

## **Zdzisław Beksiński i ponowoczesna melancholia. Zarys interpretacyjny (*Na końcu ogrodu, Centrala snów, Informator*)**

**Paweł Szczyrek**

Uniwersytet Rzeszowski  
ORCID: 0000-0002-9266-1222

### **Zdzisław Beksiński and Postmodern Melancholy. An Interpretation Outline of *Na końcu ogrodu, Centrala snów, Informator***

**Abstract:** The artistic output of Zdzisław Beksiński finds recognition all over the world. Not so long ago, his visual heritage was enriched by new, literary accomplishments – the collection of short stories written by the artist between 1963 and 1965. The present paper is an analysis of three most expressive pieces in terms of studied esthetics: *Na końcu ogrodu, Centrala snów* oraz *Informator*.

Beksiński's short stories are here placed in the context of postmodern melancholy characterized by affirmation of experienced emptiness the source of which was sought for in Beksiński's generational experiences. On these grounds, a thesis is proposed where the holistic creative concept which merges visual and literary accomplishments is expressed by three figures: decay, repetition and ontological uncertainty. Not only is the object of the analysis a theoretical aspect of a worldview present in the literary works but it also functions as a specific fictional-structural solution.

**Key words:** melancholy, Zdzisław Beksiński, story, postmodernity, sacrum, social utopia, crisis of idea, language deconstruction, narration, sociology of art, political breakthrough

**Słowa kluczowe:** melancholia, Zdzisław Beksiński, opowiadania, postmodernizm, sacrum, utopia społeczna, kryzys idei, dekonstrukcja, narracja, socjologia sztuki, przełom polityczny

Wiesław Ochman we wstępie do miniaturowego wyboru dzieł malar-  
skich wielkiego sanoczanina pisze: „Pewna dziennikarka zapytała mnie  
kiedyś, jaki jest ten Beksiński. Genialny malarz – odpowiedziałem – któ-

rego sztuka zadziwiła już w XX wieku, a będzie tak samo oddziaływać w XXI stuleciu i w następnych, a przy tym normalny, ale pełen tajemnic, jak jego malarstwo, człowiek<sup>1</sup>. Przyjaciel Beksińskiego nie pomylił się. Twórczość wybitnego malarza nie tylko nie została zapomniana, ale zyskuje coraz większe uznanie i jest popularyzowana zarówno w kraju, jak i za granicą<sup>2</sup>. Do dotychczasowych powszechnie znanych osiągnięć malarskich i fotograficznych obecnie dochodzą nowe, tym razem literackie dokonania. Stosunkowo niedawno ukazały się opowiadania pisane przez Beksińskiego pomiędzy 1963 a 1965 r., stanowiące kolejny autorski eksperyment na drodze twórczego rozwoju, które są wyrazem poszukiwania formy adekwatnej do dążeń estetycznych artysty<sup>3</sup>.

Artykuł jest próbą interpretacji trzech opowiadań *Na końcu ogrodu*, *Centrala snów* oraz *Informator* w kontekście wciąż inspirującej estetyki melancholii w jej ponowoczesnym wydaniu<sup>4</sup>. To właśnie za pośrednictwem przez upadek metafizyki Zachodu arcyzm „czarnej żółci” stał się wspólnym mianownikiem, na którego podstawie dokonałem selekcji wskazanych wyżej pozycji prozatorskich Zdzisława Beksińskiego. Analizowane utwory stanowią jego najbardziej sugestywną emanację, z której możliwe jest wysnuć ogólnych wniosków na temat tej twórczości i wskazanie powtarzających się mechanizmów konstrukcyjnych stanowiących klucz interpretacyjny wobec pozostałej spuścizny artystycznej<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> W. Ochman, *Wstęp*, w: *Beksiński 2*, Olszanica 2002, s. 7.

<sup>2</sup> O wzrastającym zainteresowaniu twórczością Zdzisława Beksińskiego świadczą ciągle ukazujące się publikacje poświęcone artyście. Zob. J. M. Skoczeń, *Detoks. Zbigniew Beksiński, Norman Leto: korespondencja, rozmowa*, Warszawa 2018; M. Grzebalkowska, *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014; *Beksiński – Dmochowski. Listy 1999–2003*, Warszawa 2017.

<sup>3</sup> Warto zaznaczyć w tym miejscu, że całość dorobku pisarskiego Zdzisława Beksińskiego stanowi czterdzieści opowiadań, kilkanaście wstępnych pomysłów oraz dziesięć szkiców przyjmujących postać humoresek bądź makabresek. Zainteresowany czytelnik dokładny wykaz twórczości literackiej sanoczanina znajdzie w: *Nota wydawnicza*, w: Z. Beksiński, *Opowiadania*, Olszanica 2015, s. 413–414.

<sup>4</sup> Marek Bieńczyk, rozważając ciągle zaznaczającą się popularność tej estetyki, pisze: „Ale też śladem Ciorana widzę wyraźniej, że topos melancholii, jeden z najstarszych i najbardziej w naszej kulturze trwałych jest niesłychanie żywotny i wywołuje wciąż dalsze echa. To jest jego paradoks: choć mówi o życiu na próbę zamierającym, choć wypowiada się już od trzydziestu albo i trzystu stuleci, przenika go tajemnicza energia, która popycha do pióra kolejne pokolenia”. Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 3.

<sup>5</sup> Warto wyraźnie podkreślić, że przedmiotem niniejszej analizy jest estetyka melancholii przejawiająca się w konkretnych chwytach konstrukcyjnych i stylistycznych charakterystycznych dla prozy. Z uwagi na wielość talentów Zdzisława Beksińskiego naturalną pokusą jest zestawienie zgromadzonych tu wniosków z innymi rodzajami sztuk uprawianych przez artystę. Mam świadomość tej interesującej konieczności, jednak zagadnienie korespondencji interesmiotycznej pomiędzy prozą a malarstwem Beksińskiego jest niezwykle złożone i wpłynęłoby zniekształcająco na klarowność prezentowanego tutaj wywodu. Stąd też wątki te jedynie zaznaczam w charakterze przypisu, czyniąc z nich w przyszłości przedmiot odrębnego studium.

Artykuł stanowi zarys, nie syntezę lub całościową wykładnię, również nie wyczerpujący komentarz, lecz wstępne rozpoznanie, które będzie punktem wyjścia do dalszych badań i propozycją kierunku, który wydaje się niezwykle obiecujący poznawczo. Ustalenia mogą okazać się cenne w kontekście oceny całego dorobku twórczego artysty. Potwierdzają bowiem istnienie holistycznej, choć wyrażonej odmiennymi językami, koncepcji twórczości zasadzającej się na przeżyciu ponowoczesnej pustki aksjologicznej oraz upadku wielkich utopii społecznych. Postawione tezy, mam nadzieję, staną się pretekstem do rozmyślań dla wszystkich poszukujących oryginalnych kontekstów literackich, szczególnie tych, których przedmiotem zainteresowania jest współczesny kryzys wartości. W świetle tak zarysowanego celu rozważań należy postawić pytanie o zasadność rozpatrywania opowiadań Beksińskiego w kategoriach melancholijnych.

## Filozoficzne źródła melancholii Zdzisława Beksińskiego

Świat przedstawiony opowiadań Beksińskiego to rzeczywistość wynikająca z melancholijnego przeżycia rzeczywistości, u którego źródeł leży brak wywołany uświadomioną pustką aksjologiczną. Autor *Informatora* w wywiadzie wspomina:

Widzi pan, z jednej strony ten czas, który ucieka, odbieram bardzo dramatycznie, bo zbliżam się do sześćdziesiątki i słyszę drugi czy trzeci dzwonek. Z drugiej natomiast pochodzę 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 wszystko jest i tak bez znaczenia<sup>6</sup>.

Ten pozornie pesymistyczny fragment rozmowy jest najlepszą, bo autorską diagnozą „duszy” artysty i jego światopoglądu estetycznego. Wszechogarniająca pustka i wynikające z niej poczucie braku znaczenia staje się doświadczeniem, które wpływa nie tylko na sposoby konceptualizacji świata, ale także kształt charakterystycznego sposobu wyrazu twórczego. Gdzie należy szukać jego źródeł? Z pewnością czynników tego rodzaju jest wiele – załamanie heglowskiej wizji historii, kryzys referencjalności znaku, obalenie dychotomicznie pojmowanych logik Zachodu, erozja pojęcia tożsamości i zastąpienie jej procesualnie kształtowanymi możliwościami „ja” – dwa z nich natomiast wydają się szczególnie doniosłe. Są bowiem bezpośrednim udziałem artysty. Mam na myśli kryzys komunistycznej utopii oraz relatywizm moralny powstały w wyniku upadku obowiązujących dotąd systemów wartości.

Zdzisław Beksiński urodził się w 1929 r. Okres jego dzieciństwa przypada więc na okrutne czasy drugiej wojny światowej i związany z nią upadek

<sup>6</sup> C. Skrobała, *Wszystko jest bez znaczenia. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Życie Literackie” 1987, nr 21, s. 1–11.

sacrum, zaś moment kształtowania dojrzałej świadomości wiąże się z czasem budowania i kompromitacji nowego ładu komunistycznego. Te dwa pokoleniowe doświadczenia zaważyły na sposobach autorskiego odczucia rzeczywistości i bezpośrednio przełożyły się na możliwości wyrażania estetycznego. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Upadek sacrum wiąże się z unieważnieniem narracji, które budowały strukturę doświadczenia i wiązały ją w niepodzielną całość. Co ciekawe, nie chodzi wyłącznie o religijne pojmowanie pojęcia. Proces degradacji to przede wszystkim odsunięcie wartości, także tych świeckich, które na mocy rytuału zapewniały ciągłość interpretacji i nadawały ramy przyczynowo-skutkowe rozproszonym elementom rzeczywistości. Świetnie myśl tę ujmuje Leszek Kołakowski, wskazując sensotwórczą rolę *sacrum*:

Zaakceptować życie i zaakceptować je zarazem jako porażkę, jest to możliwe tylko pod warunkiem uznania sensu, który nie jest całkiem względem historii ludzkiej immanentny, to znaczy pod warunkiem uznania porządku sakralnego. Jego odrzucenie powoduje niejako neutralizację sensu, odsuwa eschatologię bytu i każe patrzeć na rzeczywistość wyłącznie w kategoriach przypadkowości. Doświadczenie uwolnione spod jego wpływu traci swoją zasadność i przenosi się na poziom wyłącznie techniczny. Prymat zyskuje radykalny naturalizm wprowadzający „porządek” *profanum* – chaos i śmierć<sup>7</sup>.

W wyniku zmian społecznych obalona zostaje sensotwórcza zdolność człowieka, rytuał, który pozwalał organizować własne życie i formułować oczekiwania wobec niego. Przypadkowość staje się zasadą „organizującą” świat przedstawiony, a pustka egzystencji zostaje wypełniona fantasmagorycznymi wizjami stanowiącymi substytut realnego doświadczenia i poznania rzeczywistości. Obrazowo myśl tę wyraża Gaetan Picon, autor antologii myśli XX w.:

Każdy wie, co to jest współczesna trwoga. Wydaje się, że nasza epoka zamknęła nas, bezbronnych, w kręgu potworów. Zmarły Bóg, rozum pozbawiony praw, kosmos i historia niedające się pojąć – otaczają nas cieniem, który objawia nam naszą nicość; człowiek doświadcza siebie w swym opuszczeniu ostatecznym, które jest już tylko pustką. Pustką wolności i śmierci. Jest jednak coś, co nawiedza tę pustkę, nasze monstra<sup>8</sup>.

W świat po stracie wkraczają demony. Miejsce dotychczasowego porządku zajmuje zamęt i przypadkowość istnienia. Mocna teleologiczna tożsamość zostaje zastąpiona incydentalnie przyjmowanymi osobowościami, a rzeczywistość zewnętrzna i sam podmiot jawią się jako fragmenty niezdolne do zbudowania jakiegokolwiek całości. W świecie po śmierci Boga niemożliwe jest również natchnienie, a jego miejsce zajmują powtarzające się czynności rzemieślnicze. Myśl tę świetnie obrazuje Wiesław Ochman, który charakteryzując twórczość Beksińskiego, pisze tak:

Nie ukrywam, że Zdzisław zadziwia mnie swoją wiedzą i to nie tylko z dziedziny malarstwa. Rozmowy o sztukach plastycznych i tak zawsze schodzą ostatecznie na sprawy czysto

<sup>7</sup> L. Kołakowski, *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*, w: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, „Aneks” 1982, s. 173.

<sup>8</sup> Cyt. za: A. Adamski, *Artyści Podkarpacia*, Rzeszów 2010, s. 12.

techniczne. Nie ma mowy o uniesieniach malarskich, natchnieniu, a raczej pojawia się racjonalność malarskiego myślenia<sup>9</sup>.

Inaczej być nie mogło. W świecie, w którym dominuje pustka, próba nadania jakiegokolwiek znaczenia skazana jest na porażkę. Pozostaje jedynie cykl ciągłych, precyzyjnych powtórzeń, technicznych sztuczek, które wypełniają miejsce skompromitowanego czasu i przestrzeni<sup>10</sup>.

Upadek, schyłek sacrum i związane z nim uczucie pustki są źródłami melancholijnego przeżycia zyskującego uzewnętrznienie w obrazach i opowiadaniach sanoczanina. To jednak nie jedyny powód. Równie ważny jest czynnik socjologiczny związany z kryzysem utopii ideologii komunistycznej.

Rok 1945 znaczący koniec wojny niósł niewątpliwie chwilę oddechu dla wymęczonego zbrojną zawieruchą społeczeństwa. Był także czasem naiwnej nadziei na nastanie nowego porządku spod znaku komunizmu. Ta błyskawicznie okazała się jednak złudna. Początkowe nadzieje związane z odbudową silnego państwa o wyraźnym kręgosłupie aksjologicznym szybko legły w gruzach. Obietnica budowy sprawiedliwego społeczeństwa ustąpiła wobec wszechogarniającego terroru, przemocy i prób fałszywego przepisywania historii<sup>11</sup>. Wraz z upadkiem nadziei na nową, lepszą rzeczywistość skompromitowana zostaje mocna pozycja ideologii, która do tej pory dawała szansę na konceptualizację „ja” i porządkowała doświadczany świat. Jednostka funkcjonująca w takiej rzeczywistości traci oparcie w metanarracji i jawi się jako rozpadająca, osłabiona, a przede wszystkim niemogąca zyskać legitymizacji w żadnym z wielkich systemów aksjologicznych. Jej upadek uniemożliwia powiązanie doświadczenia w jakiegokolwiek całościowej ramy. Albowiem nie istnieje nadrzędna wartość, która mogłaby zebrać doświadczenie podmiotu, rzeczywistość po raz kolejny jawi się jako zbiór niepowiązanych, nieprzystających do siebie fragmentów, które bez żadnej metodyki zapełniają pole widzenia podmiotu. Zwraca na to uwagę Marek Bieńczyk, który porządkującej funkcji utopii przeciwstawia melancholijny chaos.

<sup>9</sup> W. Ochman, *Zdzisław Beksiński*, Olszanica 2002, s. 6.

<sup>10</sup> Ten specyficzny brak semantycznej warstwy swojej twórczości konsekwentnie podkreślał sam Beksiński. Artysta mówił: „Znaczenie obrazu nie ma dla mnie najmniejszego znaczenia. [...] Zaczynam malować arcybiskupa, a wychodzi mi lokomotywa. W trakcie pracy porzucam pierwotny zamysł. Zaczynam iść za tym, co dzieje się na obrazie. W pewnym momencie przychodzi mi do głowy: gdy kompozycję odwrócę do góry nogami, będzie lepsza. I tak postępuję”. Zob. Z. Taranienko, *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia*, „Sztuka” 1979, nr 4/6, s. 31.

<sup>11</sup> Obrazowo na ten temat wypowiada się sam Beksiński: „Jak była okupacja hitlerowska, to byłem dzieckiem i zawsze żeśmy sobie wyobrażali, że to się skończy naszym zwycięstwem. Natomiast stalinizm to miało być coś, co będzie trwało już do końca świata. Co było efektem porozumień jałtańskich. Wierzyliśmy, że tak świat będzie wyglądał i to było nieporównywalnie bardziej beznadziejne od okupacji hitlerowskiej. [...] Ja zarzuciłem wszelką nadzieję na jakiegokolwiek pozytywne rozwiązanie”. Zob. J. M. Skoczeń, *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia*, Warszawa 2016, s. 25.

Ale utopia i melancholia – dwie postacie jednej krwi – ujawniają swe bliskie estetyczne pokrewieństwo w skłonności do kolekcji, kolekcji powszechnej, obejmującej „wszystko”. Dla jednej jest to inwentarz tego, co posiadała na zawsze i co obejmuje szczerze dobroczynnym sercem, układającym wszystko w harmonijną, uporządkowaną na zawsze budowlę. Dla drugiej jest to zbiór rzeczy do siebie nieprzystawalnych, gdyż niemogących zaznać zbawienia jednego sensu, gościnności jednej przestrzeni, i zarazem nieosobnych, gdyż niewyróżniających się żadną własną istotą – fragmentami bez całości<sup>12</sup>.

W świecie po upadku utopii jakakolwiek całość jest niemożliwa, a jej miejsce zajmuje szereg niepowiązanych ze sobą elementów. Brak istnienia ramy epistemologicznej warunkuje powstanie odczucia melancholijnego. To z kolei, domagając się uzewnętrznienia, napotyka język, w wyniku czego powstaje charakterystyczna estetyka chaosu. Podkreślmy to jeszcze raz. Melancholia Beksińskiego jest przede wszystkim przeżyciem doświadczanej rzeczywistości. Jej domeną nie jest, jak się pozornie wydaje, świat przedstawiony, a fenomenologiczne pojęte doświadczenie, które stanowi sposób przeżycia poznawanego świata – rzeczywistości po stracie. Dopiero potem za pośrednictwem przez język staje się sposobem wyrażenia.

Wróćmy jeszcze raz do przywołanego wyżej cytatu z wypowiedzi Zdzisława Beksińskiego. Słowa artysty każą podejrzewać, że omawiana pustka jest także jego udziałem. Nie rodzi jednak ona pesymizmu, wręcz przeciwnie, w nicości poczynają i myśli malarz widzi pociechę, która pozwala zaakceptować rzeczywistość taką, jaką ona jest w istocie. Zajmując opisane stanowisko, wyraża więc postawę aprobatywną wobec melancholijnego przeżycia i wpisuje się w jego ponowoczesne wydanie charakteryzujące się afirmacją doświadczanego braku<sup>13</sup>. Stąd nie należy pojmować tej twórczości w kategoriach apelatywnych czy moralizatorskich. Funkcja pouczająca ustępuje opisowości przeżycia pustki ponowoczesnej za pośrednictwem przez *parole*.

„Brak” spowodowany podwójną stratą rodzi poczucie melancholii. Fenomenologiczne przeżycie świata konceptualizowanego w takich kategoriach domaga się wyrażenia, a za pośrednictwem przez język rodzi właściwą Beksińskiemu estetykę literacką, wyrażającą się przez trzy figury – rozpadu, powtórzenia i niepewności ontologicznej.

## Rozpad, powtórzenie, niepewność

Rozpad, powtórzenie i niepewność ontologiczna to główne zasady rządzące opowiadaniem Beksińskiego. Wszystkie (dez)organizują świat przedstawiony analizowanych tekstów i ich konstrukcję. Przyjrzyjmy się każdej z nich, sytuując je na tle opisanej wyżej pustki aksjologicznej.

W twórczości Beksińskiego świat przedstawiony ulega intensywnej destrukcji:

<sup>12</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia...*, s. 45–46.

<sup>13</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Durera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 14.

Babka trzymała zawsze w szafie włoskie orzechy, daktyle, papierosy machorkowe dla żebraków; gdy umarła jej strój, którego używała do pracy w ogrodzie, wisiał przez rok w piwniczce na narzędzia i gdy przeszukiwałem jego kieszenie, rozlał się z wilgoci i pleśni w palcach<sup>14</sup>.

### I drugi wyimek:

Raz, patrząc z mostu, zauważyłem u podnóża przęśła, biały, zniekształcony przez załamanie światła w płynącej wodzie przedmiot. Wyglądało to jak zwłoki dziecka, a może psa. Widać było żebra, może zresztą fantazja dodała nieistniejące szczegóły. Między otworami żeber a powłoką niesłychanie białej skóry czy mięsa widać było ciemne rozpadliny wnętrza, do których wpływały i [z których] wypływały ryby. [...] Chodziłem codziennie nad rzekę i patrzyłem z mostu, jak zmienia się pies leżący na dnie<sup>15</sup>.

W obu przywołanych fragmentach wyraźnie zarysowuje się destrukcyjny rys rozpadu. Niejako na oczach czytelnika zniszczeniu ulegają rekwizyty, rozkładowi podlegają ciała, unieważnieniu poddany zostaje czas. Dzieje się tak, ponieważ w obliczu straty – upadku ideologii i kryzysu sacrum – niemożliwa jest już jakakolwiek całość. Ta wymaga bowiem istnienia pewnych wartości warunkujących strukturę świata i nadających mu interpretacyjne rysy. Jak jednak dowiodłem, wartości takie nie są możliwe. Beksiński konsekwentnie przeprowadza krytykę świata przedstawionego i samego podmiotu opowiadania, osłabia je na różne sposoby, zaprzecza ich ciągłości, a w skrajnych przypadkach w ogóle neguje możliwość ich zaistnienia. W konsekwencji świat przedstawiony jest rzeczywistością w rozpadzie, która na mocy pracy psychiki staje się alegorią doświadczanej pustki<sup>16</sup>.

Rozpad nie ma jednak wyłącznie wymiaru fabularnego. Rozbiorowi ulega również sama konstrukcja utworów i ich język. Niejednokrotnie traci ona swoją linearną budowę, a tradycyjne oczekiwania recepcyjne czytelnika zostają zakłócone zaskakującymi defiguracjami. Tak dzieje się we wszystkich analizowanych opowiadaniach. Proces ten szczególnie widoczny jest natomiast w utworze pt. *Na końcu ogrodu*, gdzie w opowieść zostaje wpleciony krótki akapit opisujący nieprzyjazny peron kolejowy, którego przywołanie nie jest w żaden sposób umotywowane kontekstem tekstu<sup>17</sup>. W wyniku zakłócenia tradycyjnej konstrukcji przyczynowo-skutkowej i zastąpienia jej swobodnym współwystępowaniem obrazów podważone zostają tradycyjne oczekiwania czytelnicze. Nastęstwo akapitów nie tworzy całości historii, wręcz przeciwnie, rozbija ją na dziesiątki mniejszych segmentów, których powiązania, bez odwołania do postmodernistycznych ujęć melancholii, niejednokrotnie nie sposób wykazać. Podobnie dzieje się, gdy przyjrzymy się budowie poszczególnych zdań. Niemal powszechną zasadą

<sup>14</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, w: tegoż, *Opowiadania*, Olszanica 2015, s. 25.

<sup>15</sup> Tamże, s. 27.

<sup>16</sup> Marek Bieńczyk pisze: „Cały proces melancholijny jest procesem postępującej alegoryzacji, w wyniku której czas naszego istnienia przemienia się w formy przestrzenne i ujawnia w postaci ruin i szczątków”. Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co...,* s. 88.

<sup>17</sup> Zob. Z. Beksiński, *Na końcu...,* s. 25.

w przywołanych opowiadaniach jest postępujące upraszczanie konstrukcji językowej. Zdania wielokrotnie złożone są sukcesywnie zubożane, aby przejść w krótkie, niemal enumerowane „strzępy” syntaktyczne. Potwierdzenie tych konstatacji przynosi następujący fragment:

Jestem na początku szuflady; to znaczy w chwili, którą już sobie przypominam, jestem na początku szuflady i prawdopodobnie mam podążać w kierunku prowadzącym w głąb szuflady. Odczuwam niesłychany wprost strach, laskoczącą włosy i zaciskającą gardło trwożę. Gdzieś w głębi szuflady płonie światło. Jest to chyba światło domu. Być może światło to nie jest elektryczne. Jest to raczej świeczka, a może lampa naftowa. [...] To wraca wiele razy. Czasem idę w poprzek szuflady. Czasem stoję i zastanawiam się, jak osiągnąć cel znajdujący się na terenie szuflady. To wraca wiele razy<sup>18</sup>.

Rozpoczynająca sekwencję wypowiedź w formie zdań złożonych wraz z rozwojem akcji zostaje uproszczona. Ich miejsce zajmują krótkie, składające się z zaledwie kilku słów wypowiedzenia, które dodatkowo nasycone zostają licznymi powtórzeniami. Zabiegu tego rodzaju nie można jednak tłumaczyć jedynie odczuwanym przez bohatera strachem czy chęcią dynamizacji akcji powieści. Ten szczególny rozbiór leksykalny ma źródła filozoficzne i stanowi odpowiedź na nieufność wobec języka jako takiego. W wyniku obalenia porządku *sacrum* i wynikającej z niej dychotomii poznania, referencja znaku zostaje zawieszona, forma oddziela się od znaczenia, a sam język uwolniony z obowiązku semantycznego i staje się materiałem, na którym postępuje destrukcja<sup>19</sup>. Fragmentaryczna, porwana, nieliniarna narracja staje się śladem pierwotnej straty. Uruchomiony zostaje proces alegoryzacji, który doświadczaną pustkę aksjologiczną przekształca w cząstkowe formy językowe i przestrzenne. Degradacja świata przedstawionego staje się śladem rozpadu rzeczywistości – kolejną zwielokrotnioną metaforą doświadczonej straty<sup>20</sup>.

W ten sposób przechodzimy do drugiej zasady konstrukcyjnej opowiadań Beksińskiego – powtórzenia. W przywoływanych tekstach wszystko się zwielokrotnia – bohater błądzi po tej samej przestrzeni, opowiedziane

<sup>18</sup> Tamże, s. 23–24.

<sup>19</sup> Stąd też Beksiński wydaje się świadomie manipulować odbiorcami swych dzieł literackich i malarskich. Posługując się umocowanymi w kulturze znakami, prowokuje do mechanicznych i przekłamanych skojarzeń. Wnikliwy czytelnik powinien jednak zauważyć, że są one puste, stanowią jedynie formę, za którą nie stoi żadna treść. Nie odsyłają do świata zewnętrznego, ale są elementem wpisanym w szerszą koncepcję twórczości wyrażającą się rozpisaną na wiele głosów i technik grą znaczoną.

<sup>20</sup> Motyw rozpadu nietrudno znaleźć w malarskiej twórczości artysty. Wśród licznych dzieł operujących tym sugestywnym narzędziem wyrazu znajduje się wiele pozycji przedstawiających destrukcję o różnej charakterystyce – od zniszczonych elementów świata przedstawionego (*EX*), poprzez degradację urbanistyczną (*AE73*), obrazowanie przywodzące na myśl niszczycielskie żywioły (*AG84*), aż na zniekształcenia ontologicznych kończąc (*R8*). Na gruncie prozatorskim szczególnie interesujący jest ostatni wątek, który znajdzie rozwinięcie w dalszej części artykułu. Warto także zauważyć, że obfite wykorzystanie analizowanego toposu nie jest przypadkowe. Świadczy o tym jego duża frekwencja oraz staranność przejawiająca się w skrupulatnej technice wizualnego oddania rozkładu.



wątki i widzenia nieoczekiwanie powracają, aby mieć swój dalszy ciąg, przywoływane już figury na nowo zaludniają świat przedstawiony. Błędem byłoby jednak odczytywanie tego rodzaju zabiegów w kategoriach niemocy twórczej czy wyczerpania inwencji autorskiej. Wręcz przeciwnie, konsekwentne stosowanie wskazanych chwytów wskazuje na ich celowe użycie, a swoich źródeł każe szukać w filozofii. W świecie po stracie tworzenie nowych znaczeń nie jest już możliwe. Brak bowiem ramy etycznej, która warunkowałaby jakikolwiek sens. Narratorowi pozostaje jedynie możliwość kluczenia, nieustannego gestu powtarzania, które jednak nie prowadzi do żadnego celu, ten bowiem nie jest możliwy.

Najbardziej sugestywny opis powtarzania czynności znajdziemy w opowiadaniu *Informator*, w którym bohater maniakalnie oddaje się tożsamym działaniom.

Sprawdzam wszystko jeszcze raz, przekręcam klucz, następnie sprawdzam wszystko ponownie, jeszcze raz odkręcam i znowu zakręcam klucz, jeszcze raz sprawdzam, czy wszystko jest w porządku, odbiegam dwa kroki, po czym wracam i jeszcze raz sprawdzam, czy niczego nie przegapiłem<sup>21</sup>.

Powtórzenie w przytoczonym fragmencie staje się ramą wyznaczającą całe funkcjonowanie bohatera. Postać nie jest zdolna wyzwolić się z mechanicznie podejmowanych czynności, te zaś przyjmują charakter natręctwa, które pozbawia jednostkę szans na normalne funkcjonowanie. Oczywiście nie sama czynność jest tu ważna, ale alegoryczny sens, który w niej tkwi. W rytmie chorobliwie zwielokrotnianych czynności i zakłócenia linearnego porządku doświadczenia zanegowana zostaje możliwość zaistnienia przyszłości. Jej miejsce zajmuje cyklicznie powracająca przeszłość, a dokładnie strata ujawniająca się w figurze koła. Powtórzenie odbiera możliwość doświadczenia przedstawionej rzeczywistości, wobec braku wartości strukturyzujących niemożliwe jest bowiem zaistnienie jakiegokolwiek sensu. Zamknięty w pułapce zapętlonego czasu podmiot staje się podwójnie wyalienowany – ze świata i z siebie samego.

Opisywana zasada, podobnie jak w przypadku wyżej omawianego rozpadu, realizowana jest także w konstrukcji utworów. Oto fragment, który taki wniosek potwierdza:

Potem idę na koniec ogrodu, gdzie leżą zmarli. Na końcu ogrodu, rozumie pan, nie ma żadnego domowego cmentarza, po prostu stoi altanka i betonowy tarasik, na którym zwykle opala się mój brat. [...] Więc na końcu ogrodu znajduje się duży grób lub też kilka grobów; może nie grobów, może znajduje się tam mogiła. [...] Idę na koniec ogrodu, gdzie znajduje się mogiła, w której leżą zmarli<sup>22</sup>.

W stosunkowo krótkim cytacie mamy do czynienia z wielokrotnym przywołaniem tego samego faktu – obecności zmarłych w końcowej części ogrodu. Powtórzenie nie jest jednak prostym wskazaniem fabularnym, ale

<sup>21</sup> Z. Beksiński, *Informator*, w: tegoż, *Opowiadania...*, s. 57.

<sup>22</sup> Z. Beksiński, *Na końcu...*, s. 20–21.

przyjmuje postać wyraźnych paralelizmów składniowych. Tożsame konstrukcje na przestrzeni całego opowiadania wracają kilkakrotnie. Również w mniejszych fragmentach spotykamy liczne zwielokrotnienia leksykalne. Co ważne, owo powtórzenie nie ma jednak charakteru refrenu będącego źródłem chociażby fonicznej przyjemności. Wręcz przeciwnie, zasada przyjmuje formę dysharmonii dających się zauważyć także w warstwie dźwiękowej rozpadu i nieprzystawalności.

Narrator, duplikując konstrukcje językowe, tak naprawdę wyraża pogląd o braku możliwości odkrycia jakiegokolwiek ostatecznego znaczenia. Powtarzając, próbuje dotrzeć do istoty rzeczy, a wobec niemożności realizacji tego planu, jedynie „rozgwieżdża” swoją wypowiedź, powtarzając doświadczoną strategię. W ogólnym planie nie chodzi więc o obronę wartości, ale o sam fenomen bycia, proces powoływania elementów rzeczywistości przedstawionej, które już w chwili zaistnienia zostają unieważnione i skompromitowane<sup>23</sup>.

I wreszcie trzecia z wymienionych zasad – niepewność ontologiczna. Świat zewnętrzny jest pusty, wypełniany losowo rozlokowanymi rekwizytami, śladami straty. Zanik jego znaczenia skłania podmiot do zwrotu myśli ku sobie. Nie można bowiem już nic dostrzec, niczego być pewnym, pozostaje odwrócić wzrok i spojrzeć w siebie. Proces ten nie przynosi jednak żadnej pociechy. Po raz kolejny odwołajmy się do tekstu.

A może to ja jestem tchórzliwym generałem, może kobietą w ciemnej sukni, może zaś człowiekiem z przyprawioną brodą, mitycznym, nieosiągalnym wizerunkiem właściciela, a może dzieckiem? Czyż doprawdy wyglądać mogę na dziecko? Sama myśl wydaje mi się śmieszna. A może ja jestem snem generała lub dziecka? A może snem człowieka z przyprawioną brodą lub jego brzydkiej żony?<sup>24</sup>

Kryzys wywołany pustką aksjologiczną przejawia się również w procesach konstytucji podmiotu. Już nie tylko rzeczywistość zewnętrzna ulega rozkładowi, niemożliwe jest również zaistnienie jakiegokolwiek osobowości. Dlaczego tak się dzieje? Wymienić trzeba chociaż dwa powody. Po pierwsze, kryzys wynika z procesu psychicznego. W ujęciu psychoanalitycznym destrukcyjne utożsamienie libido ze stratą stanowi charakterystyczny proces doświadczenia melancholijnego. Podmiot doznający straty, zamiast kierować energią wobec innego przedmiotu, skupia ją na sobie, czym rozpoczyna proces samozagłady. Możliwe jest także drugie, postmodernistyczne

<sup>23</sup> Analizowana zasada powtórzenia obecna jest również w malarstwie Zdzisława Beksińskiego. Moim zdaniem jednym z najbardziej sugestywnych jej wyrazów jest obraz *AC75*. Dzieło przedstawia zwielokrotniony motyw szczytu, na którym znajdują się tajemnicze postaci zgromadzone wokół ogniska. Moc wyrazu dodatkowo została zwiększona poprzez zastosowanie toposu mgły – notabene jednego z ważniejszych motywów obrazowania melancholijnego – który potęguje wrażenie powtarzalności, skazując odbiorców na ciągle, zwielokrotnione (do)wyobrażanie sobie zastosowanego konceptu przestrzennego. Podobnie jak w przypadku prozy zabieg tego typu jest bezpośrednim wyrazem niemożności doświadczenia rzeczywistości w jej tradycyjnym kształcie i odbiciem figury wiecznego powrotu, jednego z najistotniejszych elementów przeżycia melancholijnego i zapośredniczonej przez niego estetyki.

<sup>24</sup> Z. Beksiński, *Centrala snów*, w: tegoż, *Opowiadania...*, s. 47.

wyjaśnienie. Upadek wartości i wynikająca z niego nobilitacja narracji marginalnych sprawiają, że uprawomocnione zostają wszelkie dyskursy, które dotąd nie mogły zaistnieć. Możliwość ich powołania i relatywny charakter warunkują istnienie wielu światów, spośród których żaden nie przyjmuje pozycji nadrzędnej. W takiej sytuacji mówienie o ontologii podmiotu jest w ogóle niemożliwe. Pozostają jedynie studia przypadków i poznanie fragmentaryczne.

Niezależnie, który wariant teoretyczny wybierzemy, efekt estetyczny będzie tożsamy. Wchłonięcie straty przez libido lub zrelatywizowanie dyskursów uznawanych dotąd za marginalne znajduje odzwierciedlenie w tekstach, w których podważa się status ontologiczny bohatera i świata przedstawionego. Już nie tylko rzeczywistość zewnętrzna jawi się jako chaos, dekonstrukcji poddawane jest również istnienie samego podmiotu, który staje się nieokreślony, wewnętrznie pusty. Skoro niemożliwa jest konkretyzacja „ja”, jedyną możliwością utwierdzenia swojego (niedo)istnienia staje się sytuacyjne wypełnianie fantomami – cytatai, obrazami o nie do końca określonym pochodzeniu, w końcu snami i marzeniami innych. Tak jak w opowiadaniu *Centrala snów*:

Poruszając się po budynku, penetrując pokoje, snując się korytarzami, przecinam raz po raz atmosferę snów, tworzę jej wiry, przeciągi, porywam za sobą jej oderwane fragmenty, wstępuję jak przypadkowy statysta w jej integralną wegetację, biorę w niej udział przez jedną lub dwie chwile, wpadając po chwili w zupełnie nieistotnym miejscu na pusty korytarz, zalany białym blaskiem jeden z pokoi lub bezpośrednio wpadając w inny fragment z innego czasu tej samej całości [...]. Zdaje się, że będę musiał zginać. Zdecydowano o tym w którymś z opuszczonych fragmentów...<sup>25</sup>

Życie bohatera to nieustanna gra polegająca na zmianie przyjmowanych ról. Co ciekawe, wbrew stwierdzeniu zawartemu w powyższym fragmencie bohater nie jest wyłącznie statystą. Sytuacyjnie przyjmowane pseudoosobowości zagrażają mu zarówno w planie ogólnym – podważają możliwość jego istnienia rozumianego jako byt indywidualny, jak i fabularnym – grożąc mu odebraniem życia. Ucieczką okazuje się wyłącznie wejście w kolejny sen, czyli zainicjowanie kolejnego powtórzenia będącego śladem straty. Ostateczne dotarcie do istoty rzeczy nie jest możliwe. Aktywność narratora jest jedynie ciągłym zbliżaniem się, pobieżnym oglądem zamkniętym w kole ciągłych powtórzeń. To śledzenie fragmentów, śladów straty, przyjmowanie sytuacyjnych tożsamości, które w wyniku pustki aksjologicznej nigdy nie mogą zbudować całości. Ta jest bowiem niemożliwa. „Ja” narratorskie jawi się w opowiadaniach zawsze jako możliwość. Pomysł, który już w chwili zaistnienia zostaje zaniechany i odrzucony. W konsekwencji niemożliwe staje się wytworzenie jakiegokolwiek tożsamości. Podmiot skazany jest na wyłączny akt zwielokrotnienia swojego niedo(istnienia), w którym na mocy alegorii do głosu dochodzi

<sup>25</sup> Tamże, s. 40–41.

brak wykluczający jakąkolwiek możliwość zadomowienia się czy doświadczenia rzeczywistości.

Rozchwianie ontologiczne nie jest jednak wyłącznie udziałem bohaterów analizowanych opowiadań, dotyczy również świata przedstawionego. Ustaliliśmy już, że rzeczywistość prób literackich Beksińskiego jest projekcją, w której do głosu dochodzi odczuwana strata. Brak wartości hierarchizujących sprawia, że świat przedstawiony rozumiany jako względna i dająca się ująć w ramy doświadczenia całość, zostaje zastąpiony modelem konstelacyjnym, a w miejsce możliwości jakiegokolwiek jego poznania podstawiane są epistemologiczne przybliżenia. Stąd nierzadko spotykamy figurę labiryntu, spirali czy koła, którymi określana jest rzeczywistość dzieła literackiego. Co ciekawe, brak linearnego ukształtowania świata przedstawionego wyklucza możliwość zaistnienia żaloby. Melancholia podmiotu doświadczającego zasadza się na ponowoczesnym, niepesymistycznym przeżyciu pustki, toteż nie ma w tych opowiadaniach poczucia dojmującego przygnębienia, ale w obliczu braku porządku zmierzającego do ustalonego celu niemożliwy wydaje się również jakikolwiek sens. Zasadą staje się więc wieczne powtórzenie, nieustanny ruch po kole, który nie może przynieść żadnych rozstrzygnięć egzystencjalnych i estetycznych.

Niepewność ontologiczna przyjmuje jeszcze jeden niezwykle ciekawy, metaliteracki wymiar. Zwróćmy uwagę na następujący fragment:

Zdaję sobie sprawę, że muszę przebyć część cmentarza; sądzę, że to cmentarz, ale nie mógłbym zastosować tu słowa „churchyard”, słowo to nie określa tego, co znajduje się teraz wokół mnie. Nie mógłbym także użyć twardego niemieckiego słowa „Kirchof”. Nie jest to chyba także cmentarz<sup>26</sup>.

Powyższe rozważania skupiają się na sposobie komunikowania. Jakiego słowa powinien użyć narrator-autor, aby najlepiej oddać swoje intencje? Tego rodzaju refleksja metaliteracka wpisuje się we współczesne ujęcia prozy podejmującej temat artysty, ale stanowi także charakterystyczny dla estetyki melancholijnej element dezintegracji<sup>27</sup>. Narrator, podejmując decyzję o odsłonięciu swojego zaplecza twórczego i uwidocznieniu czytelnikowi procesu powstawania utworu, dokonuje dekonstrukcji samego dzieła literackiego pojmowanego jako całość. To, co do tej pory wydawało się zindywiduali-

<sup>26</sup> Z. Beksiński, *Na końcu ogrodu*, w: tegoż, *Opowiadania...*, s. 31.

<sup>27</sup> Więcej na temat metaliterackości prozy zainteresowany czytelnik znajdzie w obfitej bibliografii dotyczącej tej tematyki. Podczas przygotowania tego szkicu niezwykle cenne okazały się: W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002; M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994; M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006; M. Rabizo-Birek, *Portrety artystów w „czasie marnym” w powieściach początku XXI wieku*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2006.

zwaną historią, artystyczną imitacją rzeczywistości, okazuje się wielką iluzją. Ontologia opowiadania rozpada się na oczach odbiorcy, by jeszcze raz potwierdzić, że jakakolwiek całość jest niemożliwa. W świecie pustki aksjologicznej, w rzeczywistości po stracie, podsumowania i zamknięte wątki są jedynie domeną mrzonek, a utwór literacki pojmowany w kategoriach zindywidualizowanego, całościowego tworu zostaje zastąpiony figurą tworu w procesie. Dzieło literackie jest zaprezentowane jako utwór złożony z nieodnoszących się do żadnej rzeczywistości zewnętrznej słów<sup>28</sup>.

Przykłady tego typu zabiegów można mnożyć, wszystkie jednak mają wspólny mianownik – brak wiary w możliwość zaistnienia jakiegokolwiek całości. Dlatego też opowiadania Beksińskiego szczególnie dla nieprofesjonalnego czytelnika mogą wydawać się nie tylko trudne w odbiorze, ale momentami wręcz grafomańskie. Opinia, która może być darowana mniej wykształconemu odbiorcy, nie przystoi jednak badaczowi. Ten powinien uświadomić sobie złożoność koncepcji twórczej, która stoi za konkretnymi rozwiązaniami narracyjnymi oraz stylistycznymi i odkryć ich subtelność i cenną poznawczo wartość.

Podsumowując, zbierzmy jeszcze raz najważniejsze ustalenia i wynikające z nich wnioski interpretacyjne. Upadek nadziei związanych z utopią komunizmu oraz kompromitacja wartości strukturyzujących doświadczenie rzeczywistości to dwa elementy, które wpływają na charakterystyczne dla Beksińskiego spojrzenie na rzeczywistość. Powtórzenie i jego wariacja, skłonność do dygresji, zniesienie linearności, regresja historii i języka, nieokreśloność, zmienna dynamika to jego cechy charakterystyczne. W analizowanych opowiadaniach tradycyjne spojrzenie wertykalne zastąpione zostaje optyką horyzontalną. Przestrzeń zajmują dziesiątki elementów, których powiązania nie zawsze sposób wykazać. Stąd relacje narratora przypominają niejednokrotnie nie konsekwentne spojrzenie obserwatora dookolnej rzeczywistości, ale chaotyczne błądzenie po jej entropii. Podmiot nie ogniskuje

---

<sup>28</sup> Specyficzna niepewność ontologiczna, która stanowi jeden z mechanizmów konstrukcji opowiadań Zdzisława Beksińskiego, wykorzystywana jest również w jego obrazach. Jak się wydaje, można wyróżnić co najmniej kilka metod jej użycia. Po pierwsze, artysta niejednokrotnie wypełnia świat przedstawiony figurami będącymi zlepkiem, konglomeratem elementów o różnej proveniencji. Technika tego rodzaju szczególnie sugestywnie wykorzystywana jest w dziełach przedstawiających postaci (*AC86*) oraz twarze (*AB78*), które prawie nigdy nie przyjmują ostatecznej formy, ale przedstawiane są jako formy w procesie, niedające się przyporządkować do znanych schematów poznawczych. Drugą metodą wykorzystania niepewności ontologicznej jest łączenie w obrębie jednego dzieła estetyk i symboliki przynależących do odmiennych kanonów. Przykładem tego typu zabiegu jest chociażby ceniony przeze mnie obraz *XY38* zestrajający elementy karnawałowe z detalami podniosłymi – krzyż – i monumentalnymi – dominująca postać w hitlerowskim hełmie. Wreszcie trzecim i ostatnim wymienionym przeze mnie wcieleniem analizowanej filozofii będzie tworzenie przedstawień wymykających się nabytym schematom poznawczym. Przykładem tego rodzaju zabiegów mogą być obrazy *AE78* czy *AB76*. Przedstawione powyżej strategie przekładu intersemiotycznego nie wyczerpują tematu i zostały tutaj jedynie zarysowane. Zagadnienie bez wątpienia wymaga dalszych, szczegółowych badań.

uwagi na żadnym elemencie, a jedynie incydentalnie przemieszcza się po ich powierzchni, aby jeszcze raz zobaczyć w nich pustkę znajdującą się w sobie<sup>29</sup>. Forma dzieła literackiego staje się więc formą egzystencji współczesnej, którą należy opisywać w kategoriach nielinearności i chaosu.

## Bibliografia

- Adamski A., *Artyści Podkarpacia*, Rzeszów 2010.
- Beksiński Z., *Opowiadania*, Olszanica 2015.
- Beksiński Z., Dmochowski P., *Beksiński – Dmochowski. Listy 1999–2003*, Warszawa 2017.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Bieńczyk M., *Oczy Durera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Browarny W., *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dwięćdziesiątych*, Wrocław 2002.
- Grzebałkowska M., *Beksińscy. Portret podwójny*, Kraków 2014.
- Kołąkowski L., *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*, w: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, „Aneks” 1982.
- Nyczek T., *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989.
- Ochman W., *Wstęp*, w: *Beksiński 2*, Olszanica 2002.
- Ochman W., *Zdzisław Beksiński*, Olszanica 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)*, w: *teże, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Popiel M., *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Rabizo-Birek M., *Portrety artystów w „czasie marnym” w powieściach początku XXI wieku*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2006.
- Skoczeń J. M., *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia*, Warszawa 2016.
- Skoczeń J. M., *Detoks. Zbigniew Beksiński, Norman Leto: korespondencja, rozmowa*, Warszawa 2018.
- Skrobała C., *Wszystko jest bez znaczenia. Rozmowa ze Zdzisławem Beksińskim*, „Życie Literackie” 1987, nr 21.
- Taranienko Z., *Znaczenie jest dla mnie bez znaczenia*, „Sztuka” 1979, nr 4/6.

---

<sup>29</sup> To „ślizganie się” po powierzchni obserwowanych przedmiotów ma jeszcze jedną wartościowo poznawczą konotację, szczególnie uwidaczniającą się w twórczości malarskiej. Zdzisław Beksiński znany jest bowiem ze swojej skrupulatności w oddawaniu istoty detalu. Sam artysta zauważa: „Gdy malowałem akt, musiałem, dosłownie musiałem pokryć go albo pismem, albo żyłkami, albo rozmaitego rodzaju malarsko interesującymi szczegółami, wśród których znalazła się też owa skóra-draperia. Gdy malowałem ścianę, miał z niej huszczący się tynek; gdy malowałem wnętrze, musiało być pokryte pajęczynami, podłoga zasypana rozmaitego rodzaju śmieciem. Gładkie ciało, gładka ściana, prosty rząd okien, czyste wnętrze, lustrzana podłoga były i są dla mnie synonimem malarskiej nudy” (zob. T. Nyczek, *Zdzisław Beksiński*, Warszawa 1989, s. 10). Sumiennosc w zapełnianiu przestrzeni obrazów, a po części także świata przedstawionego opowiadań można tłumaczyć wynikającym z melancholijnego przeżycia rzeczywistości skupieniem się na powierzchni przedmiotów. Niemożność wnikięcia w głąb ich istoty pozostawia jedynie zwielokrotniony ogląd zewnętrzny, w wyniku którego do granic możliwości zostaje rozwinięta techniczna strona malarstwa przejawiająca się w bogatej ornamentyce.