

i przeżywał wspólne radości czy smutki, ktoś, z kim utrzymywaliśmy stały kontakt, niekoniecznie za pomocą słów, wystarczały bowiem ruchy ciała, wyraz twarzy lub oczu, teraz oddala się od nas, wycofuje się ze wspólnego świata i zamyka w jakimś nieznanym, tajemniczym świecie własnym. Nic już nie obchodzi go nasze myśli, nasze przeżycia, nasze potrzeby. My, nadal aktywni, czujemy się opuszczeni. Może nawet budzi się w nas coś na kształt złości. Próbujemy więc zagadać czy głośniejsze niż dotychczas się zachowywać, by zatrzymać to uciekające zainteresowanie naszego towarzysza, ale na próżno — w odpowiedzi słyszymy tylko miarowy oddech a wkrótce, może i lekkie pochrapywanie. Nasz towarzysz jest nieobecny, śpi. Ta niewzruszona nieobecność psychiczna śpiącej osoby mogłaby wzbudzić w nas lęk, czy aby powróci ona „stamtąd” — „tu”. Lecz, oczywiście, nie jest to dla nas pierwsze tego typu doświadczenie. Zamiast lęku pojawia się więc rozczarowanie i irytacja, chociaż jednocześnie może zrodzić się w nas pytanie o to, jaki jest świat, w którym właśnie przebywa obserwowana przez nas osoba.

Niektóre z tych myśli i odczuć odkryć można w obrazach Pabla Picassa, powstałych w 1932 roku, a przedstawiających śpiącą kobietę. Motyw to, dla Picassa, niezwykle, prawie nie spotykany w jego twórczości. Tematy, jakie podejmował dotychczas, a także później, po 1932 roku, mówią zawsze o jego niezwyklej, wręcz niespożytej energii i żywiołowości. Często był to temat walki. Picasso, jak na Hiszpana przystało, szczególnie upodobał sobie corridę, a byk, symbol ekspansywności i sił witalnych, bardzo często występuje w jego obrazach. Nierzadko malarz sam siebie przedstawia w postaci Minotaura lub wprost byka — jak to czyni w jednym z listów.¹ Nawet martwe natury czy malowane przez niego portrety nie mają tak charakterystycznego dla tych tematów, statycznego spokoju. Malowany obiekt jest bowiem silnie przetworzony, a ta siła przekonuje, że Picasso nie ma wcale zamiaru ulegać rzeczywistości; sam przecież mawiał: „natura musi istnieć, aby ją można było gwałcić”.² Bohaterowie jego obrazów, nawet wtedy, gdy niczym nie są zajęci, sprawiają wrażenie, że pozwolili sobie tylko na krótkie wytchnienie. Cyrkownicy z okresu różowego są w kostiumach, co przypomina o związanym z ich profesją wysiłku. W grafikach, w których podejmuje jako temat twórczość rzeźbiarza czy malarza, odpoczywający artysta często patrzy na dzieło, nad którym aktualnie pracuje. Natomiast widok ludzi śpiących jest w dziełach Picassa niezwykle rzadkością. Tak jakby ten sposób istnienia, ta dziedzina życia, w ogóle nie przynależała do jego wizji świata. Do 1932 roku podjął ten temat dwukrotnie. W 1919 roku stworzył gwasz, przedstawiający

¹ C. Rodriguez-Aguilera: *Picasso*, Warszawa 1987, s. 31.

² A. Malraux: *Głowa z obsydianu*, Warszawa 1978, s. 17.

śpiącą na polu parę.³ Wieśniacy, zmęczeni pracą przy żniwach i upałem, śpią ciężkim snem ludzi krańcowo znużonych, najprawdopodobniej jest to sen bez marzeń. Temat tego obrazu mógł zasugerować J. F. Millet (*Odpoczynek żniwiarzy*), osiem lat później podobnego tematu dostarczy życie.

W 1927 roku powstał obraz, przedstawiający śpiącą w fotelu kobietę. Ona również zasnęła ze znużenia, jednak sen jej ma, w oczach malarza, charakter inny niż sen pary wieśniaczej. Nie ma tu powagi i pełnego dystansu wyciszenia, zapewniającego zmęczonym ludziom spokojny sen. Przeciwnie, sposób ujęcia twarzy kobiety pozwala przypuszczać, że malarz na tę krótką drzemkę patrzy z pewną ironią.⁴ Kobieta najprawdopodobniej chrapie, a jej otwarte usta mają w sobie coś z drapieżności.

Na początku lat trzydziestych temat snu tak silnie pochłonął artystę, że poświęcił mu serię obrazów. Jednym z pierwszych dzieł, jakie wówczas powstały, jest powszechnie znany *Sen*, namalowany w jedno niedzielne popołudnie, 24 stycznia 1932 roku.⁵ Tu również widzimy śpiącą w fotelu kobietę, lecz jakże odmienną od tej z obrazu z 1927 roku. Miękkie kontury, płaskie płaszczyzny barwne, harmonia linii i barw sprawiają, że z obrazu emanuje atmosfera spokoju. Nie zakłóca jej nawet intensywna czerwień tkaniny obiciowej fotela. Przeciwnie, wyodrębnia ona ciało kobiety, malowane pastelowymi kolorami, i jednocześnie budzi wrażenie ciepła, a nawet podkreśla spokój tej kompozycji. Wszystko tu mówi, że sen kobiety jest pogodny, przepełniony szczęściem i zadowoleniem. Zdaniem André Fermigiera, obrazy te wyrażają pierwotny erotyzm i, bliską przyrodniczej, witalność, a jednocześnie stanowią kolejny dowód na to, że Picasso zawsze tworzył pod silnym wpływem aktualnej towarzyszki życia.⁶

Kobieta, przedstawiona na tych obrazach, to Marie-Thérèse Walter. Miała wysportowane ciało i jej majestatyczne, pełne ruchy mogły zasugerować linię piękną, miękką, niekiedy secesyjną. Takie poruszanie się mogło także narzucić malarzowi stan snu jako najtrafniejszy sposób przedstawienia młodej kobiety. Zarazem stan aktywności Marie-Thérèse, a jak zapewnia A. Vallentin cechowała ją niezwykła żywość fizyczna i niepokój duchowy⁷, oraz jej stan odpoczynku, snu mogły wydawać się Picassowi czymś tak odmiennym, że aż przeciwstawnym i trudnym do zrozumienia. Być może róż-

³ *Śpiący wieśniacy*, 1919, gwasz, Museum of Modern Art, Nowy Jork (repr. C. Rodriguez-Aquilera: *op. cit.*, il. 66).

⁴ *Kobieta śpiąca w fotelu*, 1927, olej, z kolekcji artysty (repr. A. Fermigier, *Picasso*, Paris 1969, il. 117).

⁵ *Picasso*, tekst H. L. C. Jaffé, Paris 1967, s. 124.

⁶ A. Fermigier: *op. cit.*, s. 213.

⁷ A. Vallentin: *Picasso*, Warszawa 1959, s. 596.

nica między tymi stanami zasugerowała malarzowi myśl, że jego towarzyszka przejawia inną naturę w czasie snu i inną w stanie aktywności. Stąd może tak powszechne w portretach Marie-Thérèse podwójne przedstawienie twarzy: jednocześnie *en face* i z profilu. Zapewne we śnie tej kobiety było coś dla Picassa tajemniczego i zagadkowego, skoro poświęcił temu tematowi całą serię obrazów. Może obawiał się, że jego towarzyszka w czasie snu wymyka mu się, ucieka w swój wewnętrzny, prywatny i niewyraźny świat. Tworząc te obrazy próbował właśnie rozproszyć swe obawy i jednocześnie rozświetlić tajemnicę snu jako odmiennego stanu istnienia.

W obrazie *Sen* uderza jedność linii ciała i linii fotela. Najsilniej tę harmonijną jedność ukazuje twarz śpiącej, którą widzimy jednocześnie z profilu i *en face*. Linia zarysowująca profil jest kontynuacją linii wzoru ściany lub tapety. Wrażenie pełnej zgodności ciała z przedmiotami potęguje płaskość obrazu, brak modelunku oraz wzajemne przenikanie się barw ciała i fotela. Ciało i przedmioty zdają się istnieć na ten sam sposób. *Sen* został tu przedstawiony jako przedmiotowy stan istnienia. Na innym obrazie z tej serii malarz akcentuje podobieństwa między tak rozumianym snem a egzystencją świata roślinnego.⁸ Układ ciała, linie rąk i włosów oraz profilu twarzy są analogiczne do linii rośliny stojącej obok śpiącej kobiety. *Sen* jest więc w świetle tych obrazów Picassa stanem niepełnej obecności człowieka w świecie. Podstawową cechą tego stanu jest bierność. Śpiący nie nawiązuje żadnych kontaktów z otoczeniem, nie reaguje na bodźce. Przypomina przedmioty lub rośliny. Takie ujęcie i rozumienie zjawiska snu poświadczą i podkreśla lustro, które, według wierzeń różnych kultur, miało siłę ukazywania prawdziwej duszy człowieka, treści jego serca i świadomości.⁹ Tymczasem w czasie snu człowieka jest ono puste — nie ma czego odzwierciedlać, odbijać (obraz *Lustro*, 1932); może to sugerować, że i stan snu jest „pusty” — bez żadnych istotnych treści. Nasze obserwacje śpiącej osoby, jej ruchów i mimiki podsuwają jednak myśl inną — że osoba ta przebywa w świecie, który dostarcza emocjonalnych przeżyć, w którym po prostu coś się dzieje. Oczywiście, świat ten jest dla nas, obserwatorów, niedostępny, a więc i tajemniczy, ale przecież każdy z nas zna ten świat z własnego doświadczenia. Wiemy dobrze, jak bardzo może on być interesujący, szczególnie te jego elementy, które nazywamy marzeniem sennym. Picasso nie przekracza jednak granic tego świata i nie nawiązuje do marzeń sennych śpiącej kobiety. Jedynie z układu jej ciała, linii i kolorów wnioskować możemy, że świat jej snu to

⁸ *Akt śpiący*, 1932, olej. Dawna kolekcja Maric Callery (repr. A. Fermigier: *op. cit.*, il. 138).

⁹ *Dictionnaire des symboles*, opr. M. Berlewi, Paris 1974, s. 220–225.

świat bezpieczeństwa, spokoju i szczęścia. Picasso patrzy na sen z zewnątrz i tak też przedstawia to zjawisko w swoich dziełach. Chociaż wspomnienia o nim informują, że interesował się marzeniami sennymi i chętnie poznawał ciekawe sny swoich bliskich.¹⁰ Nie wiemy także, czy jako twórca nawiązywał do własnych marzeń sennych. Ze snów malarza znamy tylko jeden. W dzieciństwie śnił często, że jego ramiona i nogi stawały się olbrzymie, po czym zaczynały się kurczyć.¹¹ Ten sen można zinterpretować jako zapowiedź przyszłego ogromnego dzieła oraz życia pełnego zmian i podróży. Ręce bowiem są symbolem dokonań człowieka, jego dzieła, a nogi — symbolem zmian i podróży.¹²

Ale małego Pabla te dziwne przeżycia napawały lękiem, może więc coś z tego lęku przed światem snów pozostało w dorosłym Picasso?

Całość dzieła Picassa ujawnia silny związek twórcy z rzeczywistością zewnętrzną. Nie znaczy to jednak, że dzieła jego są prostym, fotograficznym odzwierciedleniem świata zewnętrznego. Świat wewnętrzny również uczestniczy w procesie tworzenia, a w powstającym dziele przejawia się przede wszystkim w postaci deformacji. Źródłem bowiem wszelkich zniekształceń malowanych obiektów i modeli jest emocjonalność malarza. Jednak emocjonalność Picassa jest ekspansywna, skierowana na przedmiot, na jego przetwarzanie. Tworzyć, znaczy dla niego w taki sposób odpowiadać na płynące ze świata bodźce, by w konsekwencji formować ten świat na nowo, by go przetwarzać. Twórczość równoznaczna jest z zaangażowaniem i aktywnym, na sposób artystyczny, wkraczaniem w rzeczywistość zewnętrzną, o czym najpełniej przekonują jego rzeźby i ceramika.

Gdy z różnych przyczyn takie przekształcanie „na nowo” danej sfery rzeczywistości nie było możliwe, wówczas Picasso przedstawiał własną interpretację danego problemu lub zjawiska. Obrazy z 1932 roku, sądzę, można rozumieć właśnie jako zbiór „odpowiedzi” malarza na pytanie, czym jest sen. Picasso przyjmuje postawę obserwatora, patrzy z zewnątrz na stan snu. Dlatego w swych dziełach podkreśla wegetatywno-przedmiotowy aspekt tego zjawiska. Sen jest dla niego tajemniczym stanem odmiennego istnienia człowieka.

Każdy człowiek nie tylko może obserwować sen innych ludzi, ale zna ten stan z własnego doświadczenia, niejako „od wewnątrz”. Analiza własnego aktu zasypiania przekonuje nas, że to proces powolnego wycofywania się z rzeczywistości zewnętrznej i także wkraczanie w rzeczywistość we-

¹⁰ F. Gillot, G. Lake: *Życie z Picasssem*, Kraków-Wrocław 1986, s. 137.

¹¹ *Ibid.*, s. 97.

¹² W. Dolińska: *Co mówią nasze sny*, Kraków 1976, s. 28.

wnętrzną. Zасыpianie możemy rozumieć jako powrót do siebie, do naszego prawdziwego świata, w którym jesteśmy sami z sobą, w którego eksploracji nikt i nic nie jest nam w stanie przeszkodzić. Nie odczuwamy też tej formy istnienia jako stanu bierności. Przeciwnie, przez cały czas „pobytu” w świecie snu jesteśmy aktywni.¹³ Jest to aktywność psychiczna, jednak doznania, jakie przeżywamy w czasie marzenia sennego, tak często przypominają naszą aktywność w czasie dnia, że trudno później nam uwierzyć, iż były one ułudą.

Zасыpianie więc — w czasie jego przeżywania — nie oznacza dla nas przekraczania ostrej granicy, chociaż po przebudzeniu może sprawiać takie właśnie wrażenie. Wówczas dopiero pryska bowiem czar oczywistości, a rzeczywistość snu zaczyna się nam jawić jako świat inny, często dziwny i niezrozumiały. Uświadczenie sobie odmienności świata marzeń sennych utwierdza nas w wyniesionym już z obserwacji snu innych ludzi przekonaniu, że jest to świat odrębny, rządzący się własnymi prawami. Sprzyja też widzeniu świata snu nie tylko jako innego, odrębnego, lecz wręcz przeciwnego wobec rzeczywistości jawy, jako antyświata. Co znowu może, z jednej strony, wywoływać różnego rodzaju lęki, nawet lęk przed samym zасыpianiem — szczególnie wtedy, gdy przeżywalismy koszmary senne, a z drugiej strony — przyciągać uwagę i wzbudzać zainteresowanie światem snów. Zapamiętane „stamtąd” obrazy marzeń sennych mogą urzekać swoją niecodzienną, niespotykaną formą, na przykład zadziwiającym połączeniem różnych rzeczy lub zjawisk czy zdolnością do przekształcania swej formy wbrew zasadom obowiązującym w świecie jawy. Także ewokowane przez te obrazy przeżycia emocjonalne mogą długo pozostać w pamięci. W konsekwencji uzasadnione staje się przypuszczenie, że silne zainteresowanie światem snów może ujawnić się w różnych formach działalności człowieka, także tych, które uważa się za odległe od dziedziny twórczości artystycznej.

Mniemać by można, że fakt, iż sen jest przeżyciem, przejawiającym się właśnie w postaci obrazów, już dawno winien zwrócić uwagę malarzy, a nawet stać się dla nich swoistą pobudką twórczą. Czy rzeczywiście tak było? W przypadku sztuki dawnej, by odpowiedzieć na to pytanie, musielibymy oprócz dzieł danych twórców znać ich sny, a to jest, niestety, często niemożliwe. Można by tylko poszukiwać ogólnych analogii między twórczością danego malarza a światem marzeń sennych. W sztuce współczesnej problem ten nie nastroczałby takich trudności. Często bowiem spotykamy bezpo-

¹³ Psychologia uznaje dziś sen za stan ciągłej aktywności psychicznej (por. I. Oswald: *Tajemnice snu*, Warszawa 1990, s. 56–57).

średnie nawiązania do rzeczywistości marzenia sennego. Wystarczy wskazać tak znane kierunki, jak symbolizm czy surrealizm, który najsilniej chyba związany jest ze sferą snu.

Znamienne, że początkowo malarze omijali jakby świat własnych marzeń sennych i chętniej nawiązywali do snów innych ludzi. Szczególnie do marzeń sennych sławnych, owianych legendą postaci historycznych czy snów postaci biblijnych, np. tak znanego snu Jakuba. Marzenie senne traktowane jest przez nich jako nośnik pewnej znaczącej informacji lub też jako element, często kluczowy wydarzenia historycznego. Samo marzenie senne, jego nowość, oryginalność, jego aspekty formalne nie było przedmiotem głównego zainteresowania tych twórców. Ważniejsze było dla nich to, jaką rolę odegrało ono w życiu danej osoby czy w danym procesie historycznym. Marzenie senne traktowali jako jeszcze jedną historię do opowiedzenia w formie plastycznej, jeszcze jedno zdarzenie. Okazuje się jednak, że samo podjęcie tego tematu może postawić przed artystą nowe problemy artystyczne, stymulujące szukanie nowych, interesujących rozwiązań. W tak zwanej sztuce klasycznej największy problem dla malarzy stanowiła chyba konieczność jednoczesnego przedstawienia śpiącego i jego snu. Interesującym przykładem różnych rozwiązań tego problemu są freski, przedstawiające wyprawę cesarza Konstantyna na Rzym, w czasie której, w noc poprzedzającą bitwę z Maksencjuszem, cesarz miał sen zapowiadający mu zwycięstwo pod znakiem krzyża. Twórcami tych fresków są dwaj artyści włoskiego Renesansu — Agnolo Gaddi (1350–1396) i Piero della Francesca (1416–1492).¹⁴ Gaddi, chcąc ukazać marzenie senne, „rozbudza” cesarza i „każe” patrzeć mu w niebo, by mógł tam spostrzec Anioła, przynoszącego zapowiedź zwycięstwa i wskazującego na krzyż. Chcąc jednak przekonać widzów, że rzecz miała miejsce nocą, że cesarz śnił, ukazuje służbę cesarza pogrążoną w głębokim śnie, co jest pewnego rodzaju niekonsekwencją i rodzi poczucie sprzeczności. Piero della Francesca nie nawiązuje do obrazowej warstwy marzenia sennego. Rezygnuje z ilustrowania i ogranicza się do zasugerowania snu. Ukazuje postać śpiącego cesarza oświetloną przez tajemnicze, niezemskie, spływające jakby z ręki anioła światło, które jednak jest niewidoczne dla straży pilnującej namiotu cesarza. W ten sposób Francesco nie wywołuje u widza poczucia sprzeczności, lecz „wymaga”, by ten znał legendę. Piero della Francesca, nie nawiązując w sposób bezpośredni do obrazowej warstwy snu, uświadamia odmienność jej istnienia, jej wewnętrzność i niedostępność

¹⁴ Agnolo Gaddi: *Sen Konstantyna*, fresk, ok. 1380–1390. Florencja, Santa Croce, Capella Maggiore; Piero della Francesca: *Sen Konstantyna*, fresk, 1459–1466. Arezzo. San Francesco (repr. V. Tatrai: *Piero della Francesca*. Warszawa 1982, il. 8).

dla innych a jednocześnie nieadekwatność do tego świata, który postrzegamy wokół siebie.

Konieczność jednoczesnego przedstawienia śpiącego i stworzonego przez niego marzenia sennego długo jeszcze, bo prawie po czasy nam współczesne, będzie dla artystów źródłem trudności, które nielicznym tylko uda się rozwiązać w oryginalny, twórczy sposób. Dopiero artyści współcześni zdecydują się na bezpośrednie nawiązywanie do obrazowej warstwy snu. Oni też zrezygnują z przedstawiania snu i zaczną wykorzystywać w tworzeniu własnej wizji świata tylko niektóre, wybrane elementy marzenia sennego. Przykładów takiego nawiązywania do marzenia sennego dostarcza twórczość Marca Chagalla.

Elementy współtworzące obrazy Chagalla, mimo pewnej niekiedy deformacji, są łatwo rozpoznawalne. Zaczerpnięte zostały bowiem z rzeczywistości zewnętrznej. Jednak relacje między przedstawionymi przedmiotami, jakie odkrywamy na tych obrazach, są bardzo odmienne od obserwowanych w świecie potocznego doświadczenia. Na obrazach Chagalla wszystko drga, porusza się. Przedmioty, zwierzęta i ludzie wbrew prawom ciężenia unoszą się w powietrzu — nawet zegar może mieć skrzydła. Ponadto malarz nie przestrzega naturalnych stosunków wielkości i przestrzennych między przedmiotami. Postaci pojawiające się na jego obrazach sprawiają wrażenie nieobecnych, zamyślonych i wyobcowanych. Mają bowiem podwójne twarze, głowy przecięte lub odwrócone o 180 stopni (np. *Gdziekolwiek poza światem, Wokół niej*)¹⁵ lub też świecący na twarzy sierp księżycy (*Tancerka w kwiecistej sukni*, 1971). W ogóle światło księżycy niezwykle często oświeca świat obrazów Chagalla. Patrząc więc na jego dzieła, odnosimy wrażenie, że ludzie i przedmioty żyją własnym, indywidualnym życiem, że zachowują pełną odrębność i że nic ich wzajemnie nie wiąże. Świat z obrazów Chagalla nie jest światem chaosu czy przypadku. Mimo swej fantastyczności i niezwykłości wszystko jest tu powiązane z sobą w istotny i czytelny sposób. Obraz *Niedziela*¹⁶ ukazuje, jak Marcowi i Belli Chagall świąteczna atmosfera niedzieli w Paryżu przypomniła dzień świąteczny w małym drewnianym Witebsku. Relacje między trzema najważniejszymi fragmentami obrazu: frontonem Katedry Notre-Dame w Paryżu, głowami malarza i jego żony oraz wizerunkiem synagogi w Witebsku uświadamiają treść tego obrazu. Podobnie jest w innych dziełach, np. w bardzo znanym obrazie *Wokół niej*¹⁷ czy gwaszu

¹⁵ Z. Baranowicz: *Chagall. 1918–1939*, Warszawa 1975 (brak numeracji stron).

¹⁶ Zbiory prywatne. Paryż (repr. m. in. M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1986, il. 217).

¹⁷ Musée d'Art Modern, Paryż (repr. m. in. w *ibid.*, il. XCI).

z 1969 roku — *Malarz i jego świat*¹⁸, na którym możemy poznać wszystkie najważniejsze i najgłębsze przeżycia Chagalla. Dzieciństwo — obrazowane przez widok małego miasteczka z unoszącym się nad dachami żydowskim skrzypkiem, miłość — postać zwróconej ku malarzowi kobiety, rewolucję — grupa ludzi z czerwonymi sztandarami i przeżycia religijne — wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa, spaja tutaj postać malarza kroczącego po chmurnym niebie z paletą w rękę. Elementy tego obrazu łączą zatem przeżycia i wspomnienia tworzącego Chagalla. Logika jego świata nie jest więc logiką rzeczywistości zewnętrznej, lecz logiką emocji, często określaną jako logika snu, fantazji i baśni.

Obrazy Marca Chagalla nie są jednak ilustracją marzeń sennych, ani też szeroko pojętej rzeczywistości wewnętrznej. Silny, zdeterminowany emocjonalnością malarza dystans do rzeczywistości zewnętrznej nie prowadzi do całkowitego zerwania więzi łączących jego dzieło ze światem rzeczy i ludzi. Oczywiście, świat dzieł Chagalla to świat swoisty i dla nas dziś egzotyczny, ale jest to świat w swej konkretności łatwo rozpoznawalny. Świat małych i biednych żydowskich miasteczek, świat wydarzeń małych, codziennych i wydarzeń wielkich, przeżywanych z całą społecznością, w atmosferze religijnej ceremonii. Świat ten jest niekiedy konfrontowany z anonimowością i blichtrzem wielkomiejskiej metropolii, którą najczęściej uosabia Paryż, i z tej konfrontacji wychodzi zwycięsko — dzięki klarownym i personalnym więzom łączącym jednostkę ze społecznością. Świat ten stanowi tylko jeden z elementów całości świata Chagalla. Jest czynnikiem z zewnątrz emocjonalnością malarza łączonym z czynnikiem wewnętrznym. Świat dzieła Chagalla to świat przez niego przeżywany, to dychotomiczna całość, która powstaje w wyniku zespolenia dwu rzeczywistości: wewnętrznej i zewnętrznej, bardzo często określanej jako rzeczywistość snu.

W 1927 roku Chagall namalował obraz zatytułowany *Sen*¹⁹. Przedstawia on kroczącego po niebie osła, przybranego kwiatami i dźwigającego nagie ciało śpiącej kobiety. Widza uderza w tym obrazie przede wszystkim to, że szafirowe niebo zajmuje miejsce tradycyjnie w malarstwie przeznaczone dla ziemi; natomiast ziemia, porośnięta skąpą trawą, z niewielką ilością drzew, zajmuje górę obrazu, a więc miejsce tradycyjnie przeznaczone dla nieba. Sen w świetle tego dzieła jest dla Chagalla innym światem. Odmiernym dla rzeczywistości jawy, a nawet jej się przeciwstawiającym; to świat naszych namiętności, naszej emocjonalności.

¹⁸ „*Marc Chagall*” *Paintings and Gouaches*, april–may 1972, Pierre Matisse Gallery New York, il. 4.

¹⁹ Musée du Petit-Palais. Paryż (repr. w L. Venturi: *Chagall*, Paris 1956, s. 65).

Bohaterom obrazów Chagalla stale towarzyszy świadomość jednoczesnego istnienia w dwu porządkach, w dwu światach, z których żaden nie jest absolutnie prawdziwy i jedyny. Dlatego zapewne sprawiają wrażenie zagubionych i wyobcowanych. Przeżycia ich są jednak zawsze związane z procesami zachodzącymi w świecie rzeczy i ludzi; są, w różnym znaczeniu tego słowa, przez nie „wywołane”. Więzy, łącząca świat obrazów Chagalla ze światem zewnętrznym, jest więc tak silna, że można tym obrazom przypisać wartość mimesis, lecz mimesis cząstkowej.²⁰

Czy Chagall nawiązywał w sposób dosłowny do swoich snów? Znamy tylko jeden jego sen. W 1910 roku śnił, że pomieszczenie, w którym przebywał, wypełnił swoim czarem Anioł. Siedem lat później namalował obraz *Objawienie (Wizja)*, nawiązujący do tego przeżycia.²¹ Nie wiemy jednak, czy w tworzeniu innych obrazów, także wspomnianego *Snu*, obierał własne marzenia sennie jako główne źródło inspiracji.

Sen, a ściślej rzeczywistość wewnętrzna, rzeczywistość marzeń, wspomnień, wyobraźni, wizji i fantazji jest dla Chagalla tylko jednym, co prawda jednym z podstawowych, źródeł inspiracji. W procesie tworzenia wykorzystuje on takie aspekty rzeczywistości snu, jak: a) elementy struktury marzeń sennych, np. niespójność czasową i przestrzenną zjawisk i rzeczy oraz możliwość nakładania się ich planów przestrzennych, b) doświadczenia i przeżycia śniącego „ja”, jak swobodne unoszenie się w powietrzu, możliwość jednoczesnego obserwowania akcji snu i jej współtowarzyszenia, czyli możliwość jednoczesnego bycia na „zewnątrz” i „wewnątrz” marzenia sennego oraz c) zasadę kompozycji akcji w jedną całość — zasadę analogii ładunku emocjonalnego poszczególnych faktów, przeżyć i obrazów.

Świat dzieł Chagalla powstał więc dzięki jednoczesnemu nawiązaniu do dwóch rzeczywistości: obiektywnie istniejącej, zewnętrznej i wewnętrznej — rzeczywistości subiektywnych przeżyć, wspomnień, marzeń i namiętności. Obecność rzeczywistości wewnętrznej w dziele Chagalla sprawia, że wizja świata, jaką współtworzymy w obecności jego obrazów, czyni wrażenie bliskiej mitom, baśni i poezji. Nawiązania do tej rzeczywistości umożliwiają Chagallowi własną, bardzo swoistą, oryginalną interpretację przeżywanego przez niego świata. Dzieło Chagalla zwrócone jest przede wszystkim ku rzeczywistości zewnętrznej. Z nią jest najsilniej związane i, by je zrozumieć, musimy odpowiedzieć sobie na pytanie: co przedstawiają te obrazy, musimy więc, w pewnym przynajmniej stopniu, ten chagallowski świat odtworzyć.

²⁰ S. Morawski: *Mimesis i hiperrealizm*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 1, s. 319.

²¹ F. Meyer: *Traum und bildende Kunst*, [w:] *Traum und Traumen*, Göttingen 1984, s. 167.

Czy spotykamy artystów, którzy w swojej twórczości nawiązują przede wszystkim do rzeczywistości wewnętrznej. Twórcą, który nie ukrywa, że z założenia odwołuje się do rzeczywistości marzeń, wizji i snów, jest polski malarz współczesny Zbigniew Beksiński. W wywiadach, jakich udziela, podkreśla bardzo często: „Pragnę malować tak, jakbym fotografował marzenia i sny”.²²

Rzeczywiście, obrazy Beksińskiego są zaskakujące, niezwykle, wręcz dziwne. Nie są czystą abstrakcją, zawierają bowiem elementy przedstawiające, a jednak niespotykane trudności pojawiają się przed każdym, kto próbuje je opowiedzieć. Elementy, tworzące te obrazy, są tylko w niewielkim stopniu podobne do form przestrzennych w realnej rzeczywistości. Największy stopień podobieństwa odkrywamy w takich formach, jak światło, barwne chmury, skały czy drzewa; za to takie formy, jak domy pokryte grubymi warstwami pajęczyny, budowle zbudowane z tkanki mięśniowej czy istoty o kilku parach odnóży, twarze z pustymi oczodołami lub oczami bez źrenic, tylko o przekrwionych białkach, w tak silnym stopniu odbiegają od postrzeganego przez nas świata przedmiotów, procesów i zjawisk, że spontanicznie szukamy ich źródła w świecie wyobraźni, snów wizji i fantazji. Często przedmiot ukazany w obrazach Beksińskiego przypomina rzeczy istniejące wokół nas. Stwierdzamy na przykład: to jest wieżowiec, statek, samochód, ciało ludzkie, mundur. Jednak wygląd namalowanego przedmiotu uniemożliwia odniesienie go do otaczającej nas rzeczywistości. Przedstawiony bowiem został jakby w stanie zaawansowanego rozkładu.²³ Stosowany przez Beksińskiego sposób przetworzenia nadaje więc rzeczom znamię nierealności, i sprawia, że zaczynają one funkcjonować jako „odsyłacze” do rzeczywistości wewnętrznej. Także fakt, że Beksiński niezwykle często porusza temat granicy istnienia, jego znikomości, zmusza odbiorcę jego obrazów do przekroczenia granic potocznej, postrzeganej wokół rzeczywistości i wkroczenia w świat wizji, fantazji — w świat wyobraźni. Często jednak próbuje się wyjaśnić te obrazy jako „znaki” emocji i refleksji wzbudzonych przez niepokojące zmiany w świecie współczesnym, które zagrażają dalszemu istnieniu cywilizacji. Sądzę, że tego typu interpretacje dowodzą, jak trudno wyzwolić się z intuicyjnego odnoszenia sztuki do świata zewnętrznego, z przekonania, że sztuka jest zwierciadłem tego świata. Beksiński broni się przed takimi inter-

²² „Sfotografować sen”. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35, s. 10.

²³ Poprzez ukazywanie rzeczy w stanie rozkładu, degeneracji czy po prostu cmentarzy — por. dzieła reprodukowane w: Zdzisław Beksiński, opr. T. Nyczek, Warszawa 1989, np. il. 10, 12, 22, 53, 56, 64, 65.

pretacjami swojej twórczości.²⁴ Malując — twierdzi — nie zamierza wcale głosić kasandrycznej przepowiedni zagłady naszej cywilizacji. Obraz jest dla niego „czymś niesłychanie odległym od jakiegokolwiek rzeczywistości”²⁵; wienien być iluzją rzeczywistości wyobrażonej.²⁶

Odbiorca, wiążąc dzieła Beksińskiego z rzeczywistością wewnętrzną, napotyka nowe trudności i wątpliwości. Nie znajduje bowiem w tych obrazach powszechnie znanych symboli marzeń sennych, tak często występujących u surrealistów. Nie ma w nich również scen urzeczywistniających w artystyczny sposób powszechne ludzkie życzenia i marzenia, np. o szczęściu czy prawdziwej, głębokiej miłości, które znajdują wyraz w dziełach Chagalla. W dodatku elementy współtworzące obrazy Beksińskiego nie są zaczerpnięte z tej warstwy rzeczywistości zewnętrznej, z której korzystają nasze sny i marzenia, tzn. z rzeczywistości życia, postrzeganych i przeżywanych przedmiotów, zjawisk czy procesów. Źródłem elementów współtworzących te obrazy jest rzeczywistość tradycji, kultury, mitu, w pewien sposób odnosząca się do rzeczywistości codziennego doświadczenia, a nawet ją interpretująca. Na mocy tradycji wiążemy takie elementy, jak np. bezlistne drzewo, kołyska czy śnięte ryby z określonymi siłami, zjawiskami czy myślami. Jednak w dziełach Beksińskiego obrazy te funkcjonują nie jako symbole, lecz jako nośniki emocji. Sam malarz nazywa je rekwizytami²⁷ i silnie podkreśla, że ważne jest nie to, co w jego obrazach widzimy, lecz to, co w obecności postrzeganego obrazu ukazuje się naszej duszy.²⁸

Trudno więc rozpoznać w obrazach Beksińskiego nasze powszednie sny i marzenia. Co prawda, w jednym z wywiadów Beksiński opowiedział sen, który przypomina bardzo tak charakterystyczny dla niego sposób artystycznego obrazowania. Śnił on, że rozmawia z człowiekiem, który zamiast głowy ma kawał żywego mięsa. Człowiek ten leżał na ziemi i był w nią wdeptywany przez śniące „ja” malarza.²⁹ Co ma jednak zrobić człowiek, który sam nigdy nie przeżywał takich snów? Na podstawie czego może odnieść postrzegane przez siebie obrazy Beksińskiego do rzeczywistości marzenia sennego czy, szerzej, do rzeczywistości wewnętrznej? Widz oglądający te obrazy będzie najprawdopodobniej dopatrywał się w nich związku z rzeczywistością we-

²⁴ Np. „Sfotografować sen”...; *Zdzistaw Beksiński. Wywiad*, „Projekt” 1981, nr 6, s. 18.

²⁵ „Dla siebie czy dla ludzi?” *Ze Zdzistawem Beksińskim rozmawia Krystyna Nastulanka*, „Polityka” 1981, nr 9, s. 11.

²⁶ Z. Taranienko: *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 197.

²⁷ *Zdzistaw Beksiński. Wywiad*... , s. 18.

²⁸ „Odnaleźć w sercu i pod powiekami”. *Wywiad ze Zdzistawem Beksińskim*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 25, s. 6.

²⁹ „Sfotografować sen”...

wnętrzną na podstawie tego, że w otaczającym go świecie nie może określić sfery, do której mógłby się odnieść, której mógłby je przypisać. Każda odpowiedź na pytanie, co przedstawiają te obrazy, nie pomoże mu bowiem w ich zrozumieniu. Wszystko, cokolwiek tu postrzega, jest nierealne, nierzeczywiste. Nie może on również tych obrazów odnieść do powszechnie znanej i doświadczanej rzeczywistości marzenia sennego, przejawiającej się w formie fantastycznych obrazów i symboli. Jednak wszystkie elementy, tworzące te obrazy, pojmujemy jako twory fantazji i wyobraźni. Beksiński dociera w swej twórczości do specyficznej warstwy twórczości wewnętrznej. Głębszej od tej, na której „rodzą” się nasze sny i marzenia. Przekracza jakby poziom naszej subiektywności, naszej jednostkowości i nawiązuje do sfery wspólnej nie tylko ludziom, ale wszystkim istotom, wszystkim bytom. Spersonifikowane budowle, kolumny z krwiobiegami lub kolumny, rozrastające się w kłębowisko charakterystycznych dla Beksińskiego postaci o kilku parach odnóży, ewokują nie znany nam z potocznego doświadczenia „suborganiczny” poziom istnienia, poziom, na którym przedmioty nieożywione i byty ożywione posiadają ten sam stopień istnienia, mogą więc łączyć się z sobą, zespałać.

Oprócz tego, że przedmioty ukazane na obrazach Beksińskiego są nierealne, niespotykane w świecie, również kompozycja tych obrazów odsyła odbiorcę do rzeczywistości wewnętrznej. Namalowane przedmioty są często jakby wyizolowane z otaczającej je przestrzeni, zajmują centralne miejsce obrazu lub są komponowane wzdłuż osi, najczęściej pionowej. Układy takie przypominają kompozycję obrazu marzenia sennego. Nasza podświadomość, tworząc sny, również często „przeinacza” rzeczywiste stosunki przestrzenne. Wylacza przedmioty z otoczenia, umieszcza je w innej przestrzeni, często w mglistej pustce, powiększa, a nawet, rozbiwszy przedmiot na części, ukazuje jego fragment w proporcjach nierzeczywistych. Ta ostatnia operacja przypomina najazd kamery na wybraną rzecz lub tej rzeczy fragment.

Oprócz analogii do świata marzeń sennych zauważamy w obrazach Beksińskiego pewne istotne odmienności. W snach przeżywamy często sytuacje, które trudno nam odtworzyć, opisać, a jeszcze trudniej byłoby plastycznie zobrazować. Rozmawiamy na przykład z kimś, jesteśmy ścigani przez kogoś, albo napiera na nas jakaś grupa ludzi, jakiś tłum. Postaci tych we śnie nie widzimy i po przebudzeniu nie jesteśmy w stanie precyzyjnie ich określić. Z takich snów pamiętamy tylko emocje. Tymczasem obrazy Beksińskiego są starannie wypracowane. Każdy centymetr coś przedstawia, chociaż mogą to być rzeczy tak niekonkretne, jak chmury pyłu czy dymu lub też tłum postaci o pustych oczodołach czy niewidzących oczach. Pracę marzenia sennego można więc porównać do eliminowania i syntetyzowania,

pracę Beksińskiego nad obrazem do wzbogacania, dodawania i mnożenia. Taka metoda tworzenia obrazu przynosi pożądany przez malarza efekt — obraz wyzwala u odbiorców nastroje i emocje³⁰ podobne do tych, które stanowią fundament marzeń sennych. Obraz Beksińskiego nie jest więc ilustracją marzenia sennego, lecz jego ekwiwalentem.

Malarz podkreśla zresztą, że w życiu namalował tylko 2–3 obrazy bezpośrednio inspirowane marzeniami sennymi.³¹ Sen nie jest więc dla niego jedynym źródłem inspiracji, jest tylko jednym z przejawów rzeczywistości zewnętrznej. Równie często jak o śnie mówi na przykład o tym, że punktem wyjścia jego procesu twórczego jest wizja, że praca nad obrazem zaczyna się nie od postrzeganego fragmentu świata zewnętrznego, nie od dającej się ująć werbalnie anegdoty, lecz od układu o cechach „wyłącznie wizualno-uczuciowych”.³² Wbrew więc deklaracjom, że chciałby tworzyć tak, jakby fotografował marzenia i sny, nie zamierza ich fotografować w potocznym rozumieniu tego słowa.³³ Wykorzystuje tylko niektóre elementy tych zjawisk w procesie tworzenia nowego, autonomicznego świata, który można rozumieć jako ekwiwalent rzeczywistości wewnętrznej — rzeczywistości marzeń, wizji i snów.

Fakt, że Beksiński z reguły nie obdarza swych dzieł tytułami, pozwala przypuszczać, że nie ma on zamiaru odnosić odbiorcy do jednego, konkretnego źródła inspiracji. Obrazy te mają bowiem przybliżać odbiorców do rzeczywistości wewnętrznej, otwierać na jej bogactwo, a nie ją opisywać. Beksiński pragnie pomóc nam w wywołaniu i przeżyciu szczególnych emocji, zawartych w najgłębszych warstwach rzeczywistości wewnętrznej, które niekiedy ujawniają się w naszych snach. Emocje te są wspólne wszystkim ludziom, powszechne, a równocześnie trudne do wyrażenia i nazwania. Można by je określić jako emocje akonkretne czy aprzedmiotowe. Te bowiem, które są efektem naszej silnej więzi z egzystencją w świecie zewnętrznym, zwłaszcza w świecie społecznym, nie interesują malarza. Nie znajdujemy na przykład w jego dziełach uczuć wywołanych silnym przywiązaniem do drugiego człowieka — uczucia miłości, szczęścia czy lęku o dalsze istnienie bliskiej i drogiej nam osoby. Beksiński ewokuje w swojej twórczości emocje najbar-

³⁰ Z. Taranienko: *op. cit.*, s. 196.

³¹ *Świat Zdzisława Beksińskiego. Z artystą rozmawiała Iwona Rajewska*, „Panorama Północny” 1981, nr 6.

³² Z. Beksiński: *Moja forma egzystencji*, [w:] *Zdzisław Beksiński*, opr. T. Nyczek, s. 5.

³³ Beksiński u początków swej drogi twórczej zajmował się właśnie fotografią. Twierdził, że nie powinien on ograniczać się do wiernego odzwierciedlania świata, lecz winien dążyć do tworzenia, interpretacji rzeczywistości nas otaczającej. Z. Beksiński: *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 541–542.

dziej dla nas, ludzi, istotne, a które, chociaż powszechne, dostępne są nam tylko poprzez jednostkowe, indywidualne przeżycie. Emocje te najczęściej mają postać lęku: o nasze istnienie, o jego sens, o możliwość realizacji własnej wizji życia itp. Jest to lęk silny, często paraliżujący, z wiecznym znakiem zapytania, lęk bez odpowiedzi, stale w nas obecny — bez względu na siłę zaabsorbowania w codzienną egzystencję. Twórczość staje się dla Beksińskiego pewnego rodzaju antidotum na ten lęk:

Traktuję uprawianie sztuki jako formę kłamstwa przesłaniającego przerażający Transcedent, z którym obcowanie jest dla mnie nie do zniesienia.³⁴

Całość dzieła Beksińskiego ujawnia silny związek z rzeczywistością wewnętrzną. Twórca ten jednak nawiązuje również do rzeczywistości zewnętrznej. Wykorzystuje, chcąc ukazać odbiorcy bogactwo świata wewnętrznego, elementy rzeczywistości zewnętrznej: świata przedmiotów i procesów. W swoich dziełach więc zespala, podobnie jak to czynił Chagall, obydwie rzeczywistości. To, że proces twórczy okazuje się zespoleniem dwu rzeczywistości, nie zaprzecza temu, że twórca zawsze świadomie odnosi swoje dzieło jako całość do jednej z dwu wyróżnionych tutaj rzeczywistości. W przypadku twórczości Chagalla był to świat zewnętrzny, a Beksińskiego — świat wewnętrzny.

W świetle dzieł omówionych malarzy tworzący artysta ukazuje się jako jednocześnie związany z tymi dwiema rzeczywistościami. Rzeczywistość wewnętrzną pojmuje się jako dziedzinę rozumu i rozsądku — jako świat jawy; rzeczywistość wewnętrzną jako dziedzinę emocji, fantazji — jako świat snu. Oczywiście, każdy człowiek żyje w tych dwu rzeczywistościach, doświadcza ich i je przeżywa. Artysta jednak, dzięki aktowi twórczemu, nawiązuje z nimi swoiste związki, ale nigdy z jedną z nich; tworząc, czerpie z obydwu. W powstawaniu nowego uczestniczą więc obydwie te światy, chociaż w różnym stopniu i w różnorodny sposób. Dzięki aktowi twórczemu egzystencja artysty staje się egzystencją „między” rzeczywistością zewnętrzną i rzeczywistością wewnętrzną. Tworzony przez artystę świat — jego sztuka, zawierając elementy obydwu rzeczywistości, staje się rzeczywistością nową wobec nich autonomiczną. Specyficznym elementem rzeczywistości wewnętrznej jest sen, marzenie sennie. Można je nawet rozumieć jako „znak” tej rzeczywistości, jako element najbardziej dla tej sfery charakterystyczny. Sen bowiem, ze względu na powszechność tego przeżycia oraz pewnego rodzaju „konkretność” lub, mówiąc inaczej, jego „określoność” — daje się, w ogólnie zrozumiałym sposobie, opisać. Przypuszczać można, że sen właśnie jest tym elemen-

³⁴ Z. Taranienko: *op. cit.*, s. 191.

tem rzeczywistości wewnętrznej, która najwcześniej stała się przedmiotem zainteresowania artystów. Bardzo długo jednak marzenie senne było traktowane na podobieństwo anegdoty, na sposób literacki. Często zresztą sny wykorzystywane przez malarzy miały już postać literacką. Malarze interesowali się więc tylko niezwykłym obrazem, zdarzeniem i związaną z nim informacją. Próby nadania obrazowej warstwie marzenia sennego formy plastycznej były sprowadzeniem snu do praw i zasad panujących w naszej zewnętrznej rzeczywistości, co zawsze było pewnego rodzaju deformacją — w samym marzeniu sennym panują przecież inne stosunki przestrzenne i czasowe. W efekcie najczęściej w obrazie współistniały dwie różne rzeczywistości — rzeczywistość jawy i rzeczywistość snu. Literackie traktowanie snu nie wywoływało zapewne wśród malarzy zainteresowania własnym światem marzeń sennych. Sytuacja taka trwała w sztuce bardzo długo, bo najprawdopodobniej aż do wieku XIX, kiedy, począwszy od Romantyzmu, nie tylko wzrasta zainteresowanie snem jako odmienną rzeczywistością, ale też zmienia się stosunek do tego zjawiska. Być może dopiero wtedy twórcy różnych dziedzin sztuki spotkali się po raz pierwszy świadomie z własnym światem snów.

Czym dla artysty-malarza jest (może być) spotkanie z własnym snem? Każde przypomniane marzenie senne zaczyna istnieć niczym szczególny obraz. Obraz, który istnieje immanentnie „w” i tylko „dla” danego człowieka. Obraz ten może być obiektywizowany, czyli zacząć istnieć „dla innych” tylko w wyniku twórczego wysiłku — opowiedzenia, zapisania czy namalowania. Każde obiektywizowanie snu będzie jednak pewnym jego przekształceniem, a nawet swoistym deformowaniem samego przeżycia — snu. Twórca może, w dodatku, uzewnętrznić swoje marzenie w całości lub też potraktować swój sen jako źródło inspiracji, czyli nawiązywać do własnego marzenia sennego w poszukiwaniu bodźców, które mogłyby pomóc w rozwiązywaniu w oryginalny sposób problemów twórczych. Gdy artysta podejmuje decyzję nawiązywania w procesie twórczym do własnego marzenia sennego, wytwarza się między światem wewnętrznym tego twórcy a jego marzeniem sennym i jego świadomym „ja”, będącym ośrodkiem procesu twórczego, specyficzne pole napięć, które w istotny i bardzo interesujący sposób stymulować może dany proces twórczy. Umożliwia ono nowe, odbiegające od tradycyjnego spojrzenie na sen. Sprzyja dostrzeżeniu artystycznie wartościowych aspektów marzenia sennego. Oprócz najłatwiejszych do zauważenia zadziwiających doświadczeń śpiącego, „ja” ukazuje, niejako czyni widocznymi, aspekty formalne marzenia sennego, które same w sobie są wartościowe pod względem artystycznym — jak zasada kompozycji akcji i zasady kompozycji obrazu marzenia sennego. Oczywiście, każdy twórca na inne elementy snu zwraca uwagę i następnie wykorzystuje w swym procesie twórczym. Artyści

współcześni bardzo często wykorzystują aspekty formalne marzenia sennego. Niektóre z nich są już tak powszechnie stosowane, weszły jakby do kanonu metody twórczej współczesnej sztuki, że nie pamięta się o ich pochodzeniu. Twórcy jednak nadal odkrywają w rzeczywistości snu elementy nowe, interesujące i inspirujące. W ten sposób, z jednej strony mogą nadać swemu dziełu bardziej osobisty i oryginalny charakter, a z drugiej — uświadamiają, iż rzeczywistość snu jest bogata, wielowątkowa i wielowarstwowa, zdolna do inspirowania twórczości artystycznej. Marzenie senne zaczyna więc funkcjonować na podobieństwo innych sfer szeroko rozumianej rzeczywistości: przyrody, ludzi, procesów historycznych, kultury, które od wieków traktowano jako źródła inspiracji dla sztuki. Twórcy, nawiązując do rzeczywistości snu, zasypują jakby przepaść, jaka powstała w wyniku pojmowania snu jako rzeczywistości obcej, przeciwstawnej światu jawy. Ukazują, że granice między tymi światami są względne. Uświadamiają, że marzenie senne jest rzeczywistością wartości, które umożliwiają tworzenie nowych rzeczywistości — a przede wszystkim sztuki.

SUMMARY

The article concentrates on the importance of dreaming sensations for the creative work for mainly 20th-century painters: P. Picasso, M. Chagall and the contemporary Polish surrealist Z. Beksiński.

