

Andrzej Jarosz

## Beksiński i źródła wyobraźni

### 1.

Na okładce książki Pawła Okołowskiego [2015] *Filozofia i los. Szkice tychiczne* [ryc. 1, s. 208], zgodnie z intencją autora, zamieszczono fragment jednego z obrazów Zdzisława Beksińskiego (AC75, 1975) (1929-2005)<sup>1</sup>. Zbiór tekstów dotyczących fatum, uosabianego w mitologii przez boginię Týchē, determinującego życie człowieka, zapowiedziany jest więc przejmującym widokiem nierealnego krajobrazu [ryc. 2, s. 209]. Przedstawia on jakby wyrastające z morza mgieł i cieni wysokie kamienne słupy – ostańce rozległego, zniszczonego przez nieokreślony kataklizm, płaskowyżu. Na ich szczytach płoną małe ogniska, jedyne akcenty barwne mrocznej kompozycji. Wokół ognia siedzą w skupieniu czy letargu trzymające się za ręce postaci. Rozjaśniające ciemności płomienie nie służą jednak integracji wspólnoty, nie zdają się też mieć mocy odstraszałej siły zła. Zgromadzeni w kręgu wyglądają jak umarli, obrócona ku widzowi twarz jednego z nich to w istocie trupie oblicze budzące grozę. Jeśli nadzieja, zgodnie z porządkiem mitu,

1 Informację o wyborze tego właśnie obrazu na okładkę książki pozyskałem od jej Autora.



Ryc. 1. P. Okołoński, *Filozofia i los. Szkice tychiczne*, Universitas, Kraków 2015

umiera jako ostatnia – dzieje się to właśnie w tej chwili. Obraz sugeruje, że ludzkością włada ślepy los złożony w rękę Boga (bogów?) lub nierozpoznanych sił. W konfrontacji z nimi antropocentryczny optymizm czy prometeizm traci rację bytu na rzecz racjonalnego pesymizmu [zob. Okołoński 2015: 7]. O konsekwencjach przyjęcia takiej postawy mówią teksty Okołońskiego odnoszące się między innymi do dzieł Kartezjusza, Bertranda Russella, Czesława Miłozsa i Stanisława Lema. Dzieło sanockiego artysty odgrywa tu rolę klucza lub pojemnej metafory (nie ilustracji!). Przywołanie pracy Beksińskiego w takim kontekście wydaje się trafne, co więcej – jest zgodne z powszechnym wyobrażeniem o artyście, którego niepopolita sztuka spłotła się z osobistym fatum. Niestety, takie ujęcie może wywoływać niebezpieczeństwo nadinterpretacji obrazów i zawłaszczenia biografii twórcy, który przez lata zaciekle bronił się



Ryc. 2. Z. Beksiński, Obraz AC75, 1975, olej, płyta, 72,5 × 87 cm, wł.,  
© Muzeum Historyczne w Sanoku.

przed ustawicznymi próbami dodawania do jego dzieł nieuprawnionych treści czy znaczeń.

Beksiński stosunkowo szybko osiągnął sukces artystyczny i komercyjny. Wykreowano go na postać tragiczną, na co nie miały wpływ miały losy rodziny: nieoczekiwany zgon żony Zofii, samobójstwo syna Tomasza, a w końcu śmierć samego malarza w wyniku zabójstwa. Dramatyzm tych nagłych śmierci wzmógł zainteresowanie wielu twórców – wystarczy wspomnieć choćby znakomitą biografię pióra Magdaleny Grzebałkowskiej [2014] *Beksińscy. Portret podwójny* i film Jana P. Matuszyńskiego *Ostatnia rodzina* (2016). Wokół twórczości malarza narosła przez lata także niezwykle bogata literatura naukowa. Upubliczniono też dostęp do rozległych archiwaliów [zob. Beksiński, Lewczyński 2014; Beksiński, Skoczeń, Banach 2016; Dmochowski 2016; Nebesio, oprac. 2016]. Mimo licznych omówień i krytyk, a także ze względu na ambiwalentne oceny – sztuka Beksińskiego wciąż budzi pytania, między innymi o wyobraźnię artysty i źródło jego wizji malarskich. Co kryje się pod warstwami problemów formalnych i stylistycznych? Jaki był czynnik sprawczy tej twórczo-

ści i z czego wynika emocjonalna recepcja dzieł, zwłaszcza tych z okresu „fantastycznego” czy „wizyjnego” (ok. 1964-1980) [zob. Banach, Barycki, red. 2009]?

## 2.

Zacznijmy od sylwetki samego artysty. Z wielu relacji i wywiadów wyłania się „ekspresjonista w głębi ducha” [Brzozowski, rozm. 1977] oraz synkretysta w doborze inspiracji wizualnych i intelektualnych. Beksiński jawi się jako racjonalista i życiowy pesymista, który nie widział żadnego sensu istnienia [Bodnar, rozm. 1984: 110]. Prowokacyjnie niezainteresowany głębszym poznaniem naukowym („Nie jestem w ogóle kompetentny w filozofii. Cała moja wiedza w tym zakresie opiera się na trzech tomach *Historii filozofii* Tatarakiewicza” [Bodnar, rozm. 1984: 111]), określał siebie jako „domorosłego myśliciela” [Skrobała, rozm. 1987: 1], któremu najbliższy był skrajny empiryzm George’a Berkeleyya [Janowska, Macharski, rozm. 2005: 5]. Można odnieść wrażenie, że artysta kreował się na nihilistę:

[...] podchodzę do tego czasu i przestrzeni, które są nam dostępne, jakby z większym luzem, bo zdaję sobie sprawę z nicości wszelkich naszych poczynań i myśli w stosunku do ogromu wszechświata. I jak tak myślę, staram się przynajmniej znaleźć jakąś pociechę w tym, że to wszystko jest i tak bez znaczenia. [Janowska, Macharski, rozm. 2005: 5]

Z tego powodu sztuka Beksińskiego miała podwójny status – formy „kłamstwa przesłaniającego przerażający Transcendent” oraz *ars* skupionej na konkretnym warsztacie – „uporządkowanym obszarze spraw oczywistych” [Taranienko, rozm. 1987: 191]. Malarz wielokrotnie podkreślał dystans czy nieufność wobec wiary i metafizyki: „Na pewno nie jestem religijny, a z rzeczywistością mam ten podstawowy kłopot, iż świata w ogóle nie ma. Albo jest jeszcze gorzej [...]” [Parowski, rozm. 1997b: 25]. Nie wierzył też w żaden system wartości [Parowski, rozm. 1997a: 19]. Wydawał się więc pewny jedynie procesów przemijania oraz

własnych ograniczeń. Był człowiekiem przenikliwym, o błyskotliwej inteligencji, zdolnym do głębokiej autoanalizy. Z listów<sup>2</sup> i zarejestrowanych wywiadów wyłania się ironiczny komentator rzeczywistości i sztuki.

Zasadniczy dla historyka sztuki wydaje się moment przejścia Beksińskiego od formuł nowoczesnych, awangardowych do anachronicznego w tamtym okresie malarstwa figuralnego. Zapowiedzią skłonienia się ku anegdocie i narracji była wystawa w Starej Pomarańczarni (1964) [zob. Bogucki, wstęp., red. 1964]. Kurator pokazu, Janusz Bogucki, opisywał prezentowane tam działania artysty jako przykład nowoczesnego mieszania gatunków i dystansowania się od „drastycznego naturalizmu”, „hałaśliwego ekspresjonizmu” i „wszelkiej tematowej konkretyzacji” [Bogucki, wstęp, red. 1964: nlb. 6]. W 1967 r. w warszawskiej Galerii Współczesnej Beksiński zaprezentował sadomasochistyczne w duchu rysunki<sup>3</sup>, a w 1970 r. – obrazy, których weryzm, ekspresja i makabra nawiązywały do XIX-wiecznego symbolizmu i XX-wiecznego surrealizmu<sup>4</sup>.

Na początku lat 70. XX w. artysta ustalił też przewodnie formy i motywy swojego fantastycznego uniwersum i zaczął malować tzw. pejzaże metafizyczne. Ujawniła się wtedy wybitna zdolność Beksińskiego do konstruowania przestrzeni za pomocą światła. Umieszczał w niej liczne rekwizyty tworzące skomplikowane alegoryzujące kompozycje, w których drobne figury ludzkie podkreślały majestat krajobrazu. Pejzaże, przez Tadeusza Nyczka [wstęp, red. 1976: nlb. 8] oceniane jako „śmiertelnie patetyczne” i pełne „niewzruszonej powagi”, często przybierały formę fantastyczną, ponieważ zbudowane były z nierzeczywi-

- 2 Artysta korespondował z wieloma osobami, między innymi z Piotrem Dmochowskim [Beksiński, Dmochowski 2016abc], Andrzejem Urbanowiczem [Beksiński, Urbanowicz 2016], Lilianą-Śnieg-Czaplewską [Śnieg-Czaplewska, Beksiński 2005] i Jerzym Lewczyńskim [Beksiński, Lewczyński 2014].
- 3 Kolejne prezentacje odbyły się w Poznaniu i Łodzi (*Wystawa rysunków Zdzisława Beksińskiego*, ZPAF BWA w Łodzi – Arsenał, Poznań, kwiecień–maj 1968) oraz Katowicach (*Zdzisław Beksiński. Rysunki*, Galeria Katowice PSP–ZPAF, listopad–grudzień 1968).
- 4 *Beksiński. Obrazy i rysunki z lat 1968-1969*, Galeria Współczesna, Warszawa, kwiecień 1970.

stych elementów, wywiedzionych, co prawda, z natury, lecz ukazanych specyficznie, z przerysowaną wyrazistością. Obszary nieba (zwykle udratyzowane), zniszczona powierzchnia ziemi (spękana, wysuszona lub bagnista), uschnięte i kalekie drzewa (jak w obrazach Caspara Davida Friedricha) i niezwykłość bytów „roślinnych” o nieustalonym pochodzeniu – to główne motywy tych prac. Beksiński z upodobaniem stosował też zasadę obrazu w obrazie. Dwa płótna, które szczególnie cenił, „ukazują podobny motyw – budowli obrośniętej bluszczem, we wnętrzu której widzimy inne niż na zewnątrz światy”; „Powiedziałby ktoś, że ruina naszego świata wewnętrznego spotyka się [tam – A.J.] z czymś piękniejszym i bardziej przejmującym, a zarazem nieskończenie tajemniczym” – pisał Wiesław Banach [2005: 113-114] [ryc. 3, s. 213]. To panopitikum dopełniały zdeformowane ciała, zdekonstruowane twarze oraz byty o wstrząsającej morfologii – pełne „pofałdowań, wybrzuszeń, żył, pajęczyn, ścięgien i kości” [Nyczek 1989: 17].

Obrazy utrzymane były w stylu naturalistycznym, niekiedy groteskowym. Sztuczność i manieryczność formy oraz tematy katastroficzne krytycy sztuki oceniali jako regres artystyczny autora, który w latach 50. XX w. zasłynął awangardową fotografią. Z perspektywy czasu Krzysztof Jurecki [1993] widział w nich jednak przejawy postmodernizmu, zwłaszcza w zastosowaniu zasady rewersu duchowości. Desakralizacja, antyhumanizm, demonizacja okrucieństwa oraz przedstawianie „przeraźliwych zakamarków duszy” wynikać miały – według tego badacza – z poczucia bezsensu i braku ładu moralnego [Jurecki 1993: 14]. Kontrastuje to z opiniami samego artysty, że opracowuje on w istocie problemy malarskie, posiłkując się jedynie kilkoma toposami i motywami fantastycznymi, służącymi mu niczym „wieszaki” do wariantowania neutralnych emocjonalnie form [Śnieg-Czaplewska, Beksiński 2005: 18]. Krzyż, katedra lub figura ludzka (w późnym okresie eksponowane pojedynczo, syntetyzowane i ukazywane w stonowanej kolorystyce) – to abstrakty, w intencji autora pozbawione literalnego znaczenia. W napięciu pomiędzy entuzjastycznymi opiniami widzów, zaintrygowanych „klimatem” prac, a powściągliwymi w pochwałach historykami sztuki ujawniała się dojmująca



Ryc. 3. Z. Beksiński, Obraz AA78, 1978, olej, płyta, 87 × 87cm, wł.,  
© Muzeum Historyczne w Sanoku.

potrzeba Beksińskiego, by uznano go za „Prawdziwego Malarza, a nie tylko fotografa slajdów wyobraźni” [Nyczek 1989: 19].

### 3.

Na początku lat 60. XX w. kwestia związków plastyki i fantastyki zyskała kilka teoretycznych punktów odniesienia. Interesowali się nią zwłaszcza koryfeusze krytyki modernistycznej, na przykład Marcel Brion, który w *Art fantastique* (1961) ujmował to zjawisko jako achronologiczne, rozwijające się przez wieki, nie jako styl, lecz jako odmianę ekspresji czy postawę artystyczną. Jej wyznaczniki to: podmiotowość twórcy, jego skrajny subiektywizm, „saturniczna melancholia” ewokująca pesymizm i katastrofizm, dążenie do zespolenia piękna i grozy oraz eksponowanie seksualności (często transgresji seksualnych).

Kilka lat później tym samym tematem zajął się Roger Caillois w *Au coeur du fantastique* (1965). Dowodził, że fantastyka jest najtrudniejsza do wskazania wtedy, gdy nie wynika wprost z intencji artysty czy decyzji stylistycznych ani z jakiegokolwiek estetyki, lecz zawiera się w obrazach, w których „niesamowitość ujawnia się tylko w szczegółach na pierwszy rzut oka niewidocznych” [Caillois 2005: 12]. W pełni może być doświadczana jedynie jako sugestia, podskórna i ledwie uchwytna. Bazując na zaskoczeniu, ale przede wszystkim na nierozszyfrowywalności (często w połączeniu z geniuszem malarskim), oddziałuje na widza, oferując mu olśnienia nie tylko wizualne, lecz także intelektualne: „Fantastyka bowiem jest zerwaniem z ustalonym ładem, wkroczeniem do niezmienniej legalności dnia tego, co niedopuszczalne, a nie zastąpieniem świata realnego przez świat wyłącznie cudowny” [Caillois 2005: 149]. Podlega wewnętrznym samoograniczeniom, choć dopuszcza swobodne operowanie czasem i prawami rzeczywistości. Ujawnia się jednak mimo nich, na zasadzie kontrastu i wyłączności, sytuując się w różnicy pomiędzy cudownością a powszechnością<sup>5</sup>. Pozostaje autentyczna tylko wtedy, gdy nie jest fantastyką z założenia, dosłowną ilustracją mitów, wierzeń i obyczajów, lecz ma charakter bezwiedny i niewykalkulowany.

Caillois pojmował więc fantastykę jako pewną predyspozycję artysty do odkrywania innych wymiarów rzeczywistości, bez segregacji środków czy stosowania określonych figur retorycznych. Warto w tym kontekście przywołać nieco wcześniejszą pracę Gustava René Hockego *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst* (1957) [wyd. polskie: Hocke 2003]. W tym znakomitym studium autor wyróżnił i omówił XVI- i XVII-wieczne figury manieryzmu, takie jak Saturn, gabinet cudów,

5 Zob. cytat: „Fantastyka istnieje nie dlatego, że liczba możliwości jest nieograniczona, lecz dlatego, że jakkolwiek ogromna, jest przecież ograniczona. Nie ma fantastyki tam, gdzie nie ma niczego, co byłoby policzalne i stałe, to znaczy tam, gdzie możliwości nie da się określić ani wymienić. Jeśli w każdym momencie wszystko się może zdarzyć, to nic nas nie zaskakuje, żaden cud nie zdumiewa. Natomiast w porządku uchodzącym za niewzruszony, gdzie przyszłość nie może odbijać się na przeszłości, spotkanie, które zdaje się zadawać kłam temu prawu, niepokoi nas w najwyższym stopniu” [Caillois 2005: 88].





Ryc. 4. Z. Beksiński, Obraz AD75, 1975, olej, płyta, 61 × 73 cm, wł.,  
© Muzeum Historyczne w Sanoku.

maszyna, miasto, Eros kontra Sexus, wykorzystywane później na przykład przez surrealizm. Występują one również w twórczości Beksińskiego, śmiało reinterpretującego formy i teksty kultury. Jak pisał Hocke, ów imaginacyjny świat – między innymi mobilne uniwersum unoszące się w powietrzu lub antropomorfizujący się pejzaż wypełniony elegijnymi ruinami – był często obrazem jak ze snu, a jednocześnie sakralnym krajobrazem śmierci. Świat alogiczny, choć uporządkowany, symbolizowany przez labirynt, spiralę, meander, okrąg, elipsę i jajo – przeskalowany i groteskowy zarazem – to hiperbola stosowana od XVI wieku do dziś.

Powiązanie piękna i grozy, hermetyczne wypowiedzi, przesłaniające sens, oraz kreowanie własnej wizji świata jako wędrówki przez życie w towarzystwie Erosa i Tanatosa – to wyznaczniki specyficznej postawy artystycznej, właściwej twórcom unikającym mimetycznego odzwierciedlenia rzeczywistości. Tworzenie ekwiwalentu realności w postaci fikcji przedmiotowo-przestrzennej dążącej do polisemiczności, zerwanie z racjonalizmem i pewnością,

a nade wszystko z niepokojem przed nieokreślonym [zob. Niziołek 2005: 267 i n.] – to także fundamenty praktyki Beksińskiego.

Fantastykę w sztuce polskiej analizowali pod koniec lat 60. XX w. Andrzej Banach i Ignacy Witz – w pracach *O polskiej sztuce fantastycznej* [Banach 1968] i *Obszary malarskiej wyobraźni* [Witz 1967]. Obaj byli przekonani, że „nurt fantastyczny” występował w rodzimej twórczości od czasów najdawniejszych. Witz wytypował jednak wyłącznie malarzy, uznając, że w obrazach najlepiej wyraża się „poszukiwanie światów własnych, odrębnych – niekiedy fantastycznych i wizjonerskich” [Witz 1967: 8]. Stąd pierwszeństwo dla wyobraźni domagającej się wizualizacji na płótnach, w rysunkach i grafikach. Czołowym przedstawicielem tego nurtu był Witold Wojtkiewicz, a obok niego między innymi Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Bronisław Wojciech Linke, Jan Lenica, Maria Jarema, Tadeusz Brzozowski, Józef Gielniak i właśnie Beksiński. Witz, przywołując zarówno malarstwo figuratywne, jak i abstrakcyjne, starał się w każdym przypadku dostrzec rację indywidualnego stylu. Artyście z Sanoka przypisywał zaś umiejętność zobrazowania objawień pobudzonej wyobraźni:

Beksiński poszukuje wyrazu tego, co w naszym niedoskonałym języku nazwane jest wizją. [...] A więc fantazja i wyobraźnia połączone tysiącem więzów z tym, co konkretne, dotykalne. Co jest fizycznie materią stałą, niezmienną i, być może, nawet nieruchomą. [Witz 1967: 218]

W związku z przejściem artysty w kierunku figuracji badacz anonsował, że te nowe prace są „posłuszne głównie wyobraźni” i przypominają opowiadania z „tysiącami dygresji” [Witz 1967: 218]. Istotnie, Beksiński interesował się malarzami zainspirowanymi literaturą symbolizmu, na przykład Linkem i jego *Morzem krwi* z 1952 r., w którym odnaleźć można wątki z legendarnej powieści Alfreda Kubina *Die Andere Seite* (1909). Namiętnie czytał też dzieła Franza Kafki, Schulza i Witolda Gombrowicza, prozę iberoamerykańską oraz francuskie powieści z nurtu *nouveau*

roman. Sam również próbował pisać, ale krótkie eksperymentalne formy ujawniał jedynie nielicznym przyjaciółom<sup>6</sup>.

Opowiadania Beksińskiego z lat 1963-1965 i z roku 1967 (wydane zbiorczo w 2015 r. [Beksiński 2015]) można traktować jako swoiste wprowadzenie do okresu fantastycznego w malarstwie tego autora. Alogiczne i surrealne wątki narracyjne, pojedyncze sceny, a nawet całe fabuły zanurzone są w poetyce oniryzmu. „Realistyczne” figury bohaterów, rzeczywiste miejsca i zwykłe przedmioty zmieniają się w sekwencje niczym z zagadkowego lub koszmarnego snu. Wielokrotnie powtarzającym się motywem jest podróż narratora-obszera w głąb własnej pamięci, przedzieranie się przez pokłady najwcześniejszych wspomnień lub błądzenie w labiryntowych zakamarkach duszy [zob. Chomiszczak 2015: 356 i n.]. Wizualność i pikturalna sugestywność tekstu biorą górę nad jego walorami językowymi. Również konstrukcja opowiadań, zwłaszcza idea supersymetrii i badanie relacji wewnątrz–zewnątrz, odpowiada typowej praktyce malarza. Najciekawszym utworem sanockiego artysty wydaje się *Kobieta z portretu* – z uwagi na konstrukcję imaginacyjnej wizji: umieszczonego w zwielokrotniającej się, dziwnej przestrzeni wizerunku w typie twórczości Leonarda da Vinci. Zawarta w tekście analiza planów, kształtów, oświetlenia, faktury oraz wewnętrznej struktury dotyczy problemów *stricto* malarskich i przeprowadzona jest w formie „hermeneutycznego” monologu. Opowiadanie stanowi specyficzny logogryf, którego odczytanie może przynieść odpowiedź na pytania, czy przedstawiony obraz może faktycznie powstać i jak należałoby postąpić, jakich środków użyć, by go namalować.

#### 4.

Aby sprecyzować, jak Beksiński rozumiał określenie „fantastyka”, trzeba przesunąć punkt ciężkości na pojęcie wyobraźni. To nie

6 Jerzy Lewczyński [1993: 5] (wybitny fotograf) wspominał, że „talent Zdzisława znajdował też miejsce w próbach literackich, jak krótkie opowiadania. Wysłuchałem kilku i wydawały mi się bardzo dobre, utrzymane w klimacie fantazji filmowej”.

tylko skarbnica niezwyklej motywów adaptowanych przez kulturę, ale też okazja i dążność do intuicyjnego odkrywania prawdy określająca jej pierwszą funkcję jako „objawieniową” [Dąbrowska 2008: 152]. Zdaniem Jana Szczepańskiego wyobraźnia pozwala złamać każdą racjonalną konwencję, a ponieważ związana jest ze sferą ducha i poezją, we wszystkich dziedzinach sztuki umożliwia „wywoływanie z nicości duchów i nadawanie im trwania na zawsze” [Szczepański 1984: 147-149]. To zarazem zdolność do tworzenia wyobrażeń, czyli obrazów umysłowych, i przechodzenie od wyobrażeń odtwórczych do twórczych, czyli takich, „które charakteryzują się oryginalnością powiązań pomiędzy różnymi elementami zapamiętanej rzeczywistości. Mają walory kreatywne i stanowią jedno z podstawowych źródeł twórczości artystycznej” [Górniewicz 1989: 5]. Wyobraźnia jest *sui generis* fenomenem w dużej mierze malarskim, splecionym z dominującą w percepcji wzrokocentrycznością. Generuje obrazy rzeczywistości wewnętrznej, symetryczne wobec tej zewnętrznej. Manifestując się przez obrazy, góruje nad rzeczywistością, a nawet fantazją, gdyż przenika powłokę rzeczy i ma zdolność ich „cudownej” transformacji – jak pisał niegdyś John Ruskin, sięga bezpośrednio do źródła sensu:

Wyobraźnia dostrzega sedno i wewnętrzną naturę rzeczy i daje nam ją odczuć, ale bywa często niejasną, tajemniczą i daje obraz pełen luk pod względem szczegółów zewnętrznych. [...] wyobraźnia, tkwiąc w samym sercu rzeczy, zastyga tam w spokoju jakby zamysłona, wszechogarniająca wszystko swą skupioną wizją. [cyt. za Górniewicz 1989: 54-55]

Będąc generatorem i konstruktorem objawień, warunkuje powstanie sztuki:

Zatem świat dzieł sztuki istnieje tylko w tej wizji i z niej wychodzi zmaterializowany przez twórcę w obieg doznań innych ludzi, pobudza ich przeżycia estetyczne, ich wyobraźnię i wprowadza do ich codzienności nowe fantomy. [cyt. za Górniewicz 1989: 97]

Zwróćmy uwagę, że podstawą twórczości Beksińskiego była koncepcja realizmu fantastycznego, malarski zapis wyobrażeń na podobieństwo fotografowania snów. Przedstawienie było dla odbiorców tym bardziej atrakcyjne, im bardziej oniryczne, wynikające z „doskonałości artystycznej snu”<sup>7</sup>. Beksiński chętnie powoływał się na uwagi Gombrowicza dotyczące istoty tego stanu, zawarte w *Dzienniku*, w których pisarz sugerował, że marzenie senne jest podstawą kreacji i ułatwia przechodzenie od automatycznego zapisu wrażeń do ukonkretniających się figur i znaczeń<sup>8</sup>. Za onirycznymi majakami, zdaniem Beksińskiego, zdawało się „ukrywać przeżycie, które nigdy nie jest przekładalne na słowa” [Brzozowski, rozm. 1977: 6]. Świat marzeń sennych miał dla sanoczanina skomplikowaną strukturę przenikających się wielokrotnie wymiarów, odpowiadającą poetyckiej koncepcji „snu we śnie” z wiersza Edgara Allana Poe’go *A Dream within a Dream*, wywołującej surrealny efekt zagubienia czy bycia oddalonym od wszelkiej celowości. Był, z jednej strony, pozorem rzeczywistości, a z drugiej – mirażem odwróconych znaczeń, symboli i emblematów.

Beksiński niuansował jednak siłę oddziaływania własnych marzeń sennych. Raz stawiał na weryzm plastyczny, a przekaz nazywał „bezpośrednim mówieniem snu” [cyt. za Nyczek

7 Gombrowicz [1986: 287-288] pisał: „Nic w sztuce, nawet najbardziej natchnione misteria muzyki, nie może równać się ze snem. Doskonałość artystyczna snu! Ileż to nauk daje ten nocny arcy mistrz nam, dziennym fabrykantom marzenia, artystom! We śnie wszystko jest brzemiennie straszliwym a niedocenionym znaczeniem, nic nie jest obojętne, wszystko dosięga nas głębiej, poufniej niż najbardziej rozpalona namiętność dnia – oto nauka, że nie wolno artyście ograniczyć się do dnia, musi on dotrzeć do nocnego życia ludzkości i szukać jego mitów i symbolów. A także: sen burzy rzeczywistość dnia przeżytego, wydobywa z niej jakiś ułamek, dziwaczne fragmenty i układa je niedorzecznie we wzór arbitralny – ale dla nas ten bezsens jest właśnie najgłębszym sensem, pytamy, w imię czego zniszczono nam zwykły sens, wpatrzeni w absurd, jak w hieroglif, usiłujemy odczytać jego rację, o której wiemy, że jest, że istnieje”.

8 Gombrowicz podał nawet receptę na dzieło literackie. Zakładała ona wejście w sferę snu, „automatyczny” zapis jakiejś historii i wydobywanie z niej kluczowej sceny czy metafory, stającej się osnową dla kolejnych wersji i redakcji. Ten „pierwiastek podniecający” warunkował wykreowanie kolejnych sekwencji tekstu [zob. Gombrowicz 1986: 124-125].

1989: 16], innym razem wyżej cenił wizje na jawie, czy – jak określił je Nyczek – „ułamki zawidzeń” i „momentalne rozświetlenia podświadomości” [Nyczek 1989: 15]. Beksiński wyróżniał wśród nich wizje odtwórcze (bliskie intensywnym, ejdetycznym doznaniom z okresu dziecięcego) oraz wizje właściwe – pierwotne. Wysilek polegał na tym, aby te trwające „najwyżej sekundę” objawienia pochwycić i przenieść w obręb dzieła:

W zasadzie bowiem to, co noszę pod powiekami jako impuls do powstania obrazu, jest zazwyczaj mgliste i niedookreślone w szczegółach. Jasno widzę raczej WYRAZ tego, co ma być namalowane, niż sprecyzowany kształt materialny. Muszę się tego kształtu dopiero doszukać na obrazie, przerabiając go wielokrotnie. [...] Czasami pierwotna wizja jest po prostu za mała, bywa, że nie jestem zdecydowany co do niektórych szczegółów i maluję wielokrotnie [ten sam motyw – A.J.]. [Brzozowski, rozm. 1977: 6]

Te „obrazy pod powiekami” są barwne i światłocieniowe:

Raczej widzę w kolorze. Z tym że nie widzę całości. Z mroku, jak u Caravaggia, wyłaniają się określone szczegóły. Tego mroku nie mogę zawsze pozostawić mrokiem. Niekiedy wiem, że za tymi szczegółami jest nie mrok, lecz światło, i to światło musi coś oświetlać, jeśli nie ma być mgłą. [Brzozowski, rozm. 1977: 6]

Nyczek zauważył, że Beksiński był zarówno rejestratorem wizji, jak i reżyserem obrazu, przy czym „rejestrator jest tym, kim się maluje; reżyser tym, kto maluje. Pierwszy spełnia wolę podświadomości, drugi steruje świadomością. Wizjoner narzuca temat, reżyser czyni zeń dzieło sztuki” [Nyczek 1989: 18]. Wiesław Banach rejestratora nazywał „medium”, które nie tylko transmituje obrazy tajemniczego, nierealnego świata, ale i precyzyjnie przenosi je na płaszczyznę obrazu<sup>9</sup>. Z kolei Piotr Dmochowski (marszand

9 Zob. cytata: „Artysta sprowadził jakby swoją funkcję do roli medium pokazującego świat tak tajemniczy, że owo medium samo nie jest w stanie go zrozumieć.

artysty) mówił o dwóch figurach, reprezentujących świadomość i podświadomość malarza: „biegły technik, bardzo utalentowany zawodowiec” transponuje na płótno wizualne fantomy, ale też neurozy, obsesje i lęki „wizjonera”, dominując nad nim w realnym życiu [Dmochowski 1996: 389-390]. Współdziałanie obu umożliwia integrację elementów realistycznych i fantastycznych oraz tworzenie malarstwa w formule „naturalizmu duchowego” [Czopik, rozm. 1978: 10].

Należy jednak podkreślić, że nie chodzi tu o bezpośrednie (*alla prima*) utrwalanie obrazów sennych, lecz o długi proces „nieustannych, kolejnych przybliżeń, zawsze jednak odległych od tego, czym był zamiar” [Zajac, red. 1982: 3]. Powstałe w wyniku tego procesu przeobrażenia bywały nieprzewidziane, pozadyskursywne i pozaracjonalne. Powodowały zarówno modyfikację treści wizji, jak i przekształcenia wyłaniającej się z niej formy. Akrylowe i olejne podmalówki, nakładanie kolejnych warstw materii, lase-runków i werniksów aż do osiągnięcia wygładzonej (zacierającej ślad narzędzia) powierzchni prowadziło do powstania obrazów bliskich kolorowej fotografii lub XVII-wiecznym dziełom *trompe l'oeil*.

Ślady wizji pierwotnych, owych „obrazów spod powiek”, zachowały się w szkicach wykonywanych przez Beksińskiego spontanicznie na luźnych kartkach papieru. Rzutowane później na płaszczyzny pilśniowych płyt, zanikały pod licznymi warstwami farby, przekształcając się w „obrazy-maski”<sup>10</sup>. Można powiedzieć, że

Jednakże medium nie jest derwiszem, wykrzykującym w transie niezrozumiałe zakłęcia, lecz raczej jakimś precyzyjnym mechanizmem, którego zadaniem jest przeniesienie narzucających się wizji na płaszczyznę obrazu” [Banach, wstęp, oprac. 1993: 16].

- 10 Odwołuję się tu do stosowanego w psychoanalizie i analizie semiotycznej pojęcia wypowiedzi-maski jako „wypowiedzi w szczególny sposób wieloznacznej. Cechuje ją budowa semantyczna dwupłaszczyznowa, dwuwarstwowa, współistnienie, jak to określa Freud, treści jawnej i treści ukrytej. [...] Cechuje ją współistnienie znaczeń, a nie następstwo linearne. Mówi się jedno dla powiedzenia czegoś innego. Wyjawia się jedno, aby skryć coś innego. [...] Mówi się w sposób mąjący sens, ale tak – na ogół przez stwarzanie pozoru niezborności logicznej, pozoru absurdu – że tym samym właśnie sens ten zostaje swoiście uwydatniony” [Danek 1997: 58-59]. Autorka używała tego pojęcia do rozpoznania w dziełach literackich zarówno konstrukcji tekstu, statusu bohatera, jak i poetyki snu [zob. Danek 1997: 61 i n.].

praktyka Beksińskiego bliska była XVI-wiecznej koncepcji *disegno*, zakładającej gradację funkcji, formy i znaczenia rysunku: od *disegno naturale* (w którym sztuka naśladuje naturę), poprzez *disegno artificiale* (stworzonego na podstawie natury obrazu spekulatywnego i sztucznego) oraz *disegno fantastico-artificiale* („antynaturalistycznego”), aż do ekspresyjnego *disegno metaforico* [zob. Hocke 2003: 83]. Temu ostatniemu przypisywano zdolność przedstawiania dowolnych fantazji i wyrażania abstrakcyjnych projekcji umysłu. Wartość *disegno metaforico* wiązano więc z jego funkcją swoistego sejsmografu podświadomości, zdolnego uchwycić pierwiastki transcendentne. Beksiński wyznawał, że „zobaczenie” takiej projekcji ma zasadnicze znaczenie dla kolejnych etapów pracy:

[...] wizja jest jakby gotowym rysunkiem lub obrazem olejnym, nawet czasem wiadomo, że musi być malowana gładko lub grubo. Czyli jest to na pierwszy rzut oka wizja już niejako przetworzona i nieomal utylitarna. Tylko malować. [Siemiński, rozm. 1976]

Co istotne, jej źródłem pozostaje zawsze manifestujące się w dziele „ja” – podmiot wyobcowany w sensie ontologicznym, egzystencjalnym oraz artystycznym:

Samotność Beksińskiego jest absolutna, ponieważ nie ma nic wspólnego ze świadomym wyborem ani przyjęciem określonego programu zachowania. Jest to samotność pośród ludzi i pośród sztuki, samotność, o której nie decydują okoliczności, ale najgłębsza struktura bytu [...]. [Nyczek 1989: 12]

Broniąc swojej niezależności, malarz odmawiał zgody na głębszą analizę własnej podświadomości, ponieważ wiązała się ona z niebezpieczeństwem odkrycia tajemnicy jego sztuki<sup>11</sup>. Dlatego też na różne sposoby maskował się, marginalizując między innymi

11 Zob. cytat: „[...] boi się on, że gdyby sam dotarł do tajemnicy swego malarstwa lub gdyby ktoś do niej dotarł i mu ją objawił, zablokowałoby go to. Obawia się, że pękłaby sprężyna, która nadaje mu rozpęd” [Dmochowski 1996: 391].



kwestię znaczenia swoich prac, manifestacyjnie podkreślając nadrzędną wartość formy i warsztatu lub lekceważąc wcześniejsze ustalenia. W odniesieniu do metafory fotografowania snów przyznawał pod koniec życia: „Użyłem tej przenośni i tak się już do mnie przykleiła” [Janowska, Macharski 2005: 5]. Elementem celowej „dekonstrukcji” własnego wizerunku było zepchnięcie natchnienia i wyobraźni na peryferia procesu artystycznego i przedstawianie go jako czegoś, co „zaledwie w 5 proc. składa się z wizji, a w 95 proc. z ciężkiej pracy i smarowania” [Janowska, Macharski, rozm. 2005: 5].

## 5.

„Wygaszanie” okresu fantastycznego w twórczości Beksińskiego rozpoczęło się w latach 80. XX w. i trwało przez kolejną dekadę. W późnych obrazach z lat 1990-2005 (również fotomontażach komputerowych) artysta zrezygnował z narracji, a skoncentrował się na strukturze malarskiej zmonumentalizowanych pojedynczych form. Motywami przewodnimi stały się między innymi katedra, postać ludzka, strzęp materii, krzyż czy przeskalowany artefakt (np. „skorodowany” fragment blachy, rozpadające się skrzydło ptaka, zdestruowany wagon kolejowy) [ryc. 5]. Prace te przysporzyły artyście tyleż głosów pochlebnych, ile pełnych rozczarowania. O zmianie formuły wypowiedzi malarz mówił z pewną dezynwolturą:

Znudziło mnie po prostu, nie zastanawiałem się nad tym zbyt długo. [...] teraz widzę może w moich nowych rzeczach większą świadomość formalną. [...] Publiczność woli „tamtego Beksińskiego”, ale ja już nie chcę. [...] Boże, ileż ja natrzepałem tego chłamu! [Parowski, rozm. 1997b: 17]

Sprzeciwiał się tym samym stereotypowi obscenika, introwertyka, artysty malującego wyłącznie „maniakalne” wizje, postrzeganego przez pryzmat potworów i monstrów obecnych stale w jego obrazach.

Ocena jego sztuki wciąż pozostaje przedmiotem sporu. Z jednej strony, docenia się solidny warsztat i więź z tradycją antyawan-



Ryc. 5. Z. Beksiński, *Y*, 2005, olej płyta, 98 × 98cm, wł.,  
© Muzeum Historyczne w Sanoku.

gardową [zob. Nyczek 1989: 12], z drugiej – oryginalność i unikalność tego malarstwa obarcza się „grzechem” nadmiernej perfekcji, wywołującej chłód emocjonalny [zob. Skrodzki 1995: 9]. Nieufność czy niepewność w odbiorze sztuki Beksińskiego budziły też kwestie etyczne i moralne. Dotyczy to zwłaszcza mrocznych, niekiedy wprost infernalnych wizji przy równoczesnym uchylaniu się ich autora od przywoływania jakichkolwiek wartości wyższych<sup>12</sup>. Michał Janocha wskazywał na przykład na destrukcyjną pustkę

12 O moralnym aspekcie wyobraźni pisał między innymi Józef Górniewicz [1989: 7]: „Wyobraźnia jest niezbędnym elementem w społecznym funkcjonowaniu człowieka. Dzięki niej podmiot przewiduje reakcje innych ludzi na swoje zachowania, a także ponosi za nie odpowiedzialność. Ten wymiar funkcjonowania człowieka w znacznym stopniu zależy od wyobraźni moralnej, przez którą rozumie dyspozycję umożliwiającą jednostce przewidywanie następstw aktualnie podejmowanych działań. Wyobraźnia zakorzenia wartości moralne

myślową, dezintegrację formy oraz śmierć nadziei i ducha, wyrażające się już w zakresie podstawowych (symbolicznych) środków malarskich:

[...] światło, które jest często obecne w pracach Beksińskiego, jawi się bezosobowo, jako punkt, do którego zwracanie się nie daje, nie wypełni naszej samotności, samotności w znaczeniu metafizycznym, samotności przygodnego, niczym nie uzasadnionego bytu. Chciałoby się powiedzieć dość ryzykownie – mistyk bez Boga. [cyt. za: Janocha 2005: 26]

Taka postawa najbliższa była surrealismowi, którzy jawnie wypowiadali się na temat własnego słabnącego zaangażowania w deszyfrowanie tajemnic świata. Malowali oni „cyniczne obrazy”, odcięte od jakichkolwiek związków z religią, i dezorientowali widzów zapewnieniami, że w tych dziełach „nie ma [...] nic do odkrycia, nie ma tajemnicy, są tylko niezborne dane zestawione specjalnie tak, żeby wyglądały tajemniczo” [Caillois 2005: 29]. Z podejrzeniem o wykalkulowaną grę mamy do czynienia również w przypadku Beksińskiego. Antoni Adamski [1976: 20] nazwał nawet wizje artysty „lękami preparowanymi na zamówienie społeczne”. Równie deprecjonujące było posądzenie Beksińskiego o uprawianie (zwłaszcza w okresie fantastycznym) zwykłego kiczu<sup>13</sup>.

Pytanie o wartość osadzonej w fantazji, snach i wizjach sztuki sanoczanina pozostaje otwarte. Niewykluczone jednak, że najważniejsza była dla Beksińskiego jej moc kompensacyjna, związana z oswajaniem lęku przed śmiercią i oporem wobec unicestwienia. Jak sam przyznawał:

w doświadczeniu podmiotu. Sztuka jest ważnym środkiem rozwoju wyobraźni moralnej człowieka”.

- 13 Sam artysta odpierał jednak te zarzuty: „Potrzeba określenia czegoś jako kicz jest mi w ogóle obca. Z pozycji, z której patrzę na twórczość, kicz nie istnieje. [...] Podobnie jest zapewne z określeniem «kicz» dla estetów. To, co dla jednych jest kiczem, dla drugich nie jest. Cóż warto jest określenie będące zaledwie inwetywą?” [Siemiński, rozm. 1976].

Uprawiać sztukę to próbować tej beznadziejnej rozprawy z czasem, z przemijaniem, to zostawiać siebie w obrazach, rozpisywać się na te kawałki zamalowanej i oprawionej płaszczyzny, przypominać o sobie – gdy zniknie ostatni dotykalny ślad obecności twórcy. [cyt. za: Nyczek, wstęp, red. 1976: mlb. 7]

### Bibliografia

- Adamski Antoni (1976), *Beksiński, czyli o lękach na zamówienie społeczne*, „Sztuka”, nr 2/3, s. 16-20.
- Banach Andrzej (1968), *O polskiej sztuce fantastycznej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków. Banach Wiesław, wstęp, oprac. (1993), *Zdzisław Beksiński. Katalog zbiorów*, Oficyna Wydawnicza Muzeum Historycznego, Sanok.
- Banach Wiesław (2005), *Zdzisław Beksiński w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Muzeum Historyczne, Sanok.
- Banach Wiesław, Barycki Janusz, red. (2009), *Zdzisław Beksiński. Antologia twórczości*, cz. 3: *Malarstwo – okres fantastyczny*, przeł. Ewa Kosior-Szwan, Piotr Cymbalista, Fundacja Beksiński, Rzeszów.
- Beksiński Zdzisław, Lewczyński Jerzy (2014), *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, oprac., wstęp Olga Ptak, Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Beksiński Zdzisław (2015), *Opowiadania*, wybór, oprac. krytyczne Tomasz Chomiszczak, przedm. Wiesław Banach, BOSZ, Olszanica.
- Beksiński Zdzisław, Dmochowski Piotr (2016a), *Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim*, t. 1: *Lata 1983-1995*, Paryż, [dostęp: 9 marca 2016], [http://beksiński.dmochowski.gallery.net/download.php?filename=01\\_listy\\_tom1.pdf](http://beksiński.dmochowski.gallery.net/download.php?filename=01_listy_tom1.pdf).
- Beksiński Zdzisław, Dmochowski Piotr (2016b), *Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim*, t. 2: *Lata 1997-2003*, Paryż [dostęp: 9 marca 2016], [http://beksiński.dmochowski.gallery.net/download.php?filename=02\\_listy\\_tom2.pdf](http://beksiński.dmochowski.gallery.net/download.php?filename=02_listy_tom2.pdf).
- Beksiński Zdzisław, Dmochowski Piotr (2016c), *Korespondencja pomiędzy Zdzisławem Beksińskim a Piotrem Dmochowskim*, t. 3: *Lata 2004-2005*, Paryż [dostęp: 9 marca 2016], [http://beksiński.dmochowski.gallery.net/download.php?filename=03\\_listy\\_tom3.pdf](http://beksiński.dmochowski.gallery.net/download.php?filename=03_listy_tom3.pdf).
- Beksiński Zdzisław, Skoczeń Jarosław Mikołaj, Banach Wiesław (2016), *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dzienniki / Rozmowy*, Mawit Druk, Warszawa.

- Beksiński Zdzisław, Urbanowicz Andrzej (2016), *Listy Zdzisława Beksińskiego do przyjaciela, kwiecień 1968 – czerwiec 1969*, [dostęp: 9 marca 2016], [http://beksinski.dmochovskigallery.net/download.php?filename=biblioteka/listy\\_beksinskiego\\_do\\_przyjaciela.pdf](http://beksinski.dmochovskigallery.net/download.php?filename=biblioteka/listy_beksinskiego_do_przyjaciela.pdf).
- Bodnar Izabella, rozm. (1984), *Bez tytułu. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Pismo Literacko-Artystyczne”, nr 6, s. 110-122.
- Bogucki Janusz, wstęp, red. (1964), *Wystawa prac Zbigniewa Beksińskiego* [kat. wystawy], Łazienki Stara Pomarańczarnia, Warszawa.
- Brzozowski Henryk, rozm. (1977), *Odnaleźć w sercu i pod powiekami. Wywiad ze Zdzisławem Beksińskim*, „Tygodnik Powszechny”, nr 25, s. 6.
- Caillois Roger (2005), *W sercu fantastyki*, przeł. Maryna Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Chomiszczak Tomasz (2015), *Zaledwie okruchy, bezużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki”. Prozatorskie do-myślenia Zdzisława Beksińskiego*, w: Zdzisław Beksiński, *Opowiadania*, wybór, oprac. krytyczne Tomasz Chomiszczak, przedm. Wiesław Banach, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica, s. 356 i n.
- Czopik Jan, rozm. (1978), *Sfotografować sen. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Tygodnik Kulturalny”, nr 35, s. 10.
- Danek Danuta (1997), *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Wydawnictwo Instytut Badań Literackich, Warszawa.
- Dąbrowska Wioletta (2008), *Wyobraźnia – objawienie wewnętrznej prawdy*, „Tematy z Szewskiej”, nr 1, s. 149-154.
- Dmochowski Piotr (1996), *Zmagania o Beksińskiego*, Ciechanów [dostęp: 9 marca 2016], [http://beksinski.dmochovskigallery.net/download.php?filename=zmagania\\_pl.pdf](http://beksinski.dmochovskigallery.net/download.php?filename=zmagania_pl.pdf).
- Dmochowski Piotr (2016), *Biblioteka*, [dostęp: 9 marca 2016], <http://beksinski.dmochovskigallery.net/library.php>.
- Gombrowicz Witold (1986), *Dziennik 1953-1956*, red. Jan Błoński, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Górniewicz Józef (1989), *Sztuka i wyobraźnia*, wsiP, Warszawa.
- Grzebałkowska Małgorzata (2014), *Beksińscy. Portret podwójny*, Znak, Kraków.
- Hocke Gustav René (2003), *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, przeł. Marek Szalsza, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Janocha Michał ks (2005), *Kruk czy gołębicą*, „Dominik nad Dolinką”, IV, s. 26.
- Janowska Katarzyna, Macharski Piotr, rozm. (2005), *Jest nic. Ze Zbigniewem Beksińskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Macharski*, „Tygodnik Powszechny”, nr 10, s. 5.

- Jurecki Krzysztof (1993), *Między postawą awangardową a postmodernizmem*, w: Zdzisław Beksiński. *Od awangardy do postmodernizmu* [kat. wystawy], red. Mariola Jurecka, Muzeum Regionalne w Kutnie, Kutno, s. 11-16.
- Lewczyński Jerzy (1993), *Moje rozmowy o fotografii ze Zdzisławem Beksińskim*, w: Zdzisław Beksiński. *Od awangardy do postmodernizmu* [kat. wystawy], red. Mariola Jurecka, Muzeum Regionalne w Kutnie, Kutno, s. 5-7.
- Nebesio Róża, oprac. (2016), *Bibliografie pracowników. Wiesław Banach*, Sanok [dostęp: 9 marca 2016], <http://www.muzeum.sanok.pl/index.php/pl/dzialalnosc-wydawnicza/bibliografie-pracownikow/72-wieslaw-banach-bibliografia>.
- Niziołek Małgorzata (2005), *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*, „Przestrzenie Teorii”, nr 5, s. 267-278.
- Nyczek Tadeusz, wstęp, red. (1976), *Zdzisław Beksiński. Malarstwo* [kat. wystawy], ZPAP BWA, Łódź.
- Nyczek Tadeusz (1989), *Beksiński, czyli jak żyć*, w: tegoż, *Zdzisław Beksiński*, Arkady, Warszawa, s. 7-26.
- Okołowski Paweł (2015), *Filozofia i los. Szkice tychiczne*, Universitas, Kraków.
- Parowski Maciej, rozm. (1997a), *Wieczność w oku. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Maciej Parowski*, „Nowa Fantastyka”, nr 10, s. 17-24.
- Parowski Maciej, rozm. (1997b), *Wieczność w oku 2. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Maciej Parowski*, „Nowa Fantastyka”, nr 11, s. 17-25.
- Siemiński Waldemar, rozm. (1976), *Sztuka jako odcisk palca*, „Nowy Wyraz”, nr 4, s. 61-68, [dostęp: 2 marca 2015], [http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka\\_o\\_inspiracji/zdzislaw\\_beksinski/zdzislaw\\_beksinski\\_wywiad\\_1976\\_2.htm](http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/zdzislaw_beksinski/zdzislaw_beksinski_wywiad_1976_2.htm).
- Skrobała Czesław, rozm. (1987), *Wszystko jest bez znaczenia. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Życie Literackie”, nr 21, s. 1-11.
- Skródzki Wojciech (1995), *Między „nic” a nicością*, w: Zdzisław Beksiński. *Obrazy z lat 1983-1994*, oprac., red. Bernard Kepler, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź, s. 8-11.
- Szczepański Jan (1984), *Sprawy ludzkie*, wyd. 3, poszerz., Czytelnik, Warszawa.
- Śnieg-Czaplewska Liliana, Beksiński Zdzisław (2005), *Bex@. Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim*, PIW, Warszawa.
- Taranienko Zbigniew, rozm. (1987), *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, w: tegoż, *Rozmowy o malarstwie*, PIW, Warszawa, s. 183-201.

Witz Ignacy (1967), *Obszary malarskiej wyobraźni. Eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Zajac Edward, red. (1982), *Zdzisław Beksiński* [kat. wystawy], oprac. Wiesław Banach, Muzeum Historyczne, Sanok.

Andrzej Jarosz

### **Beksiński and sources of imagination**

This article refers to a “fantastic” period in Zdzisław Beksiński’s painting (1929-2005). The quest for the sources of imagination of this original Polish artist has a broad cultural background. Its horizons are marked by Marcel Brion and Roger Caillois’s research on fantasy as well as G.R. Hocke’s assertion regarding the epoch of mannerism. Taking the above into consideration, it can be stated that imagination has an achronological character and in the case of the herein described painter it was a determinant of his aesthetic style and artistic attitude. His specific creative technique involved breaking with the order of reality, bordering on a dream and using the mannerist-like rhetorical figures.

Beksiński’s “fantastic realism” was based on oneiric visions transferred into small drawing sketches. Their range encompassed unconscious elements, dream and nightmare iconography and a-logical narrative structures, which the artist complemented, added nuances and subsequently developed while working on his paintings. Specific motifs, forms and palette of colours and matter encroach on the presence of those primary visions – the authentic “pictures form under eyelids”. However, their anteriority in the act of creation was indisputable. They carried a special meaning for Beksiński by summarising intense sensations derived from reality and dreams, he could, just for a moment, project himself beyond the material world and the reigning of the passing time.

**Keywords:** Zdzisław Beksiński; imagination; symbolist painting; fantastic art; mannerism.

**Andrzej Jarosz** – adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Sekretarz redakcji kwartalnika „Quart” (2006-2015). Redaktor naczelny serii wydawniczej „Wrocławskie Środowisko Artystyczne” (wyd. ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu). Autor m.in. monografii *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922-1975)* (2011).

