię oczywiście o treści zewnętrznej, a nie mistycznej – dla każdego Europejczyka byłaby ona potwornością, gdyby została zauważona”. To ważna wypowiedź, gdyż rzuca trochę światła na ważny, ale jakby trudno zauważalny aspekt twórczości malarza. Aspekt niewątpliwie związany z jego świadomym zamysłem: Beksiński podejmuje pewną grę z widzem.

Gra ta polega na wykorzystaniu istniejących stereotypów. „Przyjmuję pewien stereotyp obrazu, na którym istnieje stereotyp tematu: akt, ukrzyżowanie, może to być martwa natura (...). Historia sztuki nas nauczyła, że na obrazie naokoło są ramy, a w środku jest coś i to coś najczęściej wygląda tak, że to jest albo twarz, albo akt, albo krzyż. Ja sobie myślę, na ile ja mogę się w tych zawężonych ramach poruszać jeszcze ze swoim światem, stosując konwencjonalną kompozycję i stosując konwencjonalną tematykę jako pretekst czy temat do wariacji”. Mamy więc do czynienia z ciekawą sytuacją: odbiorca obrazu Beksińskiego staje przed podobnym zadaniem, jak gdyby miał rozszyfrować dzieło symboliczne – autor odwołał się do istniejących i wcześniej wykorzystanych sposobów wyrazu i teraz trzeba te odwołania odszukać. Myślę, że można się tu doszukiwać analogii z przedstawieniami symbolicznymi, jednak różnica polega na tym, iż odwołania nie tkwią w tym wypadku w treści, lecz w formie. Beksiński nie chce powiedzieć tego, co kiedyś już zostało powiedziane przez coś innego, tylko chce to, co ma do powiedzenia (a co, jak skądinąd wiadomo, nie niesie ze sobą żadnego

możliwego do zwerbalizowania przesłania) wyrazić korzystając z istniejących już szablonów malarskiej wypowiedzi. Innymi słowy: nie koduje treści, które chce wyrazić w istniejących nośnikach sensów, lecz dopasowuje jedynie te treści do istniejących kształtów wyrażania sensów.

Ta różnica jest trudna do wyrażenia i uchwycenia, jednak pewną pomoc może stanowić odwołanie się do muzyki. „Wariacje na temat” to rzecz typowa właśnie dla wypowiedzi muzycznych. Nie ma tu mowy o odwoływaniu się do treści w sensie werbalnym, a chodzi jedynie o zinterpretowanie już istniejącej struktury. Nie polega to na przedstawianiu jednego przez drugie (miałoby to być coś takiego, jak zagranie dźwięku „a” dźwiękiem „h”), lecz na przerobieniu tego, co zostało już przez kogoś stworzone – w stopniu pozwalającym jednocześnie widzieć oryginał i ślad interpretatora. „Zależy mi na tym, żeby widz nie zagubił tematu wariacji. Wariację się odbiera wtedy, jeżeli zna się temat, w przeciwnym wypadku jest to kakofonia dźwięków (...). Jeżeli się zna temat – podąża się za wariacjami”. W przypadku obrazów Beksińskiego jest więc potrzebna świadomość, że są one skomponowane zgodnie z istniejącymi od wieków kanonami. A do tego konieczna jest przynajmniej elementarna znajomość historii sztuki – na tym polega podejmowana przez malarza gra z widzem.

Zdawanie sobie sprawy z istnienia tego wyzwania skierowanego ku odbiorcy jest ważne z kilku względów. Po pierwsze – jak wspomniałem – jest analogiczne w stosunku do relacji dzieło–widz w sztuce symbolicznej, a po drugie – zapoczątkowuje komunikację między artystą a widzem. Ta druga sprawa jest szczególnie istotna, kiedy trzeba odpowiedzieć na pytanie o różnice między osobowością neurotyka i artysty, co zostanie omówione w dalszej części tej pracy.

INSPIRACJA

Jeśli chodzi o inspirację, której sam doświadcza, trzeba wspomnieć o „malowaniu wizji”. Jego obrazy powstają w wyniku przeniesienia na płytę pilśniową jakiejś wizji doświadczonej najczęściej na jawie. Są to najprostsze i najkrótsze sytuacje, które można zaobserwować w codziennym życiu: kartka papieru spadająca z szafy na podłogę, czyjś siwy kosmyk włosów poruszony wiatrem przy wysiadaniu z tramwaju. Jak pisze Tadeusz Nyczek: „Obrazy wizyjne pojawiają się w mózgu każdego człowieka niezależnie od jego woli czy bogactwa wyobraźni, tyle tylko, że mało kto zwraca na nie uwagę. Beksiński z tych momentalnych rozświetleń podświadomości uczynił zasadę swojej sztuki. Malowanie wizji – oto program artystyczny”.

Ciekawe jest spostrzeżenie Beksińskiego o uruchamianiu na jawie czynności mózgu typowych dla fazy snu. Przypuszcza, że to, iż dużo maluje, pozwala mu na zdobycie takiej zdolności. Dzięki temu można w interpretacjach jego obrazów odwoływać się do marzeń sennych, mimo że nimi samymi się nie inspirował. Tym, co łączy jego twórczość ze snami jest pewna logika, a raczej właśnie jej brak. W snach nie dziwią nas zestawienia, które przypominane za dnia wzbudzają zdziwienie, niedowierzanie, strach lub obrzydzenie, natomiast gdy śniliśmy, wydawały się zupełnie naturalne. Tak też jest z obrazami Beksińskiego – artysta maluje swoje wizje bez niepotrzebnego zastanawiania się nad ich sensem i znaczeniem, a widz od razu widzi je jako okrutne, przerażające czy przygnębiające, kierując się swoimi nawykami i uprzedzeniami oraz „dzienną”, racjonalną logiką. Artysta zaś żąda czegoś innego: „by człowiek chłonał świat, jakby go zobaczył po raz pierwszy. By tak samo patrzył na obrazy. By nie czepiał się szczegółów, usiłując wszystkiemu za wszelką cenę nadać jakiś racjonalny sens. (...) Chciałby, abyśmy zachowali w naszym zagonionym, bezładnym, poplątanym życiu trochę metafizyki. Trochę dziecięcej naiwności, która pozwala brać bez obrzydzenia żabę do ręki i nie dziwić się smokom, trumnom latającym w powietrzu i płonącym katedrom o zmysłowych ustach i oczach-oknach”.

FANTAZJA; TWÓRCZOŚĆ SYMBOLICZNA I PSYCHOLOGICZNA

Fantazje są związane z działaniem popędów i wyrażają konkretne pragnienia, a co za tym idzie, odzwierciedlają zachodzącą w psychice sytuację konfliktu i niespełnienia. Istnieją dwa rodzaje fantazji: nieświadome i świadome. Te ostatnie stanowią „w rzeczywistości pochodną nieświadomych wzorców lub struktur, które są źródłem wielu świadomych fantazji, a także na inne sposoby wpływają organizująco na naszą psychikę. [...] Nieświadome fantazje mogą odpowiadać za określoną formę lub treść objawów psychologicznych oraz za trwałe wzorce osobowości, określane jako cechy charakteru”.

W zależności od rodzaju fantazji: świadoma – nieświadoma (nawet przy założeniu, że świadome są pochodną procesów zachodzących w nieświadomości i jej treści) – można wyodrębnić dwa typy dzieł, z których pierwsze będą bardziej podatne na interpretację egoiczną, a drugie – na oniryczną.

W przypadku, gdy artysta wykorzystuje treści tkwiące w jego nieświadomości indywidualnej, mamy do czynienia z symptomatycznym (psychologicznym) rodzajem twórczości i dziełem sztuki. Treści te mogą być (potencjalnie) jednoznacznie zinterpretowane, ponieważ stanowią wyraz typowych (dostępnych ludzkiej świadomości) doświadczeń. Stłumione lub wyparte do sfery nieświadomości jednostkowej zostają, poprzez mediację dzieła sztuki, rozpoznane i określone przez świadomość. Dzieło psychologiczne tłumaczy się samo przez się. W gruncie rzeczy stanowisko Freuda – zdaniem Junga – opiera się na założeniu, że wszystkie dzieła sztuki, a także twórczość artystyczna w ogóle, są symptomatyczne.

Warunki zaistnienia dzieła i twórczości w ogóle drugiego rodzaju znajdują się poza zasięgiem świadomego oddziaływania artysty. Proces twórczy odbywa się w pewnym sensie poza artystą, niezależnie od jego woli, a dzieło ma charakter ponadosobowy. W samym dziele tkwi warunek jego zaistnienia, ponieważ stanowi ono odzwierciedlenie domagających się ujawnienia (w postaci symboli) treści nieświadomości zbiorowej. Artysta pełni rolę mediatora, dzięki któremu dochodzi do symbolicznej konkretyzacji materiału wywodzącego się z nieświadomości zbiorowej, a samo dzieło posiada charakter wizjonerski.

Takie dzieło – wizjonerskie, efekt twórczości symbolicznej – różni się od symptomatycznego nie tylko rodzajem przejawiających się w nim treści, ale również sposobem ich kształtowania. Jung wyróżnia dwa podstawowe typy postaw psychologicznych – introwersję i ekstrawersję – dla określenia typowych nastawień podmiotu wobec przedmiotu. Ekstrawersja jest typowa dla kształtowania się zawartości dzieła symbolicznego. W tym przypadku przedmiot (nieświadomość zbiorowa) przesądza o sposobie i rodzajach twórczej kreacji. Natomiast introwertyczny sposób kształtowania tworzywa będącego źródłem treści pojawiających się w konkretnych utworach jest charakterystyczny dla dzieła psychologicznego.

Beksiński, jak się wydaje, skłania się ku określeniu siebie jako introwertyka. Mówi, że tak, jak fotograf musi być sensytywny na rzeczywistość, tak on jest uwrażliwiony na własne wnętrze. Nie powinniśmy się jednak zbyt łatwo dać przekonać, że jest to wyraz postawy określanej przez Junga jako introwertyczna. Jak już zostało powiedziane, Beksiński jest reżyserem zarejestrowanych przez siebie wizji. Jego malarstwo polega na nadawaniu bardziej namacalnej formy ulotnym doświadczeniom, które można porównać do snów na jawie. Rola, którą pełni świadomość w tym procesie, jest ograniczona do nadania widzeniu malarskiej formy i uzupełnieniu miejsc, w których, przez to, że wizja była zbyt niewyraźna lub krótkotrwała, niczego nie ma. Najważniejsza jednak pozostaje owa wizja właśnie, a – jak pamiętamy – „wizjonerskość” jest charakterystyczna dla dzieł o pochodzeniu ekstrawertycznym.

Co więcej, postawę ekstrawertyczną cechuje czerpanie z nieświadomości zbiorowej. Myślę, że sferę tę można utożsamić z Tajemnicą, którą ma malować Beksiński. Jak pisze Tadeusz Nyczek: „Beksiński przyjmuje, że maluje Tajemnicę. Jest to dla niego tajemnica ludzkiej psychiki pozostającej w stanie ‘nawiedzenia’ pozaracjonalnego, półmistycznego stan wewnętrznej zgodności siebie z sobą. Ponieważ nie da się tego opowiedzieć słowami, czyli zracjonalizować, bo jest właśnie irracjonalne, przeto wyraża się raczej nastrojami, atmosferą, a także przypadkowymi z punktu widzenia ‘dziennego rozumu’ zestawieniami zjawisk i obiektów”. Jest to niemalże w każdym zasadniczym punkcie przykład twórczości symbolicznej, będącej efektem ekstrawertycznego nastawienia do przedmiotu.

Jeszcze jednym dowodem na to, iż postawa Beksińskiego jest bliska postawie ekstrawertycznej, są jego słowa, iż „maluje całkowicie naiwnie, podobnie jakby fotografował sny”. „Pomysły przychodzą mi do głowy w ułamku sekundy i nie widzę żadnego powodu po temu, by je oceniać jako mądre, głupie, moralne, niemoralne, budujące lub destrukcyjne. One są po prostu tożsame ze mną, a ich realizacja jest wynikiem wewnętrznej potrzeby”. Jest więc Beksiński mediatorem, który przyjmując rolę reżysera, nadaje siłom dążącym do ekspresji formę malarską. Przy czym formę zupełnie abstrakcyjną, mającą tylko oddać „wyraz” tych treści, a nie opisać je na sposób literacki, dokładnie i jednoznacznie.

Wnioskiem z powyższych analiz może być chyba stwierdzenie, pochodzenie i sposób kształtowania treści zawartych w obrazach Beksińskiego każą uznać je za symboliczne.

Nie da się ukryć, że kłóci się to z wyrażonymi wprost poglądami malarza, który uważa, że w jego twórczości nie ma symboli, więc nie ma sensu szukanie ukrytych treści. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że mówi on o bezcelowości szukania zaszyfrowanych powiązań między przedmiotami i postaciami, a z tym już na wstępie się zgodziliśmy. Nie ma sprzeczności w uznaniu obrazów Beksińskiego za symboliczne w sensie, który został opisany powyżej i za najzupełniej niesymboliczne w sensie, który miał na myśli on sam.

ARTYSTA A NEUROTYP

Pytaniem, które nierzadko nasuwa się zwykłemu śmiertelnikowi w zetknięciu ze sztuką, jest „czy artysta jest neurotykiem?”. W przypadku Beksińskiego może ono mieć dodatkowy wymiar, kiedy pozna się go choć trochę jako człowieka, a nie tylko malarza. Wtedy chciałoby się zapytać, jak tak zwyczajny człowiek może malować coś takiego, jak w umyśle kogoś tak spokojnego mogą się rodzić takie wizje? Trzeba przyznać, że zdziwienie to jest zupełnie uzasadnione – Beksiński jest osobą tak daleką od wyobrażenia zmanierowanego, ekscentrycznego artysty, jak to tylko możliwe. Ani jego sposób bycia, ani sposób pracy, ani nawet otoczenie, w którym maluje, jego mieszkanie nie przystają do funkcjonującego w powszechnej świadomości obrazu natchnionego twórcy.

Mając pewną świadomość odkryć psychoanalizy (które za chwilę omówię), można odnieść wrażenie, że postać Beksińskiego jest w całości ukształtowana przez mechanizm sublimacji. Że całą tkwiącą w nim (jak i w każdym człowieku, w mniejszym lub większym stopniu) dziwaczność, nietypowość i nieprzystosowanie skierowała ona ku ekspresji artystycznej, nie zostawiając jej śladu w człowieku z krwi i kości. Znając koleje życia artysty, można to odczucie uznać za jeszcze bardziej uzasadnione. Nie poczuwając się do bycia osobą kompetentną i upoważnioną do analizowania osobistych przeżyć malarza, pozwolę sobie tylko wspomnieć, że spotkały go takie nieszczęścia, jak oglądanie w dzieciństwie okrucieństw wojny, a w późniejszym okresie – śmierć żony i syna. Mając w pamięci uwagi z pierwszego rozdziału mówiące o roli twórczości plastycznej w psychoterapii i – ogólniej – jej znaczeniu w życiu psychicznym człowieka, można z dużą pewnością stwierdzić, że rozpatrzenie relacji między twórczością Beksińskiego i jego życiem osobistym – o ile byłoby przeprowadzone przez odpowiednio wykwalifikowaną osobę – mogłoby odkryć sporo ciekawych zależności i stworzyć pole dla obszernych badań nad znaczeniem przeżyć dla twórczości, a przede wszystkim – rolę sztuki jako środka pomagającego zachować równowagę psychiczną w obliczu najbardziej traumatycznych doświadczeń.

Sam malarz porównuje twórczość do butelki wódki podanej skazańcowi. Mają one pełnić to samo zadanie: przysłonić groźbę życia. Dzięki sztuce można sobie stworzyć Piękne Kłamstwo, które nie pozwala zwariować. Beksiński twierdzi, że jeśli nie chce się popełnić samobójstwa, trzeba sobie czymś wypełnić życie – on robi to, malując. Kto wie, co stałoby się, gdyby tego nie robił – należy przecież, zdaniem Tadeusza Nyczka, do ludzi, którzy docierają „na samo dno egzystencji, gdzie czają się upiory niepowtarzalnego, ale też ulotnego bytu człowieczego”, gdzie objawia się „cudowny obraz Pełni Wszystkiego, która wyraża się Doskonałą Pustką”. Według niego, sztuka Beksińskiego „tworzona jest z lęku, samotności i poczucia nicości”. Rzeczywiście jeśli uznać, że poczucie nicości i bezsensu jest stale obecne w jego świadomości, to można się spodziewać czegoś przynajmniej równie dramatycznego w podświadomości. A wtedy

zrozumiałe stanie się, dlaczego maluje to, co maluje – czyli „nic innego, jak Tamten Świat obecny w Tym Świecie”.

Myślę, że teraz jeszcze ciekawsze będzie przyjrzenie się temu, co na temat artystów i neurotyków miał do powiedzenia Freud – postaram się prześledzić, jak przebiega ta płynna i niewyraźna granica między nimi i jak to się dzieje, że mimo wyraźnych predyspozycji artyści unikają popadnięcia w choroby psychiczne.

W psychoanalitycznej refleksji nad sztuką problem rozróżnienia artysty i neurotyka był jednym z ważniejszych. Freud stwierdza, że nasilanie się fantazji – która, rzecz jasna, charakteryzuje artystów – „stwarza warunki do popadnięcia w nerwice lub psychozy[...]. Odgałęzia się tutaj szeroka boczna droga wiodąca do patologii”. Mimo że tendencja do traktowania artysty jako neurotyka nie była dominującym sposobem opisywania jego psychiki, takie słowa Freuda, odczytane w sposób ortodoksyjny, prowadziły do traktowania twórczości w kategoriach neurozy. W większości swoich wypowiedzi Freud wskazuje na różnicę między osobowością artysty a osobowością neurotyka – na przykład opisując Leonarda da Vinci we „Wspomnieniach z dzieciństwa”.

Podstawową sprawą jest to, iż człowiek przeciętny akceptuje siebie takim, jakim jest, natomiast zarówno neurotyk, jak i artysta nie są sobą usatysfakcjonowani. Obaj przejawiają dążenie do zmiany, z tym że „neurotyk w przekształcaniu swojego ego nie wychodzi poza pracę wstępną, destrukcyjną i jest niezdolny do odłączenia procesu twórczego od siebie, od własnej osoby i przeniesienia go w sferę idei, w sferę abstrakcji. Artysta także zaczyna od destrukcji siebie samego, ale kończy na konstruowaniu swojego ja. To utworzone ego jest w stanie przenieść twórczą wolę mocy z własnej osoby na jej reprezentację w idei, w ten sposób następuje obiektywizacja procesu twórczego”. Najprościej rzecz ujmując, chodzi o to, iż neurotyk nie jest w stanie odbudować swojego zniszczonego ja, a artysta – tak.

W typowy dla siebie sposób Freud analizując osobowość artysty, odwoływał się do teorii o naczelnej roli popędów w ludzkim postępowaniu. Pisał: „Artysta początkowo odwraca się od rzeczywistości, ponieważ nie może zgodzić się z jej żądaniem, aby zrezygnował z zaspokojenia swoich popędów; zatem swoje erotyczne i ambicjonalne pragnienia realizuje w fantazji”. W dalszym fragmencie wprost potwierdza twierdzenie Ranka o zdolności artysty do powrotu do rzeczywistości po ucieczce od niej: „[Artysta] znajduje jednak drogę powrotu od świata fantazji do świata realnego. Posiadając specjalne uzdolnienia, kształtuje wytwory swojej fantazji w nowy rodzaj rzeczywistości, a ludzie usprawiedliwiają je jako wartościowe odbicie realnego życia. W ten sposób artysta faktycznie staje się bohaterem, królem, twórcą, ulubieńcem – tym, czym pragnął być – bez dokonywania realnych zmian w świecie zewnętrznym”. Mamy tu więc do czynienia z faktycznym powrotem ze świata nierzeczywistego do realnego – artysta przekłada swoje marzenia na rzeczywistość za pośrednictwem dzieła sztuki. Taki zabieg jest niemożliwy dla neurotyka i to nie dlatego, że jest obdarzony mniejszym talentem.

Freud wspomina, że zwykły człowiek ma ograniczoną zdolność do czerpania zadowolenia ze źródeł fantazji, jest zmuszony do poprzestania na skąpych marzeniach dziennych, które mogą przedostać się do świadomości, podczas gdy stłumienia pozbawiają go czerpania zadowolenia z szerszych zasobów fantazji. Zdolności, które są niezbędne artyście do zdobywania zadowolenia z tych bogatszych źródeł, to: opracowanie marzeń dziennych tak, by utraciły zbyt osobisty charakter, który odstraszałby innych, a żeby stały się obiektem zadowolenia innych; złagodzenie ich tak, by nie zdradzały łatwo swego pochodzenia z zakazanych źródeł; formowanie określonego materiału tak, by stał się wiernym odbiciem wyobrażenia jego fantazji; związanie z tym przedstawieniem nieświadomej fantazji takiej sumy rozkoszy, że stłumienia zostają przynajmniej na pewien czas przewyciężone i zniesione. „Jeżeli może dokonać tego wszystkiego, to umożliwia w ten sposób innym czerpanie pociechy i ulgi z własnych źródeł rozkoszy ich nieświadomego, które stały się niedostępne, zyskuje ich wdzięczność i podziw i oto dzięki swej fantazji zdobywa rzeczywiście to, co naprzód zdobył tylko w fantazji: zaszczyty, potęgę i miłość”. A więc znów: najważniejsze dla artysty jest to, że jest w stanie wrócić z krainy fantazji i wykorzystać wizyty w niej do realizacji celów, które przyświecają mu w świecie rzeczywistym. W tym ostatnim fragmencie zarysowuje się jednak jeszcze jeden bardzo istotny szczegół – potrzeba komunikowania.

KOMUNIKACJA

Bez udostępnienia innym swego dzieła artysta nie osiągnąłby spełnienia. Zagadnienie to omawiał Freud w pracy o dowcipie, zwracając uwagę, iż w jego strukturze jest zawarty imperatyw komunikowania. W szerszej perspektywie, obejmującej nie tylko dowcip, ale i twórczość artystyczną, widział ten imperatyw Ernst Kris. Jego zdaniem potrzeba komunikowania leży u podstaw tworzenia: to za jej sprawą artysta w ogóle zaczyna tworzyć, to ona jest siłą, która popycha go do ekspresji. Tak więc na pytanie, co sprawia, że artysta „woli być” artystą niż neurotykiem, można odpowiedzieć, że właśnie owo przemożne dążenie do upublicznienia swoich fantazji (poddanych wcześniej wspomnianym operacjom).

Przekonanie o tym, że wątek komunikowania jest kluczowy dla rozróżnienia między artystą a neurotykiem, jest podtrzymywane zarówno przez pisma Freuda, jak i badania kliniczne przywołane przez Krisa. Ten pierwszy akcentując znaczenie „powrotu do świata realnego”, nie mówi wprost, co przez ów świat rozumie, jednak możemy wywnioskować, że ostatecznie chodzi o innych ludzi i nawiązanie z nimi kontaktu. Powrotem tym nie jest powrót do przyrody, co mogłoby być równoznaczne z cofnięciem się do zwierzęcości. Musiałby to być powrót do id, które jednak jest ludzkie, a nie zwierzęce – pochodzi wprawdzie od zwierzęcia w tym sensie, że wynika z biologii, jednak jest już mocno przetransformowane, stając się kulturowe. Wydaje się, że to jednak w ogóle nie może być powrót do id – jak by nie było ono rozumiane; sublimacja, która jest u artystów wyjątkowo silna, działa w przeciwnym kierunku: od id ku wartościom społecznym i kulturowym. Jasne jest, że jeżeli sublimacja ma do odegrania w powrocie do realności ważną rolę (a ma, o czym przekonamy się za chwilę), to realność ta będzie tym, do czego sublimacja kieruje. Czyli – światem intersubiektywnym, w którym dochodzi do kontaktów z drugim ego, z Drugim, z Innym. Sam powrót zaś, to właśnie ten kontakt, dialog i komunikacja, a w konsekwencji – bycie zaakceptowanym, zrozumianym, podziwianym. Tworzenie dzieła sztuki i nawiązywanie za jego pomocą kontaktu z innymi, to nic innego jak forma komunikowania się.

Wspomniane badania kliniczne były dla Krisa przesłanką, by z potrzeby komunikowania uczynić kryterium zdrowia psychicznego. Dowodzą one, że wraz z zaawansowaniem choroby, psychicznie chorzy coraz rzadziej i mniej chętnie zwracają się ku odbiorcy, zamykając się w swoim własnym świecie (czyli nie wracają ze świata fantazji). W pewnym stadium choroby zainteresowanie odbiorcami zanika zupełnie, a twórczość chorych traci jakiegokolwiek cechy komunikatywności. Poprzez nią chory nie chce wpływać na umysł odbiorcy, lecz przekształcać świat zewnętrzny. Tego typu przejście jest analogiczne do cofnięcia się od komunikowania do uprawiania czarów.

Beksiński przejawia silną potrzebę komunikowania, choć być może nie jest to widoczne na pierwszy rzut oka. Brak tytułów i odżegnywanie się od jakiegokolwiek znaczenia obrazów mogą sugerować coś zupełnie przeciwnego. Faktem jest, że w przypadku twórczości tego malarza nie mamy do czynienia z przekazywaniem określonych sensów. Znane jest stwierdzenie Beksińskiego, że realizuje tylko to, co zobaczył, a zupełnie nie interesuje go tego znaczenie. W przypadku jego twórczości „cała literatura, którą dopisujemy do wizji, powstaje ex post”. Nawet, gdy uda się dostrzec na jego obrazie wyraźnie napisane słowo, okazuje się, że nie ma ono żadnego znaczenia. Tak jest na przykład z „nevermore” na balonie na jednym z obrazów – zostało wzięte od tytułu ulubionego wiersza (autorstwa P. B. Shelleya) syna artysty, do którego kolekcji miał obraz trafić. Słowo to nie wyraża więc żadnych treści związanych z pozostałymi elementami kompozycji – wilkami czy pustynią – jest fragmentem znaczącym tyle samo, co pomarańczowe chmury sunące po niebie.

Odpowiedź Beksińskiego na tradycyjne pytanie o piękno – czy wschód słońca byłby piękny, gdyby nikt go nie oglądał – podkreśla konieczność istnienia widza, by można było w ogóle stosować kategorie estetyczne: „Wschód słońca na bezludnej wyspie nie jest ani piękny, ani brzydki. Żeby był piękny lub brzydki musi go ktoś oglądać”. Myślę, że twierdzenie, iż rozprawianie o pięknie przyrody przez nikogo niedoświadczanym nie ma sensu, jest wyrazem przekonania o tym, iż bezsensowne byłoby tworzenie sztuki bez istnienia jej odbiorcy. Potrzeba komunikowania wyraża się wprost u Beksińskiego nie historią czy anegdotą, którą miałby opowiadać obraz. Tutaj ma ona znaczenie bardziej elementarne – artysta twierdzi, gdyby nie

miał dla kogo, nie malowałby. Widzi więc sens istnienia sztuki tylko pod warunkiem, że jest ona przez kogoś odbierana.

Pozostaje jednak pytanie, jaka jest różnica między wypowiedzeniem się poprzez sztukę a zwerbalizowaniem swych marzeń w rozmowie na przykład z terapeutą. Obie te czynności prowadzą do ujawnienia marzeń na jawie. Freud twierdzi, że pierwszy z tych sposobów budzi przyjemność, drugi natomiast obojętność lub wręcz odrazę. Zdolność przewycięzania tej odrazy jest właściwa wyłącznie artyście. Przewycięzanie to składa się z dwóch elementów: artysta „łagodzi charakter egoistycznego snu na jawie za pomocą przekształceń i zasłon i jedna nas sobie czysto formalną, to jest estetyczną przyjemnością, jaką czerpiemy z przedstawionych przez niego fantazji”.

Można stwierdzić, że artyści i nerwicowcy różnią się od przeciętnych ludzi nasileniem fantazji będących sposobem ucieczki od rzeczywistości. Nie samym faktem fantazjowania i niezadowoleniem z rzeczywistości, które są powszechne, ale ich intensywnością. Narastanie fantazjowania prowadzi do nerwicy albo do twórczości. Zarówno artyści, jak i neurotycy charakteryzują się brakiem samoakceptacji i większą wrażliwością na bodźce zmysłowe. Jednak gdyby artysta miał być tylko „utalentowanym nerwicowcem”, tkwiłaby w tym określeniu sprzeczność: nerwica przeszkadza w tworzeniu i mogłaby je zupełnie uniemożliwić. Wchodzimy tu na grunt absurdalnych i oksymoronicznych opisów – jednym z nich jest stwierdzenie, że artysta, to ktoś, kto potrafi „wykorzystać” swoją nerwicę, ale aby to zrobić, musi zdrowy, czyli wolny od niej. Freud ujął to tak: „Jeśli nawet zgodzilibyśmy się, że poeta jest neurotykiem, wyjątkowym, unikalnym – to, co w nim nie jest neurotyczne, a co sugeruje nic innego, jak tylko zdrowie, to jego siła użycia własnej nerwicy”. Tak więc prawdziwy artysta, to „utalentowany zdrowy nerwicowiec”. Przy czym sam talent jest czymś innym niż – jeszcze ważniejsze – psychiczne możliwości i zdolności pozwalające mu się ujawnić.

Te zdolności, warunki, to wspomniana już siła ego. Na czym jednak dokładniej ona polega? Jakie mechanizmy działają w jego obrębie, prowadząc do zaktywizowania „boskiego daru tworzenia”? Nie jest to raczej represja – kierunek jej działania jest przeciwny do tego, o którym była mowa. Człowiek, u którego doszło do pełnego unieświadomienia pragnień poprzez ich stłumienie, staje się człowiekiem najzupełniej przeciętnym, akceptującym istniejące nakazy i zakazy – słowem: pogodzonym z rzeczywistością. Regresja jako siła ego pomaga wprowadzić życie w sposób zgodny z obowiązującą moralnością i powszechnymi wzorcami, jednak może (przy silnych impulsach) prowadzić wprost do nerwicy: „stłumienie to proces, który jest najbardziej właściwy nerwicy i który ją charakteryzuje”.

Największy udział w powstaniu dzieła sztuki i „uratowaniu” artysty przed popadnięciem w nerwicę ma sublimacja. Jest to najbardziej charakterystyczny dla artystów mechanizm psychiki.

SUBLIMACJA

Sublimacja, czyli uwznioślanie, polega na tym, że „dążenie seksualne porzuca swój cel skierowany ku rozkoszy płodzenia i przyjmuje inny, który jest genetycznie związany z porzuconym, ale sam nie może już być nazwany seksualnym, lecz społecznym.” Należy mieć na uwadze, że – mimo iż był to jeden z centralnych wątków psychoanalizy – Freud nie do końca opracował koncepcję sublimacji.

Jednym z nielicznych stałych punktów w wypowiedziach na ten temat jest twierdzenie, iż zadaniem sublimowania jest ochrona popędu przez zmianę jego celu. Z tym, że cel popędu należy odpowiednio rozumieć – celem popędu jest zawsze jego zaspokojenie, uzyskanie przyjemności; tym, co może ulec zmianie, jest de facto przedmiot tego popędu. Pierwotnym przedmiotem mogą być organy płciowe; kiedy dochodzi do sublimacji, zaspokojenie popędu dotyczy innego przedmiotu – konkretne uzyskane zaspokojenie jest inne, natomiast sam cel pozostaje ten sam: doprowadzić do niego. Wraz ze zmianą przedmiotu pragnienia następuje zmiana charakteru jego zaspokojenia, tak ilościowa, jak i jakościowa. Wszystkie elementy – przedmiot, cel i sposób zaspokojenia popędu – są ze sobą ściśle powiązane i zmiana jednego wpływa na zmianę pozostałych. Zmiana przedmiotu popędu stawałaby się jednym ze sposobów zmiany jego celu.

Zmiana celu popędu jest dopiero wstępem do dalszych etapów sublimacji. W gruncie rzeczy może być początkiem trzech różnych procesów: sublimacji popędu, jego represji i jego zahamowania. Odróżnienie każdego z nich nie jest łatwe, gdyż przez samego Freuda granice między nimi nie zostały jasno wytyczone, a relacje – dookreślone. W trzecim przypadku, kiedy mowa jest o popędach o zahamowanym celu, bardzo wskazana byłaby odpowiedź na pytanie, czy proces hamowania celu popędów jest wstępnym etapem sublimacji (poprzedzającym nawet zmianę celu), rodzajem sublimacji czy odrębnym typem procesów psychicznych? Ponieważ jednak odpowiedź ta pozostaje problematyczna, a celem tej pracy nie jest zagłębianie się w niuanse sformułowań Freuda, porzestanie na stosunkowo prostym ujęciu sublimacji.

Sublimacja jest więc nierepresyjną przemianą, której podlegają wszystkie strukturalne elementy instynktu: energia, przedmiot i cel. Energia zostaje zneutralizowana, co może obejmować deseksualizację i deagresywizację. Cel i przedmiot instynktu zostają zamienione na bardziej akceptowane społecznie. Zdolność do sublimacji jest cechą powszechną, jednak jej stopień różni się u różnych osób. Artyści są grupą o wysokim stopniu jej rozwoju. Szczególna forma sublimacji – sublimacja twórcza – charakteryzuje się tym, że zachodzi w niej „fuzja energii seksualnej i agresywnej oraz regresja przy silnym ego”. Tym, co sprzyja połączeniu się tych dwóch rodzajów energii, jest pewien stopień ich neutralizacji. Po tym połączeniu energia przemieszcza się do akceptowanego społecznie celu.

Zdolność do sublimacji i wykorzystywanie treści nieświadomych są wewnętrznymi, psychologicznymi warunkami twórczości artystycznej. Nie znaczy to jednak, że gwarantują sukces w tej dziedzinie. Aby talent mógł się w pełni rozwinąć, wymaga też pewnych uwarunkowań zewnętrznych, na które składa się wiele czynników, takich jak na przykład dostępność w danym czasie do odpowiednich środków formalnych. Poza tym kluczowe znaczenie ma – jak można to określić – trafienie na odpowiedni moment, czyli zgodność stylu, sposobu przedstawienia, środków wyrazu z panującym wśród odbiorców zapotrzebowaniem i ich – zależnych z kolei od wielu czynników kulturowych i społecznych – obecnych upodobań. Dla sukcesu artystycznego potrzebne jest współgranie warunków wewnętrznopsychologicznych z zewnętrznymi, wynikającymi z dotychczasowych dziejów sztuki.

Myślę, że na tym mogę zakończyć omawianie różnic między neurotykiem i artystą oraz mechanizmów psychicznych, które pozwalają temu drugiemu nie stać się tym pierwszym. Sedno sprawy tkwi w tym, że artysta wychodzi ze światem swych wewnętrznych przeżyć do świata zewnętrznego – świata innych ludzi. I czy będziemy mówić o sublimacji, czy o panowaniu nad światem dzięki artystycznej kreacji, zawsze dojdziemy do tego samego – do potrzeby komunikowania.

MYŚLENIE SYMBOLICZNE

Z kwestią komunikowania wiąże się inny ważny temat rozważań psychoanalityków, a mianowicie symbolizm. Przyglądając się temu, co o symbolu miał do powiedzenia Freud, jego kontynuatorzy i krytycy, zobaczymy, że najistotniejsze poruszane przez nich kwestie pokrywają się z omówionymi w rozdziale poświęconemu pojęciu symbolu. Są to więc: uniwersalność symbolu, jego uczestniczenie w sferze w jakimś sensie metafizycznej, „żywość”, nieokreśloność, różnica w stosunku do oznak, znaków i alegorii.

Właściwie każde pytanie o symbole w malarstwie Beksińskiego można zbyć jakąś jego wypowiedzią, w której daje wyraz niechęci do poruszania tego tematu. Uważa, że w jego twórczości nie ma symboli, a to, czego mogą się dopatrzeć widzowie, jest tylko wynikiem tego, iż patrzą na obraz obarczeni „śmietnikiem skojarzeń”.

Według Beksińskiego odbiorcy jego obrazów popełniają błąd, próbując dorabiać do tego, co widzą, jakąś historię, podczas gdy „cała literatura, którą dopisujemy do wizji, powstaje ex post. Ludzie za wiele rzeczy umieją już nazwać i ulegają radosnemu złudzeniu, że posiadli wiedzę. Patrzą na chmurę i mówią, że jest to symbol skażenia środowiska, bo na obrazie leżą zdechłe ryby wyrzucone przez morze”.

Zdaniem Nyczka fakt, że jeden obraz Beksińskiego może mieć tyle różnych interpretacji, ilu widzów, pozwala sądzić, że to, co w nim widzą, jest odbiciem ich własnych fobii i

przeświadczeń. Jedna „prawdziwa interpretacja” nie istnieje. Myślę, że nie jest to wcale argument za tym, że Beksiński rzeczywiście nie umieszcza na swoich obrazach symboli, a jedynie widzowie się ich doszukują. Owszem, odbiorcy mogą mieć swoje zdanie na temat tego, „co autor miał na myśli”, ale to, że on sam nie miał na myśli żadnej przekazywalnej treści, nie znaczy, że nic nie przekazał. Omówienie psychoanalitycznej koncepcji sztuki pokazuje, że mogą istnieć treści nieświadome, które w dziele sztuki znajdują swe ujście i świadomy zamysł autora nie ma tu nic do rzeczy. Jak już zobaczyliśmy to na przykładzie samego Beksińskiego, rola świadomości – choć niezmiernie ważna – ogranicza się do kształtowania strony materialnej dzieła, opracowując materiał płynący z innych obszarów psyche. Opracowanie to może polegać na ujęciu treści nieświadomych w – najogólniej rzecz biorąc – symbole, z którymi obcowanie nie przysporzy odbiorcom przykrości, a umożliwi komunikację z artystą.

Podsumowując część poświęconą psychoanalizie trzeba stwierdzić, że – czy tego chce, czy nie – jej kategorie pozwalają zinterpretować praktycznie każdą wypowiedź Beksińskiego (jak każdego inny twórcy) w taki sposób, by okazał się tylko jeszcze jednym przypadkiem artysty tworzącego w sposób egoiczny, ekstrawertyczny, przy znacznym udziale procesu sublimacji, z zamiarem komunikowania się z widzem i tak dalej, i tak dalej... Celem było jednak dowiedzenie, że w przebiegu procesu twórczego i jego efekcie znajdują swój wyraz nieświadome treści psychiki artysty – i to się udało. Dlatego niezależnie od intencji samego autora, zawsze można mówić o symbolach w jego dziełach – przynajmniej o tych, które są odzwierciedleniem tych właśnie nieświadomych treści.

SYNESTEZJA

W poprzednich rozdziałach starałem się przedstawić zarys możliwych sposobów rozumienia terminu „symbolu” i sposoby rozumienia sztuki w ujęciu psychoanalitycznym. Te dwa tematy musiały być, moim zdaniem, poruszone w pracy poświęconej symbolom w malarstwie Beksińskiego. Pierwszy dlatego, że niezbędna jest pewna podstawa teoretyczna dla jakichkolwiek rozważań poświęconych temu zagadnieniu. Drugi – dlatego, że wydaje mi się oczywiste, iż w przypadku twórczości tego malarza mamy do czynienia z „ukrytymi” symbolami, a jednym z narzędzi odkrywania treści utajonych jest właśnie psychoanaliza. Pozwala ona wniknąć w podświadomość człowieka i lepiej (choć wcale nie jest powiedziane, że do końca) zrozumieć pobudki nim kierujące. Jeśli pamięta się teorie mówiące o istnieniu zbioru uniwersalnych symboli dostępnych każdemu, staje się jasne, że metoda badawcza taka, jak analiza, powinna dawać szansę na odnalezienie sposobów, w jaki czerpie z niego jednostkowy umysł.

Idąc dalej tym tropem – wierząc, że badania ludzkiej psychiki mogą pomóc zrozumieć, w jaki sposób posługujemy się symbolami, niekiedy nawet niebędąc tego świadomymi – trafiamy na interesujące zjawisko zwane synestezją. Można powiedzieć, że lokuje się ono – podobnie jak większość zawartych w tej pracy rozważań – na styku psychologii i estetyki. Z jednej strony jest przedmiotem badań neurofizjologów, z drugiej – teoretyków literatury i sztuki w ogóle. Mimo że na pierwszy rzut oka może się wydawać, iż synestezja nie ma nic wspólnego z tematem tej pracy, myślę, że gdy przyjmie się odpowiedni punkt widzenia, może się ona stać klamrą spinającą wszystko, co zostało do tej pory powiedziane i nieoczekiwanie doprowadzić do bardzo interesujących wniosków na temat genezy dzieł Beksińskiego i zawartych w nich symboli.

Zjawisko synestezji jest z przymrużeniem oka nazywane „pomieszczeniem zmysłów”. Polega ono na przeniesieniu wrażeń z jednego zmysłu do drugiego, co daje efekty takie, jak „widzenie smaków” bądź „słyszanie kształtów”, lub na wywoływaniu doznań w obrębie tego samego zmysłu, ale w sposób wzbogacony w stosunku do zwykłej percepcji – na przykład widzenie kolorów liter. Termin „synestezja” (pochodzący od greckich słów *syn* – razem i *aisthesis* – percepcja) największą „karierę” zrobił, jak się wydaje, w literaturze. Przykładem jest poezja przełomu XIX i XX wieku, której analiza prowadzi do odnalezienia licznych „transpozycji wrażeń”, między innymi w wielu fragmentach wierszy takich poetów, jak Rimbaud, Baudelaire, Tetmajer czy Korab-Brzozowski. W ich przypadku chodzi zwykle tylko o często stosowany środek literacki określany tym terminem, jednak – jak się wydaje – doznania synestetyczne mogą mieć dużo większe znaczenie dla sztuki i twórczości w ogóle.

ARTYŚCI-SYNESTETYCY

W tej pracy synestezja ma swoje miejsce ze względu na kilka szczególnie interesujących aspektów. Po pierwsze, właśnie ze względu na bycie powszechnie stosowanym zabiegiem w sztuce, którą zwykło się nazywać symboliczną. Po drugie, dlatego że współcześnie stała się przedmiotem badań psychologii. Po trzecie – co wynika z drugiego i łączy je z pierwszym – gdyż istnieją naukowe dowody na to, że artyści szczególnie często są synestetykami. I wreszcie – ponieważ można spotkać się z hipotezą, zgodnie z którą zdolności naszego gatunku do skojarzeń przekraczających ramy jednego tylko zmysłu, czyli wkraczających w sferę synestezji, zawdzięczamy umiejętność posługiwania się przenośnią, która pozwoliła na zaistnienie języka – co nie udało by się bez zaangażowania myślenia symbolicznego.

Istnieją mocne dowody świadczące o tym, że wielu wybitnych artystów doświadczało doznań synestetycznych. Całkowitą pewnością można mieć co do Władimira Nabokowa (którego rodzina jest też przykładem dziedziczności tej zdolności) – sam o tym wspominał, a nawet przedstawił listę wrażeń, jakie wywołują w nim poszczególne litery i głoski. Jego doznania były

bardzo bogate, gdyż z literami łączyły się odczucia nie tylko wzrokowe, ale także dotykowe – na przykład „M” była fałdą różowej flaneli, a „L” – białym, miękkim makaronem.

O zdolności synestezyjne było też podejrzanych wielu artystów, którzy sami nie przyznawali się do tego bądź nie zachowały się dowody, by to czynili. Przykładem może być Arthur Rimbaud, którego wiersz „Samogłoski” można traktować jako publiczne „przyznanie się do winy”. W utworze tym znajdujemy spis wrażeń – wzrokowych, słuchowych i dotykowych – przypisanych poszczególnym samogłoskom. Podobnie jak u Nabokowa, trafiamy na złożone wrażenia, chwilami zaskakujące nieoczekiwanymi zestawieniami: „A, włochaty gorsecik much brzęczących wspaniale”, „E, śnieżny blask namiotów, igła w lodowej skale”, „I, plamy krwi w plwocinie”.

Inni wybitni twórcy-synestetycy to między innymi malarz Wassily Kandinsky i muzyk Aleksander Skriabin, o których będą pisał w dalszej części tego rozdziału.

DEFINICJA SYNESTEZJI

Mówi się, że synestezję „odkrył na nowo” Richard E. Cytowic. Faktem jest, że naukowiec ten zajmował się tym problem wyjątkowo intensywnie i to jemu zawdzięczamy sformułowanie definicji synestezji. Opiera się ona na pięciu kryteriach mających odróżnić prawdziwą synestezję od – na co dzień przecież występującego – łączenia wrażeń zmysłowych. Definicja ta mówi, że synestezja to niezależne od woli doświadczenie psychiczne polegające na doświadczaniu wrażeń w jednym lub kilku zmysłach na skutek pobudzenia innego. Cytowic mocno podkreśla różnicę między tym zjawiskiem a metaforą i innymi tropami poetyckimi, symbolizmem oraz innymi konstrukcjami używanymi czasem terminu „synestezja” dla oddania skojarzeń międzyczysłowych. W odróżnianiu mają pomóc wspomniane kryteria opisujące cechy typowe dla synestezji: niezależność od woli, wrażenie zewnętrżności doznań, jednoznaczność skojarzeń, wysoka zapamiętywalność doznań, przekonanie o rzeczywistości i silne przeżycia emocjonalne towarzyszące doznaniom.

SYNESTETYCZNE PODSTAWY TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ

Chciałbym zaproponować tezę, że nawet jeśli twórczość artystyczna nie jest wyrazem doznań stricte synestetycznych, to częściej, niż nam się wydaje, leżą one u jej podstaw. Gdyby zdolność do tego typu doświadczeń była stopniowalna (a wiele wskazuje na to, że tak właśnie jest), można by mówić o wysokim lub niskim poziomie synestezji (lub, używając języka psychoanalizy, o nieuświadomionych i uświadomionych doznaniach – czy może fantazjach – synestetycznych) u różnych artystów i odnajdywać doznania międzyczysłowe kryjące się w wielu dziełach sztuki jako (najczęściej nieuświadomiona) inspiracja lub charakterystyczny sposób widzenia i przedstawiania rzeczywistości. Wtedy w bardzo wielu obszarach sztuki (i ludzkiej twórczości w ogóle) znaleźlibyśmy specyficzne działania o podłożu synestetycznym.

Jak już zostało powiedziane, a jeszcze zostanie podkreślone, może się okazać, że synestezja jest jednym z niewidocznych na pierwszy rzut oka, choć bardzo ważnych, wątków przewijających się w całej historii człowieka, a w sztuce znajdującym swą najłatwiej dostrzegalną formę. Jednym z takich miejsc, w których przebiła się ona do dziedziny dostępnej najzwyczajszym śmiertelnikom, na dodatek zostawiając trwały ślad w języku używanym na co dzień, jest nazwa gatunku muzycznego stanowiącego podstawę współczesnej muzyki rozrywkowej: bluesa. Czy nie jest to ewidentny przejaw odbierania dźwięków w kolorach? Co więcej, charakterystyczne połączenie skali durowej z molową, typowe dla tego gatunku, zawierało dźwięk nazywany „blue note” (czyli „niebieska nuta”). I nawet, jeśli przyjąć, że słowo „blues” wywodzi się, jak chcą niektórzy, z określenia specyficznego stanu ducha bliskiego melancholii, to jednak „coś w tym musi być” – mamy tu do czynienia co najmniej z „niskim stopniem doświadczenia synestetycznego”.

BIOLOGICZNE PODSTAWY SYNESTEZJI

Dla pełnego obrazu zjawiska synestezji warto zapoznać się z mechanizmami odpowiedzialnymi za jej powstawanie, które zachodzą w ludzkim umyśle. Zwłaszcza że – jak twierdzi Richard Cytowic – badania nad nim mogą nam sporo powiedzieć o relacji między rozumem i emocjami.

Najczęściej spotykanym rodzajem synestezji jest zdolność do widzenia kolorów liczb. Człowiek obdarzony taką umiejętnością postrzega liczby jako kolorowe, nawet jeśli są napisane czarnym tuszem. „Barwne” jest w tym wypadku nie abstrakcyjne pojęcie liczby, lecz jej graficzny symbol (liczby zapisane cyframi rzymskimi nie wywołują już tego efektu). Są też przesłanki przemawiające za twierdzeniem, że tym, czemu mózg synestetyka nadaje barwę, są abstrakcyjne ciągi uporządkowane, takie jak nazwy dni tygodnia lub miesiący – w tym wypadku liczby byłyby tylko jedną z odmian tego efektu. Między innymi dzięki nowoczesnym metodom neuroobrazowania naukowcy mogli przedstawić kilka hipotez opisujących przyczyny synestezji. Wiedząc, w których częściach mózgu znajdują się ośrodki odpowiadające za analizę barw i zaawansowane przetwarzanie informacji o liczbach i obserwując ich działanie u synestetyków, doszli do przekonania, że przyczyną ich uzdolnień jest skrzyżowanie połączeń (bądź skrzyżowanie pobudzeń) między tymi obszarami. Najprościej rzecz ujmując, chodzi o sytuację, w której impuls przekazany z narządu zmysłu trafia nie tylko do swojego zwykłego miejsca przeznaczenia w mózgu, w którym jest przetwarzany, ale wędruje również do miejsca przetwarzania sygnałów z innego narządu zmysłu.

ROLA SYNESTEZJI W TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ

Vilayanur Ramachandran i Edward Hubbard uważają, że „ustalenia dotyczące neurologicznych podstaw synestezji mogą przyczynić się do lepszego zrozumienia niektórych aspektów twórczości malarzy, poetów i powieściopisarzy. Wyniki jednego z badań wskazują, że artyści około siedmiokrotnie częściej niż przeciętni zjadacze chleba mają zdolność do synestezji”. Łatwo zauważyć, iż ludzie obdarzeni talentem twórczym często z większą łatwością posługują się przenośnią, co jest wynikiem zdolności ich mózgów do znajdowania wspólnych cech między na pozór pozbawionymi ich zjawiskami. Zachodzi tu podobne niezwykle skojarzenie, jak w przypadku synestetyka znajdującego związek między doświadczeniami płynącymi z różnych zmysłów. Można powiedzieć, że zdolności artystów graniczą z synestezją, a z punktu widzenia neurologii opierają się na tej samej zasadzie: komunikacja między określonymi obszarami kory mózgowej jest u nich większa niż u innych ludzi. W zależności od umiejscowienia i nasilenia mutacji, która to zjawisko wywołuje, może prowadzić ona do wystąpienia wrażeń synestetycznych lub uzdolnień w łączeniu pozornie odległych pojęć i idei. Czyli – jak to zostało powiedziane – mielibyśmy tu do czynienia z różnymi stopniami doświadczeń synestetycznych.

SYNESTEZJA W SZTUCE SYMBOLICZNEJ XIX WIEKU

Chciałbym teraz wrócić do wymienionego na początku argumentu za tym, że w niniejszej pracy musi się znaleźć fragment poświęcony synestezji. Chodzi oczywiście o fakt jej dużej popularności w sztuce symbolistów przełomu XIX i XX wieku. Trzeba zwrócić uwagę, że ówczesni artyści byli szczególnie zainteresowani łączeniem rodzajów sztuki. Dążąc do stworzenia „sztuki totalnej”, przekraczali granicę między literaturą, malarstwem i muzyką.

Jeden z czołowych symbolistów francuskich, Charles Baudelaire, był twórcą teorii odpowiedników, która jest wyrazem przekonania o jedności świata. „Uzbrojeni” w naszą współczesną wiedzę o neurologicznych podstawach synestezji i świadomi opisanych wcześniej wynikających z nich koncepcji – możemy powiedzieć, iż Baudelaire próbował opisać sposób widzenia świata synestetyka. Jedność wszystkiego, o której pisał, pozwala nam rozumieć jego

słowa jako wypowiedź człowieka o dużej „wrażliwości synestetycznej”, jeśli nie najprawdziwszego synestetyka. W tekście „Ryszard Wagner i ‘Tannhäuser’ w Paryżu” pisał: „Byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kolory nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nie rozdzielną całość”. Jeśli się dobrze przyjrzeć, w tym jednym zdaniu – jak w soczewce, zostają skupione najważniejsze punkty całej pracy: poparcie dla tezy, że tym, co kluczowe w relacji symbolizowania, jest uczestniczenie symbolu w sferze metafizycznej i „odkrycie”, że symbolizowanie ma wspólną naturę ze zjawiskiem synestezji.

W tradycyjnym ujęciu uznaje się, że ze wspomnianych przekonań Baudelaire’a wynika częste stosowanie przez niego synestezji. Myślę jednak, że jeszcze logiczniejsze jest wynikanie odwrotne – jego zdolności synestetyczne sprawiły, że nie mógł mieć innych przekonań co do natury świata, jak tylko takie, iż jest jednością. Jak się później okaże, przyjęcie takiej logiki jest również owocne w odniesieniu do twórczości Beksińskiego i pozwala na rozpatrywanie jego obrazów w zupełnie nowej perspektywie.

Interesujące w Baudelairowskiej teorii odpowiedników jest jeszcze jedno. Mianowicie mają one jakoby dwojaką naturę: wertykalną i horyzontalną. Odpowiedniki wertykalne to te, które łączą świat zmysłowy z duchowym, natomiast horyzontalne – te, które tworzą „analogię między doznaniem i w konsekwencji – między sztukami”. (Ostatnie sformułowanie jest dosłownym przytoczeniem słów Agaty Sadkowskiej z artykułu o syntezie sztuk w romantyzmie i symbolizmie, w których widać „poprawne” zidentyfikowanie przyczyny i skutku: nie uważa się już przekonań formalnych o jedności sztuki za źródło przedstawień synestetycznych, lecz odwrotnie). Używając tego łatwego rozróżnienia między odpowiednikami, chciałbym spróbować stworzyć schemat pokazujący analogie między symbolizowaniem w ogóle a „symbolizowaniem synestetycznym”.

W tym pierwszym, odpowiednik wertykalny łączy symbol ze sferą metafizyczną, czyli rzecz widzianą (przedmiot, dzieło sztuki, pojedynczy element tego dzieła, utwór literacki, pojedyncze słowo itd.) z niewidzialną (archetyp, mit itp.). W drugim sytuacja jest bardziej złożona: mamy do czynienia z trzema elementami i dwiema relacjami odpowiedniości. Są to: (elementy:) dwa przekładające się na siebie doznania zmysłowe i dzieło sztuki oraz (relacje:) relacja przełożenia doznania na doznanie i relacja oddająca to przełożenie w formie dzieła sztuki. W sferze odpowiadającej sferze metafizycznej pozostają doznania zmysłowe wzajemnie sobie odpowiednie i łączą je relacja – są one dostępne wyłącznie doznającej ich osobie. Elementem dostępnym zmysłowo (dla innych) jest dzieło sztuki mające swe źródło w owej sferze „metafizycznej”.

Wydaje się, że w relacji „symbolizowania synestetycznego” występują zarówno odpowiedniki horyzontalne – które łączą doznania różnych zmysłów – jak i wertykalne – które w dziele sztuki dają wyraz istnieniu tej pierwszej odpowiedniości. Można więc powiedzieć, że dzieło sztuki jako symbol może być symboliczne „z dwóch stron”. Z jednej – odsyłając do sfery metafizycznej, z drugiej – odsyłając do sfery wewnętrznej artysty. Samo to stwierdzenie nie jest niczym odkrywczym, novum jest tu – jak mi się zdaje – przyznanie obu tym relacjom tego samego statusu – mianowicie bycia relacją symbolizowania sensu stricto. Obu tym relacjom należy przypisywać te same cechy, o których mowa w rozdziale poświęconym pojęciu symbolu, a przede wszystkim – prawdziwe, nienaruszalne i pełne uczestniczenie symbolizującego w symbolizowanym.

BEKSIŃSKI I SYNESTEZJA

Spróbuję teraz wykazać, że istnieją przesłanki, by uznać twórczość Beksińskiego za działania o podłożu synestetycznym, a jego samego za „nieświadomego synestetyka” (jak się okaże, nie jest to wcale najdalej idąca hipoteza). To również pozwoli na przyjęcie perspektywy, w której obrazy tego malarza staną się naprawdę i w najwyższym stopniu symboliczne.

Świadomość tego, że jedną z najczęściej występujących odmian synestezji jest ta, w której słuchanie dźwięków wywołuje wrażenie kolorów, każe zwrócić uwagę na znaczenie

muzyki w życiu i twórczości Beksińskiego. On sam bardzo to podkreśla. Mówi, że patrzy na swoje obrazy na sposób muzyczny: „Oczekuję od nich ekspresji raczej muzycznej, a nie literackiej”. W świetle tego, co zostało powiedziane o synestezji, takie stwierdzenia nabierają głębszego sensu. Z pewnością ciągła obecność muzyki w wypowiedziach malarza nie jest przypadkowa, a być może stanowi wyraz – prawdopodobnie nieuświadomionych – zdolności synestetycznych. Świadczyć o tym może na przykład ta wypowiedź: „Bez muzyki nie umiem pracować. Ale też nie odczuwam chęci ilustrowania czegokolwiek. Jeżeli są tu jakieś związki, to raczej dotyczą – powiedzmy – muzycznego traktowania tego, co nazwałbym wyrazem obrazu”. Można powiedzieć, że Beksiński stosuje się do zalecenia znanego artysty-synestetyka, Wasily'ego Kandinskiego: „otwórz uszy na muzykę, otwórz oczy na malowanie i... przestań myśleć!”.

Wbrew pozorom, wspomniany brak chęci do ilustrowania jest argumentem popierającym tezę o istnieniu tutaj wątku „transpozycji wrażeń”. Dla synestetyka łączenie doznań pochodzących z różnych zmysłów nie jest bowiem zwykłym skojarzeniem czy porównaniem albo metaforą i – co najważniejsze – nie zależy od woli. Mamy tu do czynienia z rzeczywistym i nieodwołalnym odczuwaniem wrażeń typowych dla jednego zmysłu w wyniku działania bodźca na inny – to tak, jakby czuć (a nie tylko wyobrażać sobie) chłód na widok kostki lodu. Dlatego zrozumiałe jest, że tym, co dla Beksińskiego łączy muzykę z malarstwem, nie jest zwykłe ilustrowanie czy przedstawianie jednego przez drugie.

Aż się prosi, by w tym miejscu nawiązać do jednego z charakterystycznych aspektów symbolu. Pisząc o nim, Gadamer wskazuje na „nierozdzielność widzialnego przejawu i niewidzialnego znaczenia” – ta „nierozdzielność” jest tu dla nas najważniejsza. Symbol, jako efekt rozdzielenia na dwie części pierwotnie istniejącej jedności, zakłada właśnie istnienie owej nierozzerwalności. Przy czym sięga ona zdecydowanie głębiej (dalej lub – być może najtrafniej mówiąc: wyżej) niż alegoria lub znak – odnosi się do sfery metafizycznej. Jak pisze Paul Tillich, symbole (które nazywa dla ścisłości reprezentatywnymi) uczestniczą w rzeczywistości, na którą wskazują. Tutaj również najistotniejsze jest to, że symbol jest nierozzerwalnie związany z rzeczą, którą symbolizuje.

Podsumowując tę dygresję, chciałbym zwrócić uwagę, że w większości koncepcji definiujących relację symbolizowania mówi się o tym, iż jest ona związkiem silniejszym niż tylko wskazywanie lub odsyłanie. Symbol w pewien sposób „uczestniczy” w tym, co symbolizuje, a związek między jednym i drugim ma podstawy dużo mocniejsze niż zwykłe arbitralne powiązanie dwóch elementów. Tak samo jest z doznaniem synestetyków – kiedy słyszymy od nich, że „akord c-moll jest czerwony”, nie jest to tylko przenośnia. Każdy z nas używa metafor, ale między zwykłymi a „synestetycznymi” jest właśnie taka różnica, jak między przedstawianiem alegorycznym a symbolicznym.

SYMBOLICZNOŚĆ SYNESTETYCZNA

W przypadku powiązania między dwoma elementami skojarzenia synestetycznego pojawia się jednak pytanie, czy może ono być traktowane jako symboliczne? Dla osoby pozbawionej zdolności synestetycznych najtrudniejsze do zrozumienia jest właśnie to powiązanie – jak można odczuć wzrokiem to, co się słyszy? Połączenie to jest tak absurdalne i nielogiczne, że wydaje się, iż mowa o jakiegokolwiek symbolizacji jest tutaj nie na miejscu.

Myślę jednak, że w tym właśnie momencie skojarzenie synestetyczne staje się możliwie najczystsza relacją symbolizowania. W tym sensie, że najbardziej oddala się od alegorii, metafory, porównania czy znaku i ich uwikłań w związki logiczne, relacje podobieństwa, oznaczanie i odsyłanie. Skojarzenie synestetyczne łączy dwa elementy, z których przynajmniej jeden leży w sferze absolutnie metafizycznej, pojawiając się „znikąd” w umyśle synestetyka.

A skąd przypuszczenie, że możemy mieć z takim do czynienia w twórczości Beksińskiego? Otóż w tym oporze, który napotyka zwykły śmiertelnik, kiedy próbuje zrozumieć mechanizm doznań synestetycznych, znajdujemy wyjaśnienie niemożliwości znalezienia związku między najgłębszą inspiracją twórczości i jej efektem. Sam Beksiński twierdzi, że nie

znajduje u siebie wyraźnej inspiracji, że w tym, co tworzy, nie ma zamysłu anegdotycznego, żadnej ukrytej historii, którą by opowiadał, przekazu, czy – wreszcie – symboli, a wręcz, że nie ma sensu. A więc – dodając do siebie wszystkie wymienione poszlaki wskazujące na synestetyczne podłoże jego twórczości i łącząc je z tym, co zostało powiedziane o czystej symboliczności skojarzenia synestetycznego – można stwierdzić, że malarstwo Beksińskiego jest na wskroś symboliczne.

Przy czym – oczywiście – symboliczne w pewnym specyficznym sensie. A sens ten, w paradoksalny sposób, jest z jednej strony krańcowo różny od tego, w jakim symboliczne było malarstwo zwane symbolicznym, a z drugiej – jednocześnie zakorzeniony w tego samego rodzaju doświadczeniu. Doświadczeniu, które leży być może u podstaw każdej twórczości symbolicznej. Można chyba powiedzieć, że tym, co odróżnia klasycznych symbolistów od Beksińskiego, jest wyższy poziom abstrakcji w dziełach tego ostatniego. Jeżeli przyjąć, że rzeczywiście, tak jak Rimbaud, Skriabin czy Kandinsky, dawał on wyraz swoim doświadczeniom synestetycznym, robił to w sposób mniej dosłowny. Gdyby trzymać się koncepcji, zgodnie z którą doświadczenia te są stopniowalne, to na pytanie o przyczynę takiego stanu rzeczy można by odpowiedzieć, iż Beksiński ma niski poziom wrażliwości synestetycznej, co oznacza, że pozostała ona u niego w sferze nieświadomej. I – niejako nie mając innego wyjścia – tworzy na podstawie doznań synestetycznych, ale najzupełniej nie zdając sobie z tego sprawy.

Jest jednak podstawa do bardziej zdecydowanego postawienia sprawy. Oto, co pisze Beksiński o swoich wzrokowych doznaniach wywołanych muzyką: „Gdy jeszcze muzyki słuchałem, to nie miałem ‘widzeń’ związanych z jej słuchaniem, ile raczej ‘postrzeganie’ jej w kategoriach, które można byłoby określić jako geometryczno kolorystyczne. (...) W trakcie słuchania, automatycznie budowałem sobie w wyobraźni quasi-geometryczne kształty, które mi symbolizowały jakiś fragment kompozycji lub jakiś motyw (...)” Dwa sformułowania pasują idealnie do przedstawionej przez Cytowica definicji synestezji: „quasi-geometryczne kształty” i „automatyczność ich budowania”. Jak pamiętamy, jednymi z najważniejszych cech doznań synestetycznych były: ich określony – właśnie geometryczny – kształt i niezależność od woli – czyli automatyczność. Do tego dochodzi słowo „symbolizowały” i mamy – można powiedzieć – własnoręczny podpis Beksińskiego pod sformułowanymi powyżej wnioskami mówiącymi o jego zdolnościach widzenia muzyki i opartym na nich symbolizmie obrazów.

NIEMOŻLIWOŚĆ MÓWIENIA O SYMBOLICZNOŚCI SYNESTETYCZNEJ

Jeśli sztuka Beksińskiego jest symboliczna właśnie w „synestetycznym” sensie, to o tej symboliczności nie można mówić. Jest to niemożliwe, gdyż opiera się ona na relacji łączącej dwa abstrakcyjne elementy, z których jeden jest dostępny tylko samemu malarzowi. Są to mianowicie doznania wzrokowe wywołane przez dźwięki – jako symbolizowane i obrazy – jako symbolizujące. Jeżeli element symbolizowany pozostaje w sferze absolutnie niedostępnej innym (nawet gdyby miał go zrozumieć synestetyk – jest mało prawdopodobne, żeby „mapowanie” wrażeń synestetycznych było u nich takie samo, a dla „zwykłego” człowieka są one po prostu niepojmowalne), to relacja symbolizowania jest niemożliwa do uchwycenia przez osoby trzecie. Co najwyżej możemy przyznać, że mamy podstawy sądzić, iż ona w ogóle istnieje, ale nijak nie potrafimy jej opisać. Nie potrafimy podać zasad przekładu symbolizowanego na symbolizujące. Sytuacja jest podobna do tej, w której zostaje zaobserwowana anomalia w ruchach planet wskazująca na istnienie w pobliżu kolejnej, dotychczas nieodkrytej. Astronom może wtedy z dużym prawdopodobieństwem twierdzić, że owa planeta tam jest, jednak nie może jej opisać ani powiedzieć nic więcej o niej samej, gdyż nawet jej nie widział.

Optymistyczne w tym porównaniu jest to, że jak dotąd takie wnoszenie o istnieniu ciał niebieskich z zachowania innych poprzedzało ich odkrycie. Być może kiedyś również doznania synestetyków staną się dostępne każdemu. Może do tego doprowadzić postęp w badaniach nad neurologicznymi podstawami synestezji. Być może, gdy poznane zostaną mechanizmy jej powstawania, stanie się realne wywołanie ich za pomocą odpowiednich urządzeń u każdego.

Na razie jednak chciałbym powtórzyć, że nie wydaje mi się możliwe mówienie o „symbolice synestetycznej”, mimo iż prawdopodobnie dało by się obronić tezę o jej istnieniu. To, w czym tkwi problem, być może najlepiej odda przykład (w którym pomijam kwestię, czy mamy de facto do czynienia z symbolem czy alegorią – nie jest to istotne dla celu, w jakim się nim posługuję):

Obraz Eugène'a Delacroix „Wolność wiodąca lud na barykady” jest dziełem, w którym mamy do czynienia z zamysłem artysty, by pojęcie wolności przedstawić w postaci kobiety o określonych atrybutach. Odbiorcom są dostępne wszystkie elementy relacji symbolizowania: symbolizujące (kobieta), symbolizowane (wolność) i sama relacja – zdajemy sobie sprawę z jej istnienia m.in. na mocy powiązania tematu, tytułu i wyglądu dzieła. Oczywiście istnieją obrazy, w których symbolizowanie nie jest tak łatwo uchwytnie i które wymagają dla odkrycia go pewnego wysiłku. Ów wymagany wysiłek może być różny – czasem należy odnaleźć symbolizowane, mając symbolizujące, czasem odwrotnie, a czasem trzeba dociec, czy w ogóle mamy do czynienia z relacją symbolizowania. Ostatni przypadek dotyczy właśnie dzieł Beksińskiego. Temat tej pracy zakłada, że zawierają one symbole, ale tak naprawdę wcale nie było to oczywiste i – jak już widzieliśmy – wiele zdawało się to założenie podważać.

Wróćmy jednak do przykładu z „Wolnością”. To, co pozwala widzowi uchwycić w pełni relację symbolizowania – co jest warunkiem możliwości mówienia o niej – streszcza się w zdaniu, które może on wypowiedzieć: „aha, on TAMTO przedstawił przez TO”. By było ono wypowiedziane szczerze, to znaczy, by wyrażało rzeczywiste zrozumienie, musi nastąpić wczucie się w sposób widzenia artysty i wyobrażenie sobie, że istotnie jedno można przedstawić za pomocą drugiego. Dopóki to przedstawianie opiera się na porównaniu, przenośni, alegorii lub nawet arbitralnie ustalonym oznaczaniu, jesteśmy w stanie je zrozumieć – wystarczy, że zaakceptujemy sposób translacji, jak w przypadku nauki obcego języka.

Jednak gdy chodzi o symbolizowanie synestetyczne jesteśmy w dużo gorszym położeniu. Mianowicie nie rozumiemy sposobu przekładu, bo jego człony pochodzą z zupełnie (ze zbyt) różnych kategorii. Samą sytuację niezrozumienia ciężko jest opisać jasno i zrozumiale. Gdyby pozostać przy porównaniach do tłumaczenia na inny język, trzeba by powiedzieć, że jeden z elementów, które próbujemy przekładać, w ogóle nie pochodzi z dziedziny języka. To trochę tak, jakby chcieć na przykład przetłumaczyć czynność chodzenia na niemiecki. Nie słowo „chodzić”, lecz chodzenie samo w sobie.

Odwołajmy się do samego Beksińskiego. Gdyby istotnie jego obrazy powstawały na skutek przeżyć synestetycznych i widzielibyśmy je jako symboliczne w opisanym wcześniej sensie, to cóż można by o zawartych w nich symbolach powiedzieć? Wydaje się, że nic poza suchym stwierdzeniem faktu, że dany fragment danego koncertu danego kompozytora wywołuje w umyśle Beksińskiego wrażenia wzrokowe o określonej strukturze i barwie, które on zwykle przedstawia jako – na przykład – płonąca katedrę. A i takie stwierdzenie byłoby już sporym osiągnięciem, gdyż wymagałoby relacji samego Beksińskiego o całym tym procesie (który musiałby przebiegać na poziomie dostępnym świadomości) lub wiarygodnych badań mózgu malarza, dostarczających danych o obszarach pobudzonych w chwili słuchania i malowania. Z kolei wiarygodność takiego badania musiałaby być poparta sukcesem w rozszyfrowaniu całego systemu mechanizmów odpowiedzialnych za synestezję na poziomie neuronalnym.

ZAKOŃCZENIE

Zdzisław Beksiński jest niezwykłym człowiekiem, w którym tkwi wiele sprzeczności. On sam zdaje się być zupełnie zwyczajny, tymczasem jego obrazy są jak najbardziej niezwykcyjne. Twierdzi, że w swoich dziełach nie przekazuje niczego, co można by ująć w słowa, a z drugiej strony – potrafi fascynująco o tym braku sensów opowiadać. To współistnienie przeciwieństw w pewnym sensie udzieliło się tej pracy. Zdawałoby się, że nie można pisać o symbolach w malarstwie kogoś, kto zaciekle broni się przed doszukiwaniem się tam wyrażania czegoś przez coś innego. Ale, jak widać, jest to możliwe i – co więcej – można dojść do bardzo ciekawych wniosków.

Tok myślenia, który do nich doprowadził, był następujący: Skoro sam autor uważa, że w jego dziele nie ma symboli, to albo należy wycofać się z mówienia o nich, albo znaleźć je tam, gdzie on sam ich znaleźć nie mógł. A nie mógł ich znaleźć we własnej nieświadomości, co jest oczywiste ze względu na sam sens słowa „nieświadomość”. Niedostępną sferę psychiki bada między innymi psychoanaliza – w swojej części poświęconej refleksji nad sztuką będąca „filozofią sztuki” – do niej można i należy się odwołać, szukając ukrytych w nieświadomości treści. Jeśli nawet tradycyjne kategorie psychoanalizy sformułowane przez Freuda i jego bezpośrednich kontynuatorów nie wydawały się dawać pełnej odpowiedzi na pytanie o ukryte relacje symbolizowania, trzeba było zapytać, jakie inne zjawiska zachodzące w ludzkiej psychice mogą wywoływać aktywność twórczą i – przede wszystkim – wpływać na nią w określony sposób tak, by wyrażały się w niej symbole. Kandydatką na taką aktywność okazała się synestezja. Nie dość, że dobrze pasowała do opisywanego przez Beksińskiego sposobu jego pracy (ciągłe słuchanie muzyki w trakcie malowania), to jeszcze w swoich najważniejszych punktach okazała się przystawać do opisu wrażeń wzrokowych wywoływanych w umyśle artysty przez dźwięki.

Takie poprowadzenie rozumowania – tropem nieświadomości przez opisy samego symbolu – pozwoliło zebrać te aspekty wszystkich omawianych teorii, które złożyły się w koncepcję symbolu w malarstwie Beksińskiego. I mimo iż można ją uznać za dość odważną, to wydaje mi się, że w kategoriach użytych do jej opisanie jest całkiem spójna. A przy okazji pozwoliła wyjść poza mechaniczne omówienie obrazów Beksińskiego polegające na dopasowywaniu do nich skądinąd znanych symboli. Takie podejście do tematu tej pracy niewątpliwie nie przystawałoby do dużego ładunku emocjonalnego tego malarstwa i jego specyficznej głębi, a wręcz zubożyło je, sprowadzając do zbioru obrazów składających się z powtarzanych po wielokroć cytatów ze znanych od dawna motywów.