

Magdalena Jarnotowska: Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego

Beksiński w rozmowie z historykiem i krytykiem sztuki Elżbietą Dzikowską na pytanie o porównania jego obrazów z pracami innych artystów, między innymi Bronisława Linkego, Hieronima Boscha i Jacka Malczewskiego, odpowiedział: „Nazwiska, które Pani wymieniła, są mi bliskie i zarazem całkowicie odległe. Z pewnej perspektywy wydaje się, że wiele rzeczy pochodzi jak gdyby z tego samego worka. Ale gdy samemu siedzi się w tym worku – okazuje się, że między mną a Boschem jest wręcz przepaść!”¹.

Porównania, które choć w zamierzeniu mają opisywać świat artysty, nieraz kamuflują nieprzekładalną na żaden inny słownik indywidualność. Beksińskiemu zapewne schlebiali porównania z wielkimi malarzami, ale wrzucony z nimi do jednego worka zupełnie naturalnie bronił własnej indywidualności. Była to szczególna granica niezależności artystycznej, którą Beksiński sam wyznaczał i przesuwiał. W przypadku Schulza na trop naprowadzał sam, wskazując na więź łączącą go z autorem *Xięgi bałwochwalczej*. W rozmowie z współpomysłodawcą i organizatorem cyklu wystaw *W stronę Schulza*, Janem Bończę-Szabłowskiem, deklarował: „Nigdy się tego nie wypierałem. Te podobieństwa są najbardziej ewidentne, kiedy patrzy się na moje rysunki o treści erotycznej. Z Schulzem wiązały mnie pewne odchylenia w dziedzinie erotyki. Kiedy uświadomiłem sobie, co rysowałem, jak to robił, co chciał ukryć w tych rysunkach, pomyślałem, że bardzo wiele nas łączy”².

Ten artystyczny *coming out* Beksińskiego uwodzi pewną łatwością. Wskazanie wprost na wspólnotę obsesji erotycznych z Schulzem wygląda na ćwiczenie, które podsuwa Beksiński szczególnie dociekliwym, na coś w rodzaju podstawy dociekań. Tropem tym podążyła Agata Demkowicz,

„wiele
nas łączy”

1 E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 14.

2 J. Bończa-Szabłowski, *Krewny Schulza*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 48, s. A12.

odniesieniem
najwięksi

pisząc o wyobraźni literackiej obu artystów³. Analizowała motywy erotyczne powracające w rysunkach i obrazach Schulza i Beksińskiego, starając się przybliżyć najbardziej widoczne analogie. Zastrzegła jednak, że ich uchwycenie stałoby się czytelniejsze po opublikowaniu tekstów literackich Beksińskiego, który próbował sztuki pisania mniej więcej od wiosny 1963 do lutego 1964 roku. Stworzył w tym czasie opowiadania, fragmenty i pomysły, które zostały wydane dopiero w roku 2015. Odniesienie stanowiła dla niego twórczość największych: Dostojewskiego, Czechowa, Manna, Kafki, Rilkego i Schulza. Beksiński zapisywał od siedemnastu do czterdziestu stron dziennie. Rękopisy i maszynopisy tekstów prozatorskich artysty, znajdujące się w archiwum Muzeum Historycznego w Sanoku, stały się podstawą wydania zbioru opowiadań, którego wyboru i krytycznego opracowania dokonał Tomasz Chomiszczak.

przykazanie
nr 1

Beksiński, pisząc, był własnym surowym krytykiem. Niezadowolające próby komentował na marginesach. Rozpoczęte opowiadanie *Chmura* przerwał krytyczną uwagą: „Przykazanie nr 1: Nie będziesz usiłował, chuj rybi, naśladować Schulza, bo w tym stylu dalej niż Schulz zajść nie podobna, więc się tylko ośmieszasz, tracisz czas i dobre samopoczucie. A to zachowaj na przestrożę. AMEN!”⁴.

Przykazanie to podyktował Beksińskiemu upiór prześladowający wielu artystów – lęk przed naśladownictwem. Styl Schulza posłużył jako probierz nie-możliwości pisarskich artysty z Sanoka, dla którego sztuka skaleczona naśladownictwem traciła wartość i przestawała inspirować. Mierzenie się ze stylem artysty z Drohobycza to jeden z bardziej intrygujących epizodów w twórczości Beksińskiego. Uwagę zwraca zwłaszcza opowiadanie *Manekiny*, będące rodzajem ekfrazy, nawiązania do *Manekinów* Brunona Schulza ze zbioru *Sklepy cynamonowe*. „To miał być fragment większej całości – stwierdzał Beksiński. – Zastanawiam się, czy nie opracować tego oddzielnie”⁵. Ponad miesiąc później rozwijał ten autokomentarz: „Jest niedopracowane. Pomysł tego pornograficznego opowiadania jest niewątpliwie dobry, ale wykorzystanie gorsze [...]. Należy całość rozbudować. Nie czuje się czasu. Przeskoki nazbyt szybkie, a równocześnie niepotrzebne «rozbudowywanie» poszczególnych fragmentów [...]”⁶. Zarzucony pomysł Beksińskiego miał być w założeniu swoistym dialogiem z Schulzowską wizją „kobiety kompletnej”. Stał

3 A. Demkowicz, *Zdzisław Beksiński i Bruno Schulz – rzecz o wyobraźni twórczej obu artystów*, w: *Zdzisław Beksiński a kultura współczesna*, red. S. Jaworski, Sanok 2014.

4 Cyt. za: M. Grzebałkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014, s. 81.

5 Cyt. za: T. Chomiszczak, „Zaledwie okruchy, bezużyteczne szczątki, niedojedzone przez czas resztki”. *Prozatorskie do-myślenia Zdzisława Beksińskiego*, w: Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2015, s. 407.

6 Ibidem.



Rysunki sadomasochistyczne Zdzisława Beksińskiego z lat 1966–1967, tusz kreślarski i długopis na papierze

się natomiast świadectwem dyktatu schulzowskiego naśladownictwa, którego obawiał się Beksiński.

Według Beksińskiego warsztat pisarski nie sprostał pomysłom rodzącym się w jego wyobraźni. W wyniku tego rozdźwięku oraz obaw związanych z naśladownictwem, którego nie uda się przekroczyć, a także rad znajomych, by porzucił pisarstwo, zrezygnował z dalszych prób. Wydaje się jednak, że to podziw dla opowiadań Schulza uformował gust literacki i wrażliwość artystyczną Beksińskiego, dla którego mierzenie się ze stylem pisarza z Drohobycza okazało się decydujące. Beksiński widział bowiem w Schulzu sprzymierzeńca w artystycznym świecie ceniącym twórcze poszukiwania. Dzięki nim tworzyli oni wspólnotę artystów łądząco podobnych i zdecydowanie osobnych. Obaj gdzieś na peryferiach ratowali się, prowadząc intensywną korespondencję z bratnimi duszami. Deklarowane przez Beksińskiego przymierze z Schulzem wsparły podobne doświadczenia, obcowanie z samotnością.

Doświadczenie samotności to dosyć ryzykowna praktyka zacierania łączności z codziennością przeładowaną powinnościami, konwenansem, przymusem. Odpowiednio dozowana oczyszcza i działa pobudzająco. Otoczenie często opatruje ją odpowiednią etykietką anomalii – dziwactwa, które wymyka się schematowi kulturowemu⁷. „Dziwaków” niepołączonych z rutyną pracy w fabryce autobusów Autosan można było łatwo rozpoznać: „Zdzisław Beksiński nie podoba się też miejscowemu księdzu, znajomemu rodziny z Dynowa. Duchowny krytykuje artystę, bo ten nosi sweter na gołe ciało zamiast koszuli i marynarki”⁸.

W Sanoku czasów PRL-u przetrwały dobrze spetryfikowane przedwojenne tradycje drobnomieszczańskie. „Słoneczniki”, jak nazywał Beksiński wścibskich sanoczan, plotkowały o ekstrawagancjach artysty pochodzącego przecież z dobrej i zasłużonej dla miasta rodziny. Henryk Waniek opisywał niełatwy urok malowniczego miasteczka, do którego wpada się na parę dni i wraca: „a oni tam na zawsze, wiosna, lato... Sanok to nie był przedwojenny Drohobycz, ale nie przypadkiem jego historia jakoś się rymuje z Brunonem Schulzem. Tam coś specyficznie galicyjskiego było. To jedna z przyczyn, dla których Zdzisław chciał się wyrwać”⁹. Nic więc dziwnego, że Beksiński, jak to określał, „pasożytuje listami na ludziach spoza miasteczka”¹⁰. Skarżył się na samotność, na którą remedium była korespondencja z Marią Turlejską i Andrzejem Urbanowiczem. Podtrzymywał kontakt listowny z osobami, z którymi mógł prowadzić

niełatwy
urok Sanoka

⁷ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.

⁸ Cyt. za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 123.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 124.

zaciekle erudycyjne dyskusje. Jednocześnie to właśnie na sanockich peryferiach kształtowała się jego wyobraźnia twórcza i warsztat artystyczny. Samotność, na którą ciągle narzekał, mobilizowała go do poszukiwania bratnich dusz, zapewniała dystans, by mógł oswoić prześladowającą go niepewność i odnaleźć środki wyrazu odpowiadające jego talentowi malarzkiemu.

Sanok =
Drohobycz

Schulz, choć wiercił się w Drohobyczu, czuł się w nim bezpiecznie. Inaczej niż Beksiński, który aż do czasu przeprowadzki z Sanoka do Warszawy starał się ograniczać skutki samotności, będącej rodzajem intelektualnego i mentalnego wyobcowania na peryferiach. W Warszawie to jego żona Zofia czekała na przyjazd kogoś z Sanoka, żeby wypytać, co się zmieniło w miasteczku. Wiesław Banach w wywiadzie poświęconym rodzinie Beksińskich tak wspominał swoje wizyty w stolicy: „Sporą część czasu na rozmowy zabierała Pani Zosia. Dla niej przyjazd kogoś z Sanoka był świętem. Wypytywała o wszystko i wszystkich. [...] Czegoś takiego Zdzisław nigdy nie miał”¹¹. Po przeprowadzce Beksiński izolował się od sanoczan i Sanoka, od miasta, z którego pochodziła jego rodzina. Obojętnie reagował na ludzi reprodukowalnych, z którymi nie łączyły go wspólne tematy.

Natomiast Schulz w listach do znajomych i przyjaciół stopniowo wyjawiał istotę i konsekwencje swojego flirtu z samotnością. Nie uległ namowom narzeczonej Józefiny Szelińskiej, nigdy nie opuścił na stałe rodzinnego miasta. Przekonany o ożywczej artystycznej mocy samotności pozostawał pod jej kuszącym urokiem.

flirty
z samotnością

W liście z 4 sierpnia 1937 roku donosił Zenonowi Waśniewskiemu: „Byłem przez 4 tygodnie na wsi koło Turki prawie zupełnie samotny. Nie miałem pociechy z tej samotności i pozbyłem się iluzji starej i zakorzenionej we mnie, że jestem stworzony do samotności. Może kiedyś byłem, dziś zieje na mnie pustka i martwota z krajobrazu [...]”¹². W czerwcu 1939 roku pisał natomiast do Romany Halpern: „zmierzam jakby znów ku partiom i strefom losu, gdzie panuje samotność. Jak niegdyś. Czasami napełnia mnie to smutkiem i strachem przed pustką, to znowu nęci mnie jakimś poufnym, znanym z dawien dawna kuszeniem”¹³.

Tym, który w Schulzowskim świecie doświadczał „bezbrzeżnego żywiołu nudy”, był oczywiście ojciec. Bezradnie ustępując Adeli, zamieszkał w pustym pokoju na końcu sieni, odciął się od spraw codziennego życia. Samotność intrygowała Schulza na tyle, że ukazał ją jako wybór

11 Z Wiesławem Banachem rozmawia Jarosław Mikołaj Skoczeń, w: *Beksiński. Dzień po dniu kończące się życia. Dzienniki, rozmowy*, Warszawa 2016, s. 61–62.

12 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 86.

13 Ibidem, s. 177.

zyciowy, którego raczej przewidywalne konsekwencje poniósł wykluczony społecznie główny bohater jego opowiadań. Interesowała go także jako czynnik, który działa inspirująco, bo jak pisał w liście do Witkacego: „Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów”¹⁴. Z pewnością uwodziła Schulza jako wolność artystycznego wyboru, lecz głęboka samotność jako los, którego nie da się uniknąć, przytłaczała, zaczynała blokować zdolności artystyczne.

Koncepcja swobody twórczej, dowolności w wyborze tematu i stylu dzieła pociąga artystów ceniących wolność i boleśnie odczuwających jej ograniczenia. Beksiński w rozmowie z Dzikowską zwierzył się, że praca na zamówienie nie tylko odbiera mu przyjemność malowania, ale nawet je udaremnia. Pozbawia go możliwości tworzenia na luzie, wycofania się, a czasami po prostu porzucenia nieukończonego obrazu¹⁵. Beksiński próbował w ten sposób opisać jedną ze żmudniejszych metod twórczych. Jej istotę trafnie uchwycił Sándor Márai. Podczas podróży statkiem po Morzu Śródziemnym podziwiał mężczyznę, który z zapałem, na akord zapełniał szkicownik. Początkowo Máraiego nękały wyrzuty sumienia z powodu własnej beczynności, stwierdził jednak, że metoda, którą obserwował, jest zawodna. Według Máraiego „szczegóły trzeba zanurzyć w utrwalaczu pamięci, a potem w ogóle o wszystkim zapomnieć, by dopiero później, znacznie później nadać formę tym okruchom, które pozostały po trywialnych realiach. Istnieje inna rzeczywistość – odbicie, jakie świat pozostawia w tobie, jeśli jesteś artystą. I po jakimś czasie, jeśli wiedzie Cię intuicja własnego sądu, już tylko ona będzie cię interesować”¹⁶.

Ta inna rzeczywistość, która według Máraiego znajduje odbicie w artyście, potrzebuje szczególnej formy, stylu. Dla Schulza i Beksińskiego, multiartystów poszukujących odpowiednich środków wyrazu pośród różnych sztuk, namysł nad formą, sposoby ewokowania uczuć, docierania do pamięci były niezmiernie ważne. Ścieżki od malarstwa do pisarstwa i od pisarstwa do malarstwa określały zapewne artystyczny rozwój ciągle nienasyconych indywidualności. „Jeśli jesteś artystą”, styl nabiera znaczenia, o którym pisała Susan Sontag: „Styl artysty to nic innego niż konkretny sposób, w jaki artysta zarządza formami swojej sztuki. [...] Forma – w swojej szczególnej postaci, stylu – jest więc projektem wpajania czuciowego, obszarem negocjacji między bezpośrednim wrażeniem zmysłowym a pamięcią (indywidualną lub kulturową). Ta mne-

¹⁴ Ibidem, s. 103.

¹⁵ E. Dzikowska, op. cit., s. 14.

¹⁶ S. Márai, *Podróż statkiem po Morzu Śródziemnym*, w: idem, *W podróży*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2011, s. 79.

moniczna funkcja pomaga zrozumieć, dlaczego wszelki styl bazuje na jakiejś zasadzie powtarzania i redundancji, a także daje się analizować w jej kategoriach¹⁷.

W twórczości prozatorskiej Schulza i Beksińskiego często pojawia się środek stylistyczny powołujący treści uczuciowe, uruchamiający pamięć, środkiem tym jest powtórzenie, opierające się na określonej konstrukcji retorycznej. W opowiadaniach autora *Sklepów cynamonowych* zdaniem Włodzimierza Boleckiego ten zabieg stylistyczny pełni „funkcje analogiczne do modelu zdania peryfrastycznego”¹⁸. Dla artysty z Sanoka powtórzenie nabierało jeszcze innego znaczenia, kiedy na początku drogi artystycznej zaczynało być synonimem ograniczeń i nie pozwalało uwolnić inwencji twórczej. Precyzja Beksińskiego, widoczna w obrazach, mogła blokować jego możliwości pisarskie. Mimo że teoretycznie wiedział, czym wyróżnia się dobra literatura (świadczą o tym przecież jego krytyczne notatki na marginesach własnych utworów), nie potrafił jej stworzyć, wciąż powtarzając i cyzelując niedoskonałe formy prozatorskie.

W opowiadaniu *Bakterie*, utkanym ze sloganów reklamowych, Beksiński wprowadził frazę pełniącą funkcję omowni. Narrator rozpoczyna historię zdaniem: „Są ich miliony, lecz gdyby podzielić te miliony przez tysiące, również zostałyby miliony”¹⁹. Zgodnie z tytułem opowiadania i hasłami wrytymi w pamięć przez reklamy nasuwa się skojarzenie z bakteriami. Wraz z lekturą następuje jednak wywrócenie utartego znaczenia tej frazy: „Są ich miliony. Niezliczone miliony naciskających guziki, wduszających klawisze”²⁰. Tym razem wskazanie jest precyzyjne: „miliony” to ludzie wycięci z szablonu, na etacie w fabryce, po pracy pędzący samochodami na weekend za miasto. Zdalnie zaprogramowani, doskonale wiedzą, kiedy mają wołać «oh!», westchnąć „wonderful”, przymknąć oczy i szepnąć „beautiful”. „Miliony, które podzielone przez miliony pozostałyby nadal milionami, wrzucają deszcz miedzianków do jeziorzek i wodospadów, przekonane, że korzystają w tej chwili z pełni życia i wypoczynku; naciskają w odpowiednich miejscach guziki swoich aparatów, które resztę robią same; wołają «oh!» tam, gdzie trzeba wołać «oh!» [...]”²¹.

Gra, którą Beksiński prowadzi w tym opowiadaniu z czytelnikiem, polega na przywoływaniu tych samych sformułowań, uparcie powtarza-

krępująca
precyzja

miliony!

17 S. Sontag, *O stylu*, przeł. A. Skucińska, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 53–54.

18 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 288.

19 Z. Beksiński, *Bakterie*, w: idem, *Opowiadania*, s. 118.

20 Ibidem, s. 122.

21 Ibidem, s. 123.

nych, jak w reklamie. Te utarte znaczenia aktualizuje dopiero ironiczna treść opowiadania. Odniesienia do reklamy, będące rodzajem zabawy z językiem potocznym, są także komentarzem dotyczącym przemian życia codziennego, mentalności konsumpcyjnej. Odwzorowują komunikację kupiecką, a może raczej dyskurs ekonomiczny, modelujący wyobrażenia konsumentów, którzy własną wartość odmierzają posiadanymi dobrami.

Spośród opublikowanych opowiadań Beksińskiego to chyba jedyne, w którym została wprost wykorzystana retoryka reklamowa. Według Tomasza Chomiszczaka jednak: „Odwołań do estetyki reklamowej mogłoby być w prozie Beksińskiego więcej, co sugerują jego ledwie nazskicowane pomysły. W jednym z takich niedatowanych rękopisów odnajdziemy zanotowane pośpiesznie zdanie zdradzające plan opisanego «życia reklam»; tekst miał odtworzyć powiązania postaci występujących w reklamach. To jeden z kilkunastu zapisanych i niezrealizowanych pomysłów na kolejne opowiadania”²².

Notatki z „życia reklam” Beksińskiego korespondują z Schulzowskimi opowiadaniem. To w *Księżdzie* znalazły się opowieści o „apostołce włochatości” – cudownie uzdrowionej dzięki działaniu specyfiku na porost włosów Annie Csillag, czy o leku na wszystkie choroby i ułomności – „fluidzie z łabędziem” Elsa. To szczególne doświadczenie kulturowe – reklama – zostało przetransponowane przez Schulza i Beksińskiego w formę opowiadań, których ideałem jest sugerować znaczenia. Według Chomiszczaka: „Domysły, hipotezy, sugestie – to zatem elementy powtarzające się regularnie w tekstach literackich Beksińskiego. Narracja, która miesza się niejednokrotnie z monologiem wewnętrznym bohatera, ma charakter probabilistyczny [...]”²³.

W dziejącym się na granicy jawy i snu opowiadaniu Beksińskiego *Na końcu ogrodu* główny bohater i narrator prowadzi właśnie monolog wewnętrzny, którego poszczególne fragmenty rozpoczyna od tytułowego tajemniczego miejsca – „końca ogrodu”. Powtarza: „Potem idę na koniec ogrodu, gdzie leżą zmarli”; „Idę na koniec ogrodu, gdzie znajduje się mogiła, w której leżą zmarli”; „Na końcu ogrodu jest miejsce, w którym leżą zmarli”²⁴. W trakcie monologu nawarstwiają się obrazy sugerujące tragedię rodzinną, ale nie tylko. Narrator w kolejnej wizji przypominającej relację zdawaną podczas sesji psychoanalitycznej wyznaje: „Odczuwam niepokój, strach. Strach, którego nie chcę okazać. Ta dzielnica to getto, stare getto w nieznanym mi mieście. Brodaci

²² T. Chomiszczak, op. cit., s. 386–387.

²³ Ibidem, s. 384.

²⁴ Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, w: idem, *Opowiadania*, s. 20–22.

Żydzi wyglądają z okien”²⁵. Następnie zastrzega: „Nie jestem przecież antysemitą. Wiesz, że nie jestem antysemitą. Dlaczego boję się starych Żydów, których już nie ma? Nie są to starzy ludzie, nie są to starcy. Widzę w nich tylko wrogów, niepokonane prawa natury. Bezwzględna obcą siłę. [...] Czy istnieje czysty strach? Musi istnieć strach przed czymś. Nie boję się przecież starych Żydów wymordowanych w czasie wojny. [...] Może to nie lęk przed Żydami? Może Żydzi symbolizują starość i śmierć?”²⁶.

Irracjonalny lęk, który próbuje opisać bohater, nosi fatalne piętno historii i losu Żydów. Po II wojnie światowej stają się oni symbolem starości i śmierci. Zaludniają wyobrażenia o nieuniknioności przeznaczenia i wypełniają fantazmatyczny scenariusz. W Schulzowskiej narracji Żydzi także byli naznaczeni piętnem starości. W opowiadaniu *Sierpień* „alembik rasy” ewokował jej zapach: „W półciemnej sieni ze starymi oleodrukami, požartymi przez pleśń i osłepłymi od starości, odnajdowaliśmy znany nam zapach. W tej zaufanej starej woni mieściło się w dziwnie prostej syntezie życie tych ludzi, alembik rasy, gatunek krwi i sekret ich losu, zawarty niedostrzegalnie w codziennym mijaniu ich własnego, odrębnego czasu. [...] Siedzieli jakby w cieniu swego losu i nie bronili się – w pierwszych niezręcznych gestach wydali nam swoją tajemnicę. Czyż nie byliśmy krwią i losem spokrewnieni z nimi?”²⁷.

Beksiński w liście do Marii Turlejskiej zastanawiał się nad przyczynami swojego stosunku do Żydów, przyznając: „Być może tak jak większość humanistów, mam uraz, wyrzut sumienia czy coś w tym rodzaju w stosunku do Żydów, że jestem przeczulony”²⁸. To wyznanie zostało napisane po II wojnie światowej, kiedy także w Sanoku nie było już Żydów. Schulz w międzywojennym Drohobyczu mógł odczuwać zbliżającą się tragedię. Po Zagładzie strach Beksińskiego miał jednak inny wymiar, przenikało go poczucie winy świadka, który przeżył. W Warszawie malarz z Sanoka zamieszkał w nowoczesności z wielkiej płyty. Na blokowisku obwarował się i próbował odciąć od świata ojców. W twórczości pozostawiał cienie sanockich Żydów, symbole szczególnie naznaczone historią dziedzicznego lęku.

Forma, w której Beksiński zawarł relację do Żydów w opowiadaniu *Na końcu ogrodu*, pełna jest pytań. To wątpliwości, poczucie niemożności znalezienia jednej zadowalającej odpowiedzi, nurtują Beksińskiego,

inny wymiar
strachu
(po zagładzie)

²⁵ Ibidem, s. 28.

²⁶ Ibidem, s. 29.

²⁷ B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 9–10.

²⁸ Cyt. za: M. Grzebałkowska, op. cit., s. 124.

odciskając się na stylu nie tylko tego opowiadania. 1 kwietnia 1993 roku Beksiński zanotował w *Dzienniku*:

„Przeglądając terminarz z roku ubiegłego, natrafiłem, pod datą 11 czerwca, na dwa zdania, nad którymi nadal chciałoby się pomyśleć:

Nazwać coś, to oddalić się od istoty rzeczy nazwanej.

Nazwać coś, to rozminąć się z tym, co się nazwać usiłowało.

Należałoby to wszystko lepiej sformułować”²⁹.

Zdaniem Wiesława Banacha, dyrektora Muzeum Historycznego w Sanoku, opiekuna spuścizny po Beksińskim, artysta „sam o tym mówił, że jest ulepiony wyłącznie z wątpliwości”³⁰. Podczas poszukiwania odpowiednich form twórczości, czy to malarskiej, czy prozatorskiej, tak jak Schulza nie opuszczało go poczucie artystycznej niepewności, które metaforycznie ujął na końcu opowiadania *Śnieg*: „Człowiek w okularach przeciska się, przekopuje przez gęstniejące z każdą minutą, narastające w niesłychany sposób zwały miękkiego śniegu. [...] Wydaje się jednak, że już dawno zgubił drogę, może zresztą nigdy nie było żadnej drogi, a o ile nawet była, to któż może zaręczyć, że prowadzi we właściwym kierunku?”³¹.

artysta
ulepiony
z wątpliwości

²⁹ Z. Beksiński, *Dzienniki*, w: *Beksiński. Dzień po dniu ...*, s. 113.

³⁰ W. Banach, w: *Beksiński. Dzień po dniu ...*, s. 94.

³¹ Z. Beksiński, *Śnieg*, w: idem, *Opowiadania*, s. 199.