**UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO**

**Wydział Literaturoznawstwa**

**Iwona Sowińska**

Nr albumu 543

# NIECZYSTOŚĆ, KICZ I KAMP. WARIANTY ESTETYKI BRZYDOTY W POEZJI WYBRANYCH TWÓRCÓW POLSKIEGO MODERNIZMU

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem**

**dr. hab. Piotra Siemaszki, prof. UKW**

Bydgoszcz 2023

# Spis treści:

**Spis treści……..3**

**Uwagi wstępne…….....5**

**I. Między naturalizmem a kampem. Estetyka brzydoty w poezji młodopolskiej……..…....25**

**II. Między wstrętem a pożądaniem. Brzydota kiczu i kampu w prozie poetyckiej Stanisława Przybyszewskiego ……....48**

**III. Między kiczem a nieczystością. Estetyka brzydoty w poezji Tadeusza Micińskiego……77**

**IV. Brud, kicz i kamp. „Brzydotowy" obraz świata w poezji Marii Komornickiej…….….107**

**V. „Brzydota niedowcielona". O estetyce brzydoty w poezji Bolesława Leśmiana.....….136**

**VI. Warianty brzydoty w poezji dwudziestolecia międzywojennego……...…….....159**

**Zakończenie. Brzydota w poezji polskiej po II wojnie światowej……...……....193**

**Słowa kluczowe/Keywords……..206**

**Streszczenie/Summary……...……...……..….206**

**Bibliografia…….……..207**

**Podziękowania……..…223**

# Uwagi wstępne

## 1. Brzydota w teorii, literaturze i sztuce

Artystyczne konkretyzacje estetyki brzydoty występowały w kulturze od czasów najdawniejszych. Zmienne były jedynie frekwencja i sposób eksponowania tych faktów, przede wszystkim zaś motywacja posługiwania się brzydotą, a co za tym idzie, wartościowanie tej kategorii w poszczególnych epokach. Do pewnego stopnia brzydota zawsze pozostawała w zależności od piękna. Nawet estetyka antyku grecko-rzymskiego nie była do końca jednoznaczna w jej ocenie. Jeszcze w drugiej połowie XVIII w. Johann J. Winckelmann (zwłaszcza w *Geschichte der Kuns des Altertums* z 1764 r.) próbował odnowić, utrwalić i upowszechnić przekonanie o sztuce starożytnych jako ideale piękna[1], jednak jego teoria nie posiadała solidnego uzasadnienia, bowiem nawet mistrzowie antyku przeznaczali brzydocie określone miejsce i doceniali jej funkcję ekspresywną. Wprawdzie Platon – autorytet Winckelmanna – we wszystkich swych głównych dziełach pozostawał konsekwentny w potępieniu brzydoty, którą utożsamiał z brakiem miary i nazywał „zaprzeczeniem kształtu"[2], jednak zarówno Umberto Eco, jak i Teodor Adorno zauważają, iż obok tradycyjnego kanonu piękna, w dziełach starożytnych istniał bogaty repertuar szpetnych wyobrażeń: rozmaitych monstrów, poczwar i hybryd ludzko-zwierzęcych.[3] Ponadto już Arystoteles w *Poetyce* usankcjonował zasadę, która miała obowiązywać przez kolejne stulecia; mówiła ona, że rzeczy brzydkie można pięknie naśladować. Filozof zachwycał się też sposobem, w jaki „szpetność" opisywał Homer[4]. Później, w II w. p. n. e., Marek Aureliusz docenił znaczenie brzydoty w całokształcie świata przedstawionego[5]. Piotr Jaroszyński w swych rozważaniach podkreśla rolę brzydoty w sztuce prehistorycznej i, pominąwszy antyk, opisuje, niekwestionowaną przez pozostałych badaczy, brzydotę gotyku i romanizmu[6]; rzeczy szpetne stały się też jednym z głównych obiektów zainteresowań estetyki doby manieryzmu i baroku[7].

[1] Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2008, s. 167 – 168.
[2] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 131.
[3] Zob. T. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 85.
[4] Zob. Arystoteles, *Dzieła wszystkie. Poetyka*, przeł. M. Chigerowa, Warszawa 2001, s. 319.
[5] Zob. Marek Aureliusz, *Rozmyślania*, III, przeł. M. Reitera, Warszawa 1988, s. 2.
[6] Zob. P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Kraków 2002, s. 257.
[7] Zob. T. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 37, 531 – 547.

Modernizm, w szerokim ujęciu tego terminu, jakie zaproponował niegdyś Hans Robert Jauss[8], jest niewątpliwie czasem wyjątkowo głębokiej reorientacji estetycznej, polegającej między innymi na marginalizacji tradycji klasycznej i jej podstawy, jaką był grecki kanon piękna, z czym łączyło się wyraźne dowartościowanie brzydoty. Poezja Charlesa Baudelaire'a (np. słynna *Padlina*), opowiadania Edgara Allana Poe'go (np. *Berenice*), *Pieśni Maldorora* Lautreamonta, malarstwo Théodore'a Géricault (obrazy zdekapitowanych ciał czy portrety obłąkanych), sztuka Eugeniusza Delacroix (np. „Rzeź na Chios")[9] i Gustave'a Courbeta (np. „Pogrzeb w Ornans")[10], powieść naturalistyczna Emila Zoli (np. opis rozkładającego się ciała Nany w ostatnich partiach utworu), sztuka plastyczna symbolistów (np. Odilona Redona), dokonania europejskiego ekspresjonizmu (od Edvarda Muncha po Oskara Kokoschkę i od Stanisława Przybyszewskiego po Franza Kafkę), ale też tak modny i inspirujący sztukę europejską drzeworyt japoński (np. wyobrażenia potworów morskich autorstwa Hokusaia), to kilka jedynie przykładów tego fascynującego modernistów obszaru, służącego artystycznej eksploatacji.

Sztuka wieku XIX znajduje wsparcie w wypowiedziach dyskursywnych, ujawniających samoświadomość estetyczną modernizmu. Obecność nowego (i zarazem nowoczesnego) smaku zauważał już Victor Hugo:

> Muza nowoczesna czuje, że nie wszystko w stworzeniu jest po ludzku piękne, że brzydota istnieje obok piękna, to, co szkaradne przy tym, co miłe dla oka; że groteska jest drugą stroną wzniosłości, a zło jawi się wraz z dobrem, mrok ze światłem.[11]

---

[8] Por. H.R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, [w:] *Odkrywanie modernizmu.* Red. R. Nycz, Kraków 1998. Na potrzeby niniejszej pracy przyjmuję rozumienie modernizmu polskiego w wersji zaproponowanej przez Włodzimierza Boleckiego (Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie", 2002, nr 4, s. 11 – 34) i objęcie nim przede wszystkim dorobku poetów Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego.

[9] O romantycznym rodowodzie brzydoty nowoczesnej świadczą m.in. również wypowiedzi Charlesa Baudelaire'a na temat sztuki Delacroix. Autor *Sztucznych rajów*, komentując wystawę malarstwa twórcy *Śmierci Sardanapala*, pisał: „Wszystko w dziele Delacroix jest spustoszeniem, rzezią, pożarem; wszystko jest oskarżeniem wiecznego i niepoprawnego barbarzyństwa człowieka. Popalone i dymiące miasta, pomordowane ofiary, zgwałcone kobiety, dzieci ginące pod kopytami koni lub od sztyletu oszalałych matek; całe to dzieło przypomina hymn na cześć nieuchronnego losu i beznadziejnego cierpienia". (Ch. Baudelaire, *Dzieło i życie Delacroix*, [w:] *O sztuce*, przekł. J. Guze, Wrocław 1961, s. 182); odnosząc się do późnego malarstwa Goi, pisał natomiast: „Goya stworzył potworność prawdopodobną. Jego potwory urodziły się zdolne do życia, harmonijne. Nikt nie odważył się pójść dalej niż on w kierunku możliwego absurdu. Wszystkie te wykrzywione twarze, te twarze bestialskie, te diaboliczne grymasy są przepojone człowieczeństwem." [Tenże, *O kilku karykaturzystach obcych*, [w:] *O sztuce*, dz. cyt., s. 157.

[10] Wyakcentuje to w dosadny sposób i Gautier, konstatując w *Salonie 1868* : " […] nigdy dawniejsi realiści nie oszpecili natury tak jak Courbet" (Por. *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, oprac. P. Courthion, przekł. i wstęp J. Guze, Warszawa 1963, s. 288), i bracia de Goncourt: „Brzydota, wciąż brzydota. I brzydota bez wielkości, bez piękna brzydoty". J. i E. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętnik z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988, s. 270.

[11] W. Hugo, *Przedmowa do dramatu „Cromwell"*, przekł. J. Parvi, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790 – 1830*, wybór i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 269.

Ekspresywną wartość „szpetnego" w epoce nowoczesnej doskonale wyczuwał i jednocześnie promował Fryderyk Nietzsche:

> O wiele za ciasne zakreśla się szranki sztuce – pisał w *Ludzkie, arcyludzkie* - jeśli się żąda, żeby w niej mogły wypowiadać się tylko dusze normalne, moralnie zrównoważone. Jak w sztukach plastycznych, tak samo w muzyce i poezji istnieje sztuka duszy szpetnej obok sztuki duszy pięknej; i najpotężniejsze skutki sztuki, łamanie dusz, poruszanie kamieni i przemienianie zwierząt w ludzi może właśnie najczęściej udawały się tej sztuce[12].

Niewątpliwie ważną rolę w procesie przenikania doświadczenia brzydoty (swoiście rozumianej) do sztuki odegrały też odkrycia, jakie u schyłku wieku poczyniono w zakresie mikrobiologii, kiedy – za sprawą udoskonalonych mikroskopów – oczom ludzkim ukazał się nowy świat tworów organicznych, budzących zarazem lęk, odrazę i fascynację, zaś ich unaocznienie stało się z jednej strony potwierdzeniem artystycznych intuicji, z drugiej, źródłem najróżniejszych twórczych inspiracji. Bardzo ważnym świadectwem tych odkryć i możliwości ich artystycznego zużytkowania był swoisty hommage dla Ludwika Pasteura, autorstwa jednego z najbardziej znanych współtwórców secesji Emille'a Gallé, który opisując projekt swych koncepcji zdobniczych, nie tylko łączył własne wizje – jakby notowane podświadomie – z twórczością wielkich mistrzów sztuki romantycznej i neoromantycznej ( m.in. Victora Hugo, Goyi, Redona), ale podkreślał też dekoracyjne, a więc estetyczne walory wyodrębnionych przez Pasteura wirusów:

> […] wirus pływający między ciałkami krwi, zarodki unoszone w atmosferze – wytworne rozradzanie się Twoich (Pasteura; I.S.) *Saccharromyces Pastorianus,* symetryczne zawężenie bakterii Twego *Micrococus cholerae gallinorum* na drodze do dwudzielności, jak również groźny *Micrococus* Pasteura, prątki wodnej pleśni, dekoracyjny pasożyt infekcji malarycznej, Gronkowiec zapalenia płuc, ubarwienie bakcyla fioletowego; kształty czółenkowate, szeregowe, białawe kolonie kultur na płytkach[13].

Istotną przemianę, jaka zaszła w sztuce modernistycznej, w związku z ekspansją brzydoty, dostrzegali również polscy pisarze, teoretycy i publicyści przynajmniej od II połowy XIX wieku. Henryk Struve – *notabene* nieprzejednany polemista Stanisława Witkiewicza – charakteryzował brzydotę w szkicu *Szpetne w sztukach pięknych*, zamieszczonym po raz pierwszy w „Kłosach" z roku 1888 i włączonym parę

[12] F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyludzkie*, przeł. K. Drzewiecki, oprac. R. Mitoraj, posłowie P. Pieniążek, Kraków 2004, s. 109.
[13] E. Gallé, *Puchar Pasteura*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 105 – 106.

lat później do zbioru *Sztuka i piękno. Studia estetyczne* (Warszawa 1892)[14]. Struve – żarliwy zwolennik estetyki platońskiej – wypowiada się na temat obecności form szpetnych, przywołując ich rozliczne przykłady z historii sztuki od antyku po czasy sobie współczesne, charakteryzuje „szpetne", wymieniając jego najróżniejsze cechy (m.in.: defiguracyę, monstrualność, karłactwo, brudotę, dysharmonię, chorobę, plugastwo, rozkład organizmu, zgniliznę), wskazuje też przejawy szpetnego w „zakresie umysłowym i moralnym", utożsamiając ten sposób rozumienia brzydoty z „objawami wstrętnymi" (fałsz, złość, głupota, podłość oraz „ów cynizm niski, który najwznioślejsze miesza z błotem, nie dla wad i usterek napotkanych w nim, lecz z szatańskiego zadowolenia, jakie mu sprawia poniżenie wszystkiego, co się wynosi ponad jego poziom"). Autor przyznaje tu również, że:

> […] szpetne zdobyło sobie wydatne miejsce w świątyni sztuki i nie dało się z niej dotąd wyrugować ani w imię najwznioślejszych ideałów czystego piękna, `ani w imię dobra powszechnego, które wystawione będzie na szwank poważny, gdy umysły nawykną do widoku zepsucia, przedstawionego w szacie ponętnej.

Szkic Struvego przenik moralny niepokój, wynikający ze świadomości, że „szpetne" może uniezależnić się od piękna i zyskać autonomię, co, według autora, byłoby jednoznaczne z estetycznym (i moralnym) regresem. Poważne obawy związane z obecnością brzydoty w sztuce wyrażała również Maria Komornicka, czego świadectwem jest jej krótki tekst, zatytułowany *O „Szpetnem" w Sztuce*, napisany zapewne już po kryzysie psychicznym, na co wskazuje i styl tej wypowiedzi, i fakt, że autorka używa wobec siebie rodzaju męskiego. Komornicka rozważa szpetne ze stanowiska, które określa jako absolutne czy transcendentalne. Rozpoczyna od refleksji/tezy, mówiącej, że w sensie absolutnym rzeczy szpetnych nie ma, wszystko jest piękne, ponieważ dzieło Boże jest doskonałe, natomiast, jeśli dojrzała, rozwinięta wrażliwość odczuwa jakieś zjawiska „Bogodzieła", jako szpetne, powinna je „wymijać", ponieważ szpetne, wprowadzone do sztuki, otrzymuje nową – domyślnie, wyższą – sankcję istnienia, co może przyczynić się do demoralizacji jednostek intelektualnie i emocjonalnie słabszych. Co ciekawe, logikę swego wywodu lokuje Komornicka w bogatym kulturowo kontekście, przywołuje bowiem w swych rozważaniach elementy mitologii greckiej, chrześcijaństwa, przede wszystkim zaś hinduizmu, i korzystając z tak właśnie skonstruowanej perspektywy religijnej, przestrzega współczesnych sobie pisarzy-naturalistów przed możliwymi konsekwencjami ich moralnej nieodpowiedzialności:

> Szaleństwo to (wprowadzanie szpetnego do sztuki; I.S.) jest indywidualnie samobójcze ze względu na dydaktyczną reprezentacyjność świata. Prawo psychomoralne, usymbolizowane w Radamantesie, sprawia, że twórcze realizacje

[14] Omawiając ten tekst, korzystam z najnowszej edycji pism Struvego: H. Struve, *Szpetne w sztukach pięknych*, [w:] H. Struve, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie J. Sztachelska, Kraków 2010, s. 300 – 310.

> artysty mają udział w kształtowaniu się jego „samskary", czyli następnej aktywności jego „dorobków życiowych". W „Dniu Sądu" więc dzieła jego realizują się dlań zewnętrznie ze zdumiewającą dosadnością, i zależnie od swej treści i ducha, zachwycają lub wtrącają w rozpacz. Dreszcz przechodzi na myśl o „karmie" takiego Zoli czy Żeromskiego, jeżeli roztoczone po ich utworach zgrozy nie mają usprawiedliwień wystarczających na planie transcendentnym[15].

Sposób myślenia Komornickiej – autorki, której realizacje poetyckie są doskonałą konkretyzacją estetyki brzydoty – na temat roli i wartości szpetnego w sztuce, jest jednak absolutnie wyjątkowy. Inni, współcześni autorce *Biesów* pisarze, traktowali nową estetyczną wyobraźnię z racjonalnym dystansem, analizując raczej sam fakt jej powszechnego zaistnienia, próbowali wskazywać jej możliwą genezę i podkreślali artystyczną użyteczność brzydoty, kojarząc ją przy tym z konkretnymi nurtami sztuki przełomu XIX i XX wieku. Cezary Jellenta za dominujący rodzaj wrażliwości swoich czasów uznawał „sztukę intensywną", wskazując jej antynomiczny wobec klasycyzmu charakter[16], Ignacy Matuszewski w swojej książce o Słowackim wskazywał na obecność pewnych elementów nowej estetyki właśnie w dorobku autora *Balladyny*[17], natomiast Jan Topass w szkicu poświęconym brzydocie w sztuce zachwycał się różnorodnością szpetnych czy ohydnych – jak się wyrażał – form i eksponował swoisty urok i powab brzydoty:

> Brzydota ma nieskończone bogactwo elementów malowniczości – Ohyda jest wieloforemna i olbrzymio dosadna […]. I po dziś dzień moc atrakcyjna zgrozy, potworności i obrzydy przywabia nas – w życiu ku okazom teratologicznym, na place kaźni i miejsca zbrodni, ku szaleńcom i opętańcom; w sztuce – ku tym utworom, które charakterem zastąpiły eurytmię, kontrastem i dysonansem harmonię, asymetrią regularność.[18]

Niewątpliwie, najbardziej konsekwentnym wyrazicielem nowej wrażliwości estetycznej, którą postrzegał jako pochodną własnej koncepcji metafizycznej, był Stanisław Przybyszewski[19]. Pisarz formułował swoje poglądy na temat sztuki

---

[15] M. Komornicka, *O „Szpetnem" w Sztuce (Wypowiedzi o literaturze*), [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie" t. VIII, Wrocław 1964, s. 363 – 365.

[16] "Sztuka intensywna to sztuka rezygnująca z równowagi, harmonii, wdzięku, linearyzmu – pisał Jellenta – sztuka odległa od >>spokojnego, wykończonego klasycznego piękna wielkich dzieł epoki dekoracyjnej<<, objawiająca natomiast >>dążność o charakterze stokroć więcej brutalnym<<. U podstaw jego leży >>odczucie sił natury, potęgi ludzkiej duszy lub potęg dramatu międzyludzkiego<<, przy czym ma ona nie tylko wyrażać ludzkiego ducha, ale ma go potęgować." C. Jellenta, *Galeria ostatnich dni*, [w:] *Galeria ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897, s. 316. Przedruk [w:] *Moderniści o sztuce*. Wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 391 – 399.

[17] Zob. I. Matuszewski, *Wzniosłość u Słowackiego*, [w:] *Słowacki i „nowa" sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, opracował i wstępem opatrzył S. Sandler Warszawa 1965.

[18] J. Topass, *Zagadnienie brzydoty*, [w:] *Szlakami dusz twórczych. Sylwety i szkice*, Warszawa 1913, s. 192 – 193.

[19] Rolę Przybyszewskiego w popularyzowaniu nowej koncepcji sztuki omawia m.in. Wiesław Juszczak. Zob. tegoż: *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000, s. 61 i nast.

i jednostki twórczej właściwie przez cały okres swej pisarskiej aktywności, by wskazać tu choćby: *Z psychologii jednostki twórczej* z roku 1892 (wersja niemieckojęzyczna), rozprawy na temat malarstwa Edvarda Muncha (*Psychiczny naturalizm. O malarstwie Edvarda Muncha*), słynny manifest *Confiteor* z 1899 r, *O nową sztukę* z tego samego roku oraz późniejsze teksty jak: *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu* z roku 1918 czy *Frontispice,* napisany w 1920 roku i włączony jako przedmowa do wydania *De profundis* z 1922 roku. Dla autora *Synagogi szatana* sztuka ma za zadanie możliwie najwierniej objawiać „duszę" (twórcy i wszechświata). Duszę tę pojmował pisarz jako „receptor i rezerwuar doznań, a jednocześnie źródło artystycznych manifestacji"[20]. Tak oto skonkretyzował swe stanowisko w eseju *Na drogach duszy*:

> Dusza nigdy nie była delikatna, czysta, rozmarzona, bo jest wybuchem wulkanicznych mocy, odwieczną walką Jakuba z aniołem. Dusza to zaciśnięta pięść, co wyciąga się przeciw niebu i rozsadza jego wrota; to krzyk, co przeorywa całą naturę, grzmiący ból umierającego, co chciał ściągnąć na dół słońce i zginął pod jego ciężarem[21].

Sztuka zatem, jako objawienie tak rozumianej duszy, wypowiada się, korzystając ze środków nieuwzględniających jakichkolwiek estetycznych (ani, tym bardziej, etycznych), ograniczeń, rygorów, zasad i konwencji. „[…] substrat naszej sztuki – pisał Przybyszewski w *Confiteorze* – istnieje dla nas jedynie ze strony swej energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, rozpasaniem, zbrodnią czy cnotą"[22]. Autor *Krzyku* zdawał się jednak posiadać preferencje estetyczne, zbieżne z głównymi tendencjami epoki i raczej trudno było mu uwolnić się spod ich wpływu. Jego proza poetycka mieści w sobie bowiem i rozwiązania właściwe dla symbolizmu (pejzaż jako ekwiwalent stanu duszy), i ekspresjonizmu, odwołuje się też do znanych motywów ikonograficznych; w niektórych utworach lokuje Przybyszewski bezpośrednie aluzje do malarstwa Edvarda Muncha, Féliciena Rops, do wielokrotnie powielanego przez pisarzy i malarzy modernizmu wizerunku Salome, a także – dodajmy – włącza do swej prozy partie opisowe, kojarzące się z cechami właściwymi literackiemu kiczowi.

[20] P. Siemaszko, *Dynamika, deformacje, dysonanse. O wyobraźni wizualnej młodopolskiego preekspresjonizmu*, [w:] *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 190.
[21] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy. Gustav Vigeland*, [w:] *Synagoga szatana i inne eseje*, Wstęp: G. Matuszek, Kraków 1995, s. 155.
[22] S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 219.

## 2. Nieczystość, kicz, kamp

### 2.1 Nieczystość i wstręt

Inspiracją do refleksji nad poezją polską przełomu XIX i XX wieku przy zastosowaniu wymienionych wyżej kategorii estetycznych były dla mnie – zwłaszcza na początkowych etapach prac rozpoznawczych – *Historia brzydoty* pod redakcją Umberto Eco[23], zarówno z uwagi na włączenie kiczu i kampu w niezwykle pojemne ramy estetyki brzydoty, jak i świadomy zapewne i merytorycznie uzasadniony zamysł redaktora, by ulokować obie kategorie w bliskim sąsiedztwie. Myślę, że można zaryzykować twierdzenie, iż Eco, właśnie przez fakt usytuowania kiczu (i kampu) w zakresie opatrzonym etykietą „sztuka brzydoty", podważył dotychczasowe klasyfikacje, utożsamiające raczej kicz z kategorią „śliczności" (termin M. Wallisa[24]), a zarazem przeciwstawił się owej, tak znamiennej dla czasów współczesnych aksjologicznej niemocy, o której pisze Maria Poprzęcka, powołując się przy tym na opinię Carla Friedricha von Weizsäckera[25]. Jeśli idzie o nieczystość, to na problem ten uwrażliwiły mnie zwłaszcza książki Katherine Ashenburg[26] oraz Jeana Claire'a *De Immundo*…[27] i jakkolwiek, w przeciwieństwie do drugiej z wymienionych pozycji, nie traktuję nieczystości w sztuce jako świadectwa jej degeneracji, w pracy Claire'a dostrzegam też istotny walor poznawczy, mówi bowiem ona o pewnym stadium przemiany estetycznej, dokonującej się w sztuce światowej od lat 60. ubiegłego wieku[28], jednak mającej, moim zdaniem, znacznie wcześniejszy rodowód[29].

---

[23] *Historia brzydoty*. Red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007.

[24] Mieczysław Wallis, powołując się na uwagę Henryka Elzenberga, stwierdza: „Mówiąc >>to jest śliczne<< dajemy przede wszystkim wyraz swojemu zachwytowi; mówiąc >>to jest piękne<<, ustalamy pewną własność danego przedmiotu, istniejącą niezależnie od naszego, takiego czy innego do niej stosunku". [Tegoż, *O przedmiotach pięknych i ślicznych (1932),* [w:] *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 25.]

[25] M. Poprzęcka, *O wartościowaniu – główne pytania*, [w:] *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 26 – 39.

[26] K. Ashenburg, *Historia brudu*, przeł. A. Górska, Warszawa 2009 – 2016. W związku z problemem nieczystości w kulturze zob. również: G. Vigarello, (*Historia czystości i brudu*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 2012), Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006 oraz A. Krzemińska (*Dawniej ludzie żyli w brudzie*, Poznań 2021). Ostatnia z wymienionych pozycji uwzględnia również rodzime realia kulturowe, obyczajowe i techniczne. O zjawisku „lepkości" w kontekście nieczystości rytualnej pisze z kolei Mary Douglas (*Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007, s. 22 – 26), natomiast fenomen ten w literaturze charakteryzuje Gaston Bachelard (*Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 245 – 255).

[27] J. Clair, *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.

[28] Jak pisze J. Claire: „O ile w życiu codziennym *habitus*, obyczaje i nawyki doprowadziły ideał higieniczny oświecenia do szczytu, o tyle wydaje się, że u owego szczytu następuje przewrót, […] dziś żąda się od najsubtelniejszej i najbardziej uduchowionej aktywności ludzkiej, czyli od sztuk […] – by z powrotem zanurzyły człowieka w fekalia, z których się wydobył. […] Ideałem oświecenia było kształcenie smaku, tego, co różni człowieka cywilizowanego od dzikusa. […] Dziś trzeba by uczyć niesmaku". J. Claire, *De Immundo*…, dz. cyt., s. 31 i nast.

Doświadczenie nieczystości, jej percepcja czy doznanie, wiąże się ściśle z odczuciem wstrętu, które w psychologii sklasyfikowane zostało jako emocja podstawowa, a zatem pierwotna i automatyczna[30]. Nieczystość czy brud – oprócz tego, że, jak zauważa Julia Kristeva, posiada ogromną moc ekspresywną[31] – wywołuje wstręt silniejszy aniżeli widok obiektu zdeformowanego, o którym wiemy, lub co najmniej przyjmujemy *a priori*, że pozostaje on czysty[32]. W związku z tym będę posługiwać się tu również pojęciem wstrętu, z pełną świadomością, że przynależy ono bardziej do psychologii niż estetyki, pozostaje jednak w nierozerwalnym związku z brzydotą, jako naturalna i z reguły automatyczna na nią reakcja[33]. W pracy niniejszej przyjmuję szerokie rozumienie terminu „nieczystość", tzn. będę operowała tym pojęciem na użytek interpretacji poetycko przedstawionych sytuacji fizjologicznych i chorobowych (nieczystość obrazowana jako obecność płynów ustrojowych, zbrudzenie krwią, defekacja, kopulacja i jej efekty, itp.), nieczystość natury biologicznej (rozkład, zgnilizna, pleśń), jako efekt przemocy (obrazy okaleczeń, skrwawienia, opisy wnętrzności), ale też nieczystość, rozumiana po prostu jako brud (ciała, przestrzeni czy materii), innymi słowy, obiektem mego zainteresowania będą przede wszystkim zjawiska i doświadczenia, które Karl Rosenkranz traktował jako źródło wstrętu[34], natomiast nie będzie mnie zajmowało pojęcie nieczystości, wiążące się z utratą

---

[29] Akcjoniści wiedeńscy, działający w latach 60. XX w., i eksponujący w swych realizacjach brzydotę nieczystości, (auto) przemoc i seks, inspirowali się perwersyjnymi pomysłami Markiza de Sade'a, pomieszczonymi zwłaszcza w jego książce *120 dni Sodomy*, napisanej w 1785 r.

[30] Jak zauważa Gabriela Matuszek „Wstręt to witalny afekt samozachowawczy, wykształcony w procesie ewolucji, mieszczący się w polu kodu binarnego: oznacza negatywność, a zarazem jest mechanizmem obronnym – ostrzeżeniem przed zarażeniem i śmiercią. Taediogenne bodźce wysyłają przedmioty gnilne, ekskrementy, wydaliny, zwłoki w stanie rozkładu, brud, zakażone pożywienie – archetypalne obiekty repulsji skłaniające do reakcji fizjologicznych – wymiotowania." (G. Matuszek, Uniwersytet Jagielloński, *Witalizm i wstręt w literaturze modernistycznej*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, 2016, s. 63 – 76; https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/27215/matuszek_witalizm_i_wstret_w_literaturze_modernistycznej_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s. 63.)

[31] Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 193 – 196; W mojej pracy wiele uwagi poświęciłam zagadnieniom higieny i jej braku, gdyż poza samą estetyką, sygnalizują one również wiele problemów o charakterze semantycznym i antropologicznym.

[32] Wyjątek od tej reguły stanowi szczególne zjawisko medyczne, jakim są teratologiczne, letalne wady płodów ludzkich. W tym przypadku sama natura generuje w organizmie człowieka twory tak potworne, że pozostają one objęte ścisłym tabu i ich wizerunki nie są prezentowane w mediach, nawet wtedy, gdy ta przesłanka traktowana jest jako koronny argument w debacie na rzecz dopuszczalności przerywania ciąży. (Por. K. Wężyk, *Aborcja jest*, Warszawa 2021, s. 322.) Motyw chorego, zdeformowanego lub nieukształconego płodu pojawia się też w poezji Młodej Polski.

[33] Samo w sobie uczucie wstrętu pozostaje automatycznym odruchem warunkowym, który wynika z fizjologii, jest niezależne od woli, nie motywuje go zatem negatywne nastawienie czy przekonania ideologiczne. (Zob. Red. P. Ekman, R. J. Davidson, *Natura emocji: podstawowe zagadnienia* , przeł. B. Wojciszke, Gdańsk, 1998, s. 22.) Dopiero w ujęciu literaturoznawczym wstręt zyskuje wymiar wartościujący i wiążę się z kategoriami (a)estetycznymi. Emocję tę klasyfikowaną w psychologii jako jedną z podstawowych powinnyśmy *de facto* wartościować pozytywnie, ma bowiem za zadanie ochronić nasze zdrowie i życie przed drobnoustrojami chorobotwórczymi. Jednym z pierwszych teoretyków tego pierwotnego afektu był Immanuel Kant, który nazywa go „potężnym doznaniem witalnym". (I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2005, s. 49).

[34] „Topika wstrętu obejmuje bagnisty, lepki grunt, galaretowatość, śluzowatość, brejowatość, robactwo, smród, wrzody, pot, ropę, śluz, krew menstruacyjną, kał, mocz, ślinę, kałdun, fallus, zmarszczki, otwory w ciele, rozwarte usta, obsceniczne ruchy itp. Szyfr zagrożenia mieści w sobie wydalane produkty natury i miejsca wydalania, jednym słowem to, co organizm wypróżnia z siebie i przekazuje władzy rozkładu". K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Darmstadt 1979, s. 313. Por. G. Matuszek, dz. cyt., s. 63.

dziewictwa/hymenu, a więc anachroniczna i mieszczańska niejako interpretacja i wartościowanie fenomenu nieczystości[35].

## 2.2 Kicz

Nieczystość i wstręt prowadzą niemal wprost do sformułowanej przez Milana Kunderę koncepcji, w której to, co zwykle kojarzone jest ze sztuczną („przesłodzoną") ślicznością kiczu skonfrontowane zostaje z tym, co zwykle kojarzone jest z budzącym odruch odrazy produktem fizjologii. Cechą wyróżniającą kicz – powiada autor *Nieznośnej lekkości bytu* - jest jego antynomiczność względem „gówna":

> Jeśli jeszcze do niedawna słowo „gówno" bywało w książkach wykropkowywane – pisze Kundera - nie działo się to z powodów moralnych. Nie będziecie przecież twierdzić, że gówno jest niemoralne. Niezgoda na gówno ma charakter metafizyczny. […] Wynika z tego, że estetycznym ideałem kategorycznej zgody na byt jest świat, w którym gówno jest zanegowane i wszyscy się zachowują jakby nie istniało. Ten estetyczny ideał nazywa się kiczem. […] kicz jest absolutną negacją gówna w dosłownym i metafizycznym tego słowa znaczeniu; kicz eliminuje ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest esencjonalnie nie do przyjęcia[36].

Koncept czeskiego pisarza sugeruje, że istota kiczowatości posiada podłoże etyczne, jest nim n i e p r a w d a dotycząca rzeczywistości i realnego doświadczenia, kłamstwo manifestujące się jako niezgoda na to, że w świecie istnieje n i e c z y s t o ś ć. To, przyznajmy, dość osobliwe i oryginalne rozumowanie Kundery, nie jest ani pierwszym, ani bynajmniej jedynym, poświęconym wyjaśnieniu istoty kiczu. Jest możliwe, że Kundera, proponując swoją teorię kiczu, miał w pamięci tezy Hermanna Brocha, który już w latach 30., w eseju *Kilka uwag o kiczu*, pisał, że najgłębszym sensem kiczu jest zamiana elementu etycznego na estetyczny, rezygnacja z prawdy na rzecz piękna, a zatem – jak twierdził – kicz jest „złem w systemie wartości sztuki"[37]. Broch akcentował również cechę, na którą kilkanaście lat później zwróci uwagę Clement Greenberg w eseju *Awangarda i kicz* z roku 1946, tzn. jego fałszywy, naśladowczy charakter. Kicz jest wyzbyty oryginalności i fantazji, a więc może istnieć wyłącznie jako kopia sztuki prawdziwej:

---

[35] O nieczystości, pojmowanej w ten sposób, pisze M. Podraza-Kwiatkowska. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości*, [w:] *Wolność i transcendencja, Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

[36] M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1999, s. 120.

[37] Por. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, Warszawa 1998, s. 115.

> Kicz – pisał w związku z tym Greenberg – posługując się jako surowcem skażonymi i zastygłymi namiastkami prawdziwej kultury, chętnie wita i rozwija niewrażliwość (…). Kicz jest mechaniczny i operuje formułkami. Kicz zapewnia namiastkowe doznania i podrabiane wrażenia. Kicz zmienia się zależnie od stylu, ale zawsze pozostaje ten sam. Kicz jest wykwitem wszystkiego, co jest fałszywe w życiu naszej epoki[38].

Większość badaczy, zajmujących się kiczem, łączy to zjawisko właśnie z dziewiętnastowiecznym modernizmem, kiedy to zaistniało masowe zapotrzebowanie na przedmioty – w potocznym rozumieniu – ładne, sprawiające zmysłom przyjemność, na obiekty i kompozycje, których formalna prostota i schematyzm nie wymagały od odbiorcy szczególnych kompetencji estetycznych[39]. Już w XIX wieku kicz stał się w sztuce zjawiskiem powszechnym, zaistniał i w muzyce, i w malarstwie, i w literaturze. Za przykład kiczu muzycznego uznaje się np. opery Ryszarda Wagnera, przede wszystkim z uwagi na sztuczny patos dzieł autora *Pierścienia Nibelunga*, który dostrzegali nawet współcześni kompozytora[40]. Maria Poprzęcka, która *notabene* stara się „uwolnić" dziewiętnastowieczne malarstwo akademickie od skojarzeń z kiczem i dowartościować tę sztukę, przyznaje, że „według niektórych badaczy kicz zrodził się w XIX wieku jako wulgaryzacja romantyzmu"[41]. Z tego rodzaju opinią zgadza się m.in. Tomáš Kulka, który traktuje francuskie malarstwo akademickie jako egzemplifikację kiczu. Jak zauważa autor rozprawy *Sztuka a kicz*:

> Stylistyczny konserwatyzm akademizmu spełnia warunek natychmiastowej rozpoznawalności, a kiedy temat niesie duży ładunek emocjonalny i nie wywołuje nowych skojarzeń, rzeczywiście bardzo zbliżamy się do kiczu. […] Kiedy dzieła akademickie wykorzystują motywy takie jak pokusa, oddanie, kult śmierci, erotyka, średniowieczne legendy czy patriotyzm, są bliższe kiczowi, niż kiedy przedstawiają zwykłe motywy z życia codziennego[42].

---

[38] C. Greenberg, *Awangarda i kicz* [w:] *Kultura masowa*, wybór, przekład i przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki, Kraków 2002, s. 44.

[39] „Kicz jest produktem przemysłowej rewolucji, która przeniosła do miast masy Zachodniej Europy i Ameryki, a także wprowadziła tzw. powszechną oświatę". C. Greenberg, dz. cyt., s. 44. Na socjologiczny wymiar kultury masowej (a więc również kiczu) zwraca też uwagę Antonina Kłoskowska w monografii *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 222.

[40] Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu: esej o kiczu i śmierci*, Warszawa 2011, s. 55. Opinie na temat Wagnera bywały skrajne także w oczach jego współczesnych odbiorców. Przyjaciel kompozytora – Friedrich Nietsche początkowo był admiratorem jego twórczości (Zob. F. Nietsche, *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011, s. 73), później zaś stał jej radykalnym krytykiem. Filozof – sam niezwykle egzaltowany w słowach i opiniach – nie operował tu pojęciem „kiczu" czy „pretensjonalności", ale nazwał twórcę *Parsifala* „chorobą, z której się wyleczył." (Zob. Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1982, s. 329 – 332.)

[41] M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 210.

[42] T. Kulka, *Sztuka a kicz*, Wrocław 2013, s. 61 – 62. Do wzorców akademizmu wielokrotnie odwoływali się poeci Młodej Polski. Będzie o tym mowa w kolejnych rozdziałach.

Nieco inną definiuję kiczu, eksponującą specyfikę formalną i moralną zjawiska, proponuje Andrzej Banach. Kicz to:

> […] pojęcie gatunkowe wszelkiej sztuki, która sama w sobie jest nieprawdziwa, ponieważ zastępuje piękno przez gładkość, uczuciowość przez czułostkowość, wielkość przez pustą pozę lub bezwartościowy patos i tragedię przez sensację, albo też unika jej przez happy-end. Kiczowi zwykle brak umiaru[43].

Autor *O kiczu* podkreśla także znamienne dla kiczu cechy takie jak: typowość, stereotypowość, konwencjonalność[44]. Podobną teorię formułuje Paweł Beylin:

> Mówiąc językiem fenomenologów w intencji kiczu leży jego konwencjonalność; kicz dąży ku konwencjom. Jest takim utworem artystycznym, dla którego konwencje są nie tylko punktem wyjścia, lecz przede wszystkim punktem dojścia[45].

Beylin, podobnie jak Broch, Greenberg czy Abraham Moles[46], dostrzega istotę kiczu przede wszystkim w jego nieautentyczności. Kicz naśladuje od dawna obecne w kulturze wzory, które się skonwencjonalizowały i uległy stereotypizacji[47]. Rozwój kiczu (również literackiego) skłonił Walthera Killy'ego do stworzenia swego rodzaju literackiego paradygmatu kiczu w postaci pastiszu, wykorzystującego dorobek kilku pisarzy niemieckich. Wzorcowy fragment utworu pt. *Przebudzenie Brunhildy* posiada wszystkie cechy tego rodzaju pisarstwa:

> W dali szumiało morze. Pośród ciszy wiatr łagodnie poruszał listowiem. Poły haftowanej złotem szaty z gładkiego jedwabiu o bieli kości słoniowej rozchyliły się ukazując delikatną nagość, po której wiły się płomienne sploty. Światło nie paliło się jeszcze w samotnym pokoju Brunhildy. Strzeliste palmy szeleściły niby fantastyczne cienie rysujące się na chińskich wazach; pomiędzy nimi białe marmurowe sylwetki starożytnych posągów widniały jak zjawy, a obrazy w złotych ramach harmonijnie pokrywały ściany. Brunhilda usiadła do fortepianu i dłonie jej spoczęły na klawiszach z łagodnym uniesieniem. Zrazu wahając się, rozpoczęła majestatyczne *largo*, które wznosiło się niby zasłona rozpalonych popiołów, rozrywana przez wiatr na przedziwne i nierealne, trawione płomieniami strzępy. Z wolna melodia osiągnęła *maestoso*, przetaczała się teraz potężnymi akordami i powracała niczym głosy dziecięce albo niewypowiedziane słodkie

[43] A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 14.
[44] Zob. Tamże, s. 84.
[45] P. Beylin, *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975, s. 221.
[46] A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende; słowem wstępnym opatrzył A. Osęka, Warszawa 1978.
[47] Zob. P. Beylin, dz. cyt., s. 181; Por. M. Piętniewicz, *Między mitem a kiczem. O prozie Brunona Schulza*, Toruń 2020, s. 60.

anielskie chóry. Niosła się nad głęboką puszczą nocy, niezbadana i samotna, pałająca i rozległa się ponad wrzosowiskiem, napotykając wiekowe budowle, odbijała się od sklepień zrujnowanego kościoła w jakiejś opuszczonej wsi. Jaśniejące łąki budziły się i wiosna igrała z tańczącymi cieniami świtu[48].

W rozprawie niniejszej charakterystykę kiczu zawęziłam właśnie do wyeksponowania manieryzmów językowych, zwanych przez krytyków literackich dwudziestolecia międzywojennego „młodopolszczyzną"[49], jak również do często przez młodopolan używanych sztampowych motywów ikonograficznych. Chociaż pisarze przełomu XIX i XX wieku nie operowali pojęciem „kicz", jednakże również oni dostrzegali schematyzm, powtarzalność i swego rodzaju literacką „tandetność" pewnych rozwiązań artystycznych [50].

## 2.3 Kamp

O ile jeszcze kicz literacki można odnieść choćby do dziewiętnastowiecznego malarstwa akademickiego[51] i tym samym, *per analogiam*, w miarę precyzyjnie określić jego cechy (choć i w ramach tego zjawiska możemy mieć do czynienia z różnymi odmianami: z „kiczem słodkim" i „kiczem kwaśnym"[52], czasem zaś z kiczem tak intensywnym, że aż budzącym swego rodzaju odrazę[53]), o tyle jednoznaczna definicja

[48] W. Killy, *Deucher Kitsch*, Göttingen 1962, cyt. za: A. Moles, *Kicz, czyli sztuka…*, dz. cyt., s. 122.

[49] Irytujące cechy stylu poetów młodopolskich (np. nachalne, zbyt precyzyjne rymy, sztuczny patos, nastrojowość, grandilokwencja, stosowanie wyszukanych słów) wykpił Julian Tuwim z zbiorze *Pegaz dęba*, (Kraków 1950, s. 21 – 67). Autor, którego dzieciństwo przypadło na tę epokę, sparodiował również styl czołowych ówczesnych pisarzy (m.in.: Przybyszewskiego, Micińskiego, Staffa) w książce pt. *Piórem i piórkiem*, (Warszawa 1951, s. 177 – 181.)

[50] Negatywna wartość klisz ikonograficznych Młodej Polski dostrzeli niekiedy nawet czołowi jej twórcy. Interesującym przykładem jest tu Stanisław Przybyszewski, który ośmieszał twórczość, eksploatującą literackie schematy obrazowe, np. motywy dziewic czy łabędzi. Zob. S. Przybyszewski, *Na drogach duszy…*, dz. cyt., s. 154 – 155. (Por. P. Siemaszko, *Dynamika, deformacje i dysonanse. O wyobraźni wizualnej młodopolskiego preekspresjonizmu*, [w:] tegoż, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 189), a jednocześnie sam wielokrotnie popadał w podobną manierę stylistyczną, i powielał podobne obrazy, za co był z kolei krytykowany przez Marię Komornicką. Zob. M. Komornicka/ P.O. Włast, *Poezje prozą*, „Chimera" 1902, t. VI, z. 16, s. 142.

[51] Poezję młodopolską z malarstwem akademickim porównuje np. Piotr Siemaszko. Zob. *„Wzorzec akademicki", czyli idea piękna zmysłowego*, [w:] *Od akademizmu*…, dz. cyt., s. 39 – 80.

[52] Rozróżnienie to przypomina Abraham Moles w swym studium na temat kiczu: „Istnieje znamienne przeciwstawienie między kiczem <słodkim> a kiczem <kwaśnym> (süsse und saüre Kitsch), ukazane przez Gondę, który wprowadził w związku z tym freudowski problemem przeciwstawienia instynktu seksualnego instynktowi śmierci, zasadę przyjemności związanej z konstrukcją i destrukcją. Kicz słodki jest przesłodzony jak porcelana meissenowska, figurki ogrodowe, lalki o różowej karnacji, konstrukcje z cukru w witrynach cukiernika. Na drugim krańcu można znaleźć meksykańskie czaszki z cukru, szkielety z plastyku, należące do cywilizacji amerykańskiej, wampiryzm kina grozy, którego autentyczność sam widz podaje w wątpliwość". Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka…*, dz. cyt., s. 74.

[53] Odczucia jakkolwiek subiektywne, warte są odnotowania, gdyż podobne opinie na temat intensywnego kiczu nie są odosobnione. Z jednej strony oczywisty wstręt może budzić sentymentalna i tandetna muzyka disco polo, (Zob. na ten temat *Kicz w języku i komunikacji*. Red. B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2016, s. 203 – 209), z drugiej strony monumentalno-pompatyczne opery Wagnera.

kampu jest właściwie niemożliwa, ponieważ – przynajmniej w wymiarze estetycznym - zakresy znaczeniowe kiczu i kampu pokrywają się w tak znacznym stopniu, że traktowanie tych zjawisk jako odmiennych, może wydawać się teoretycznie ryzykowne. Gdyby porównać wyznanie dotyczące własnych preferencji estetycznych, jakie sformułował Arthur Rimbaud w *Alchemii słowa* (1873), a które Maria Poprzęcka przywołuje jako swoistą, może prowokacyjną, ale zapewne szczerą manifestację kiczowego gustu francuskiego symbolisty z przedmiotami, które Susan Sontag wymienia w swoich *Notatkach o kampie*, opublikowanych niemal sto lat później („Partisan Review" 1964) jako świadectwa gustu kampowego, można by odnieść wrażenie, że wspomniani autorzy mówią o tym samym, a w związku z tym samo pojęcie „kampu" jest albo zbędne, albo służy celom pozaestetycznym[54]. Spójrzmy na wspomniany fragment wypowiedzi Rimbaud'a:

> […] uważałem za warte śmiechu znakomitości malarstwa i poezji nowoczesnej. Kochałem się w idiotycznych malowidłach, szyldach, dekoracjach, kurtynie cyrkowców, wywieszkach, ludowych obrazkach, niemodnej literaturze, łacinie kościelnej, nieortograficznych książkach, romansach naszych pradziadów, czarodziejskich baśniach, książeczkach dla dzieci, starych operach, głupkowatych refrenach, naiwnych rytmach[55].

Jakże bardzo zatem myli się Sontag, gdy rozpoczyna swój głośny artykuł słowami (jakby przywołującymi słynną frazę Szekspirowskiego Hamleta): „Wiele jest na świecie rzeczy nienazwanych i wiele rzeczy, które nigdy nie zostały opisane, jeżeli nawet były nazwane. Jedną z nich jest rodzaj wrażliwości występujący pod kultową nazwą <kamp>"[56], natomiast jako świadectwa gustu kampowego wymienia m.in.: lampy Tiffany'ego, filmy Scopitone, „The Enquirer", rysunki Aubreya Beardsleya, *Jezioro łabędzie*, opery Belliniego i kompozycje Richarda Straussa, kartki pocztowe z przełomu XIX i XX stulecia, pisarstwo Jeana Cocteau, stare komiksy z Flashem Gordonem czy damskie ubiory z lat dwudziestych („boa z piór, suknie z frędzlami i koraliki")[57]. Jest to

[54] Mimo że Sontag twierdziła, iż „wrażliwość kampowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna" (S. Sontag, *Notatki*… , dz. cyt., s. 51), z czasem nieco zmieniła swoje stanowisko w tej sprawie, natomiast współczesne rozumienie kampu, jako manifestacji gustu osobowości nieheteronormatywnych, jest powszechne, o czym świadczy większość tekstów pomieszczonych w: *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012. Por. na ten temat również przyp. 66 niniejszego rozdziału.

[55] Cyt. za: M. Poprzęcka, *O złej sztuce,* Warszawa 1998, s. 206.

[56] S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*. Red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s.49. Mimo tak radykalnego orzeczenia, autorka zdaje sobie sprawę, że kamp posiada odległą genezę (wskazuje manierystów, Caravaggia, Georges' a de la Toura, Pope'a, Walpole'a, niemieckie rokoko, projekty Gaudiego oraz niektóre kompozycje Mozarta. Por. S. Sontag, *Notatki…*, dz. cyt., s. 55.

[57] Tamże, s. 51 – 52. Warto mieć w związku z tym na uwadze fakt, że podobny zestaw produktów nowoczesności wymieniał Clement Greenberg jako… przykłady kiczu: „popularna, handlowa sztuka i literatura, z chromografią, okładkami magazynów, ilustracjami, ogłoszeniami, tanim romansem, komiksem, muzyka z Tin-Pin Alley (…), filmami Hoolywoodu…". Zob. C. Greenberg, *Awangarda i kicz,* dz. cyt., s. 43.

więc katalog skupiający fakty podobne, co do jakości (w większości przedmioty intelektualnie niewymagające, modne przedmioty codziennego użytku, produkty kultury masowej/rozrywkowej) i miejsca, zajmowanego w kulturze (na marginesie, poza „wysokim" obiegiem kultury) do obiektów wymienionych przez autora *Samogłosek*. Nie dziwi też w związku z tym reakcja autorów *Historii brzydoty*, którzy, próbując streścić wywody Sontag, odczuwają swego rodzaju bezradność, której wyrazem jest pytanie: „Dlaczego kampowy jest Jean Cocteau, a nie jest André Gide, dlaczego kompozytorem kampowym jest Richard Strauss, a nie Wagner"[58].

Czy zatem kamp to definiowalny styl artystyczny, czy jedynie subiektywne odczucie? Mimo wskazanych wyżej zastrzeżeń i korzystając z tych refleksji amerykańskiej autorki, które uważam za najbardziej konstruktywne, przyjmuję, że kamp jest i stylem („kamp jest sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego; „kamp nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji"[59]; „kamp jest wizją świata w kategoriach stylu. Jest to miłość do tego, co przesadne, co <się nie mieści>"; „najlepszym przykładem jest secesja, najbardziej typowy i najbardziej rozwinięty styl kampowy"[60]), i jest też kamp rodzajem wrażliwości („kamp" – rodzaj wrażliwości (…) odmiana wyrafinowania, która wyrafinowaniem nie jest"; „wrażliwość, która to, co poważne, obraca we frywolne[61]), wrażliwości - dodajmy, eksponującej określoną postawę wobec „obrzydliwości"[62]. Kamp jako styl konstytuuje swoją estetyczną tożsamość poprzez nobilitację sztuczności i nadmiar ekstrawaganckich dekoracji, jako wrażliwość/smak, charakteryzuje wyrafinowanego estetycznie odbiorcę, zdolnego nie tylko do oceny faktów artystycznych jako kampowych, ale przede wszystkim do „mianowania" ich na kampowe, co jednak zwykle wymaga pewnej perspektywy czasowej[63]. Istotne są tu dla mnie również: modernistyczna geneza kampu (związki z estetyką dandysowską[64]

---

[58] *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 410. Nie jest to zresztą jedyna krytyczna uwaga dotycząca egzemplifikacji, którymi posłużyła się Sontag. Mark Booth zauważa np., że największym problemem *Notatek* w zakresie proponowanych przez autorkę przykładów „nie jest ich niedokładność czy niezgodność z faktami, lecz ich ogromna ilość", która uniemożliwia „znalezienie przykładów, które zgodnie z jej (Sontag; I.S.) kryteriami, nie pasowałyby do pojęcia kampu". M. Booth, *Campe-toi! O genezie i definicjach kampu*, przeł. M. Telicki, [w:] *Kamp. Antologia przekładów,* dz. cyt., s. 193 – 194.

[59] S. Sontag, *Notatki*…, dz. cyt., s. 51.

[60] Tamże, s. 53.

[61] Tamże, s. 49.

[62] „Smak kampu – pisze Sontag – transcenduje obrzydliwość reprodukcji" (Zob. S. Sontag, *Notatki*…, dz. cyt., s. 63), co należy rozumieć chyba jako „przekracza" czy może dokonuje sublimacji owej obrzydliwości.

[63] Dlatego też dopiero z perspektywy doświadczeń wieku XX piętnastowieczna „Madonna z Dzieciątkiem" Carlo Crivellego (zob. *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 410) może być uznana za przykład kampu i z tego samego powodu pastisze czy parodie dokonań twórców młodopolskich mogły pojawić się dopiero w dorobku poety kolejnego pokolenia, Juliana Tuwima, który – nieświadomie – stał się, być może, pierwszym demaskatorem poezji młodopolskiej jako poezji kampowej. Por przyp. 48 niniejszego rozdziału. Na temat swoistych „fascynacji" Tuwima schematami poezji młodopolskiej piszę w rozdziale poświęconym obecności estetyki brzydoty w poezji dwudziestolecia międzywojennego.

[64] „[…] tak jak dandys był dziewiętnastowiecznym surogatem arystokraty w sferze kultury, tak kamp jest współczesnym dandyzmem. Kamp to odpowiedź na pytanie: jak być dandysem w dobie kultury masowej." S. Sontag, *Notatki*…, dz. cyt., s. 63.

i dekadencką[65]), jego „powaga", tzn. fakt, że dzieło klasyfikowane jako kampowe nigdy nie jest takim w autorskim zamyśle[66] oraz – aspekt, któremu Sontag poświęca sporo miejsca, a który znajduje wyraz choćby w androgynicznym kompleksie modernizmu[67] – jego wymiar kulturowo-obyczajowy czy po prostu seksualny:

> […] najbardziej wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej (jak również najbardziej wyrafinowana forma przyjemności seksualnej) polega na postępowaniu wbrew własnej płci. W bardzo męskich mężczyznach najpiękniejszy jest właśnie element kobiecości, w najbardziej kobiecych kobietach jest jakiś rys męski. […] Kamp jest triumfem stylu obojnackiego[68].

***

Fascynacja twórców modernistycznych brzydotą i frekwencja jej artystycznych przedstawień stały się, co oczywiste, przedmiotem zainteresowania badaczy, zarówno historyków sztuki[69], jak i literaturoznawców, by wskazać dwie najbliższe podjętej tu problematyce dyscypliny. Estetykę brzydoty w prozie polskiego modernizmu omawiali

---

[65] Opisanej najwnikliwiej przez J.K. Huysmansa, w osobie diuka Des Esseintes'a. Zob. J. K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976.

[66] „Kamp nie może być zamierzony, opiera się na naiwności, z jaką sztuczność jest zaprzęgnięta w tworzenie…", Zob. *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 418. Można by w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że ta właśnie cecha odróżnia kamp od kiczu; współczesny artysta, Jeff Koons, eksploatuje kicz w sposób całkowicie zamierzony, świadomy i niezwykle dochodowy.

[67] „Hermafrodyta jest na pewno jednym ze wzorców wrażliwości kampu". S. Sontag, *Notatki*…, dz. cyt., s. 53. O źródłach i istocie modernistycznego ideału androgyne pisze natomiast Maria Podraza-Kwiatkowska. Zob. *Salome i Androgyne*, [w:] tejże *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 286 i nast.

[68] S. Sontag, *Notatki*..., dz. cyt., s. 53. Dziewiętnastoweczny rodowód kampu (od procesu Oskara Wilde 'a), jego niestabilną estetycznie swoistość oraz związek ze środowiskami homoseksualnymi (czy, ogólniej, osobami, których tożsamość identyfikowana jest z piętnem i opresją), wskazuje Przemysław Czapliński w szkicu *Kamp – gry antropologiczne*, «Teksty Drugie» 2012, nr 5, s. 11-32, zamieszczonym jako wstęp do omawianej antologii kampu. Autor ujmuje tu kamp przede wszystkim w perspektywie tzw. « zwrotu antropologiczno-kulturowego », stąd w mniejszym stopniu charakteryzuje kamp jako swoisty styl estetyczny, więcej miejsca poświęca jego związkom z mniejszościami seksualnymi czy, «osobowościami odmiennymi», omawia też rewizję czy krytykę koncepcji Sontag, prezentowaną przez autorów w publikacjach z lat 90. XX wieku, akcentując przy tym rolę, jaką w przemianach sposobu widzenia kampu odegrała książka Jutidh Butler *Uwikłani w płeć* z 1990 r. Wskazany problem dosadnie ujmuje Andy Medhurst, « zawłaszczając» jednak kamp dla jednej tylko orientacji seksualnej, pisząc, że kamp « jest przede wszystkim domeną ciot » i przyłączajac się do negatywnej oceny Sontag, która « odmówiła mu (kampowi ; I.S.) wszelkiej polityczności » . Zob. A. Medhurst, *Kamp*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Kamp. Antologia przekladów*, dz. cyt., s. 121 i nast.

[69] Zob. np.: W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, dz. cyt. oraz *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918 – 1939*. Napisała Joanna Pollakówna. Noty biograficzne opracowała Wanda M. Rudzińska, Warszawa 1982. Joanna Pollakówna zwraca tu uwagę na reminiscencje romantyzmu w sztuce dwudziestolecia, dostrzega pokrewieństwo wyobraźni Tomasza Manna i Brunona Schulza w zakresie uwrażliwienia na duchowy wymiar świata materialnego, natomiast Schulza traktuje jako reprezentanta sztuki „przesuniętej rzeczywistości". Zob. J. Pollakówna, *Enklawa romantyzmu: Ekspresjonizm i malarstwo „przesuniętej rzeczywistości* [w:] *Malarstwo polskie…*, dz. cyt., s. 87.

m.in. Magdalena Popiel[70], Krzysztof Kłosiński[71], Wojciech Gutowski[72] i Roman Okulicz-Kozaryn[73], natomiast jej literackie konkretyzacje w poezji przełomu XIX i XX wieku, charakteryzował w swym komparatystycznym studium Piotr Siemaszko, ograniczając się jednak do brzydoty rozumianej – by tak rzec – na sposób tradycyjny, to znaczy występującej w realizacjach, charakteryzujących się deformacjami, dysonansami czy obrazami wynaturzeń[74], a w związku z powyższym przedstawienie problemu w perspektywie proponowanej w niniejszej pracy, tzn. skupiającej się na omówieniu reprezentacji wymienionych w tytule wariantów brzydoty, obecnych w literaturze polskiego modernizmu, wydaje się obszarem pozostawiającym aktywności badawczej jeszcze sporo miejsca[75].

Na potrzeby niniejszej pracy zdecydowałam się przyjąć następujący porządek wywodu: pierwszy rozdział (w ujęciu syntetycznym i przekrojowym) poświęcam omówieniu najistotniejszych wariantów estetyki brzydoty, obecnych w twórczości poetów Młodej Polski, którzy (może poza Kasprowiczem) raczej incydentalnie korzystali z ich możliwości ekspresywnych, jednak utwory młodopolan dowodzą autentycznej fascynacji całego pokolenia brzydotą i potwierdzają niezwykłą w poezji tego czasu frekwencję motywów antykallicznych[76]. W rozdziałach następnych, już wnikliwiej, omawiam kolejno obecność wskazanych w tytule podkategorii estetyki brzydoty (nieczystości, kiczu i kampu) w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Micińskiego, Marii Komornickiej i Bolesława Leśmiana. Kolejny rozdział poświęcam charakterystyce poetyckich świadectw estetyki brzydoty w twórczości przedstawicieli dwudziestolecia międzywojennego, ze szczególnym uwzględnieniem dorobku Brunona Schulza[77], którego pisarstwo stanowi, według mnie, doskonały

[70] Zob. M. Popiel, *Oblicza wzniosłości*, Kraków 2003, s. 129 – 134, 146 – 154.
[71] Zob. K. Kłosiński, *Wokół historii maniaków*, Kraków 1992, s. 115 – 161.
[72] Zob. W. Gutowski, *„Ja, zgnilizny twej powiędły kwiat…" Imaginacja rozkładu w prozie Wacława Berenta*, [w:] tegoż *Między negacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
[73] R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003.
[74] P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu*…, dz. cyt..
[75] O potrzebie refleksji nad obecnością tych wariantów brzydoty w literaturze polskiego modernizmu świadczy choćby przyjęty przez badaczy współczesnych sposób rozumienia polskiego kampu i jego historii. O ile – jak już wspomniałam – za początek kampu w kulturze zachodniej uznaje się proces Oskara Wilde'a (maj 1895 r.) i jego kulturowo-społeczne konsekwencje, o tyle za początek kampu polskiego przyjmuje się dopiero lata 90. XX wieku, kiedy to „zaczęły się w polskiej rzeczywistości pojawiać zjawiska, które trudno zakwalifikować, odwołując się do tradycyjnej dwuwartościowej hierarchii…" Zob. A. Mizerka, *Kamp po polsku*, [w:] *Kamp. Antologia…*, dz. cyt., s. 641.
[76] Pojęcie „antykallizmu" zaproponował, jako bardziej precyzyjne od „antyestetyzmu", Mieczysław Wallis (Zob. M. Wallis *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 37 – 38), wziąwszy jednak pod uwagę ustalenia m. in. Waltera Menninghausa (Por. W. Menninghaus, *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009) oraz Sary Ahmed (Zob. Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, 2014, https://rcin.org.pl/Content/59517/PDF/WA248_78441_P-I-2524_ahmed-performat_o.pdf), zdecydowałam się rozszerzyć tę kategorię i włączyć w definicję antykallizmu wszystkie przejawy brzydoty, również te wynikające z „nadmiaru piękna".
[77] Wyeksponowanie w pracy dorobku literackiego tej właśnie grupy autorów nie oznacza bynajmniej, że w twórczości poetyckiej każdego z nich można wskazać obecność wszystkich trzech wariantów estetyki brzydoty, ani tym bardziej, że – by tak rzec – intensywność występowania tych wariantów jest identyczna, bowiem, w istocie, u każdego z wymienionych twórców występują one w różnym stopniu i „stężeniu".

przykład zarówno modernistycznego turpizmu, jak i prekampowości, a którego proza – jak dowiódł Włodzimierz Bolecki – nosi wszelkie znamiona poetyckości[78]. Zakończenie poświęcam natomiast krótkiej charakterystyce estetyki brzydoty (i jej odmian) w poezji twórców, debiutujących po II wojnie światowej, by wskazać trwałość i estetyczną atrakcyjność poetyckich reprezentacji brzydoty również w czasach nam bliższych. Oprócz utworów poetyckich (zarówno liryki, jak i prozy poetyckiej), w rozprawie tej przywołuję również teksty z zakresu modernistycznej krytyki literackiej i artystycznej, co pozwala skonfrontować praktykę pisarską z estetycznymi teoriami, czyli – by użyć tu terminologii Władysława Tatarkiewicza - estetykę postulowaną z estetyką implikowaną, czyli „zawartą i m p l i c i t e w smaku i dziełach epoki"[79].

I jeszcze jedna uwaga natury metodologicznej. W pracy tej korzystam przede wszystkim z dwóch teorii, które uznaję za badawczo najbardziej użyteczne: z interdyscyplinarnej koncepcji Zygmunta Freuda, zarówno ze względu na fakt, że Freudowska teoria wyparcia (ściślej, repulsji i pożądania[80]) oraz kultury, znajduje swój literacki odpowiednik właśnie w opozycji wstrętu i zachwytu, jak również z uwagi na inspirujący wpływ wiedeńskiego psychiatry na surrealistów; literatura polskiego modernizmu z jej metaforyką głębi (*mare tenebrarum*) i onirycznymi fascynacjami, zdaje się ten właśnie nurt artystyczny antycypować, natomiast poezja przedstawicieli dwudziestolecia fakt ten już tylko potwierdza[81]. Drugą badawczą perspektywą będzie komparatystyka kulturowa[82]; tam gdzie jest to możliwe i uzasadnione, przywołuję, jako odniesienie kulturowe czy kulturowy kontekst, prace plastyczne, korespondujące, według mnie, z charakteryzowanymi utworami poetyckimi.

[78] Zob. W. Bolecki, *Język poetycki i proza*: *Twórczość Brunona Schulza*, [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 170 – 231.
[79] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Warszawa 2009, s. 13.
[80] Zob. S. Freud, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 72.
[81] Zob. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 77.
[82] Termin zaproponowany przez Stanisława Balbusa. Zob. S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka* [w:]. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków 2004.

# Rozdział I

## Między naturalizmem a kampem. Estetyka brzydoty w poezji młodopolskiej

Twórczość autorów, którą uznałam za najbardziej reprezentatywną dla omawianej tu problematyki, i której poświęcam w niniejszej rozprawie osobne rozdziały (poezje Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Micińskiego, Marii Komornickiej, Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza), nie wyczerpuje bynajmniej zasobu literackich reprezentacji wyobraźni antykallicznej, kiczowej, czy prekampowej, zaświadczonych w poezji polskiego modernizmu. Epoka ta pozostawiła bowiem przeogromny literacki inwentarz wyobrażeń, które możemy klasyfikować jako przykłady estetyki brzydoty w tych właśnie wariantach, które wydają mi się najbardziej interesujące, lub najbardziej typowe dla wyobraźni twórców końca XIX i pierwszych dekad XX wieku. Spójrzmy wstępnie na cztery fragmenty poetyckie:

(…)

Wicher szparami wciąż wieje,
Że liść geranii i laku,
Co w poszczerbionych doniczkach
Na zgniłej stoją poręczy,
Gnie się i razem z szarugą,
Ze skrawkiem starej sukmany
I z kroplą deszczu, sączącą,
Zlewa swe dreszcze w dysonans
Nędzy.

[…]
W kącie, przy ścianie zapadłej,
Na butwiejącej przyciesi
Łyżnik o barwie brunatnej
I o zębatej fasadzie:
Na nim talerze gliniane,
Dzbanek i garnki z żelaza,
W połowie sadzą pokryte.
Na ziemi woda we wiadrze
O zardzewiałych obręczach […] [83]
[…]

Gdziekolwiek parkiem
Skręcę,

[83] J. Kasprowicz, *W chałupie*, [w:] J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1973, s. 46 – 47.

Drzewa zachodzą mi drogę
Z garbatym karkiem
O wyłamanej szczęce –

I wyciągają suche, całe w guzy,
Żylaste, czarne, trudu do mnie ręce,
Jakby mię chciały pochwycić, a nie chwycą! –
Z zielonymi na głowach wężami Meduzy.

Jakąkolwiek pójdę ulicą,
Ustawiają mi się w aleję szkieletów,
Wystukujące kośćmi ironię kastanietów.

Nagromadzone z całego świata Nędze,
Zjedzone przez choroby:
Meduzy Nędzy – i Nędzy Hijoby,

Ja idę światła chodnikiem i gędzę,
A oni z dwóch stron podwójnym szeregiem,
Jak gdybym im była zbiegiem
I trzęsąc przed oczyma mi liścia łachmany,
Odsłaniają poryte piorunem w piersiach rany
I przez liszaje wyżarte w bliznach kory –
Aż po rdzeń chory
Pnie swe, głęboko stoczone przez raki

O głodomory
To głód! krzywemi
Szponami z nich, jak haki,
Zezieleniałe wyszarpnął jelita […][84].

Leży półnaga w słodkim miłosnym omdleniu.
(…)
W jej rozplecionych włosów złotawym płomieniu
Fioletowe, ciemne skrzą się mandragory
(…)
A ona, skroń oparłszy białą
O pyszne złotogłowy i kwieciste fale,
Jak młoda tygrysica gnie swe piękne ciało…[85]

Miała białe tarasy oplecione kwiatem,
I szmerne wodotryski, z fiołków aromatem –
A purpurą wysłane alabastrów schody,
Wiodły w mirtów aleje, w różane ogrody,

Kędy skrzydły trącając liliowe irysy,
Marzą pawie tęczowe i białe ibisy,
A w oliwnych zaciszach kamienne Najady

[84] M. Grossek-Korycka, *Miserere mei Domine. Recitativa*, [w:] M. Grossek-Korycka, *Wybór poezji*, opracowanie tekstu P. Bukowiec, Kraków 2004, s. 64 – 65.
[85] Z. Różycki, *Magdalena I (Płomienne kwiaty)* , [w:] Z. Różycki, *Poezje*, S. V, Warszawa 1909, s. 8.

Jasne lilie na srebrne wieszają kaskady.

Miała białe łabędzie i płomienne Ary,
I rżnięte w krwi rubinów drogocenne czary…
Gdy na teras wyżynie kładła białe ręce,

To się do stóp kłaniały jej ziemie książęce…
A gdy w sukni gwieździstej w kwietne szła ogrody,
To w ślad stóp jej na piasku kładł usta paź młody[86].

Przytoczone wyżej utwory można uznać za egzemplifikacje czterech wzorców estetyki brzydoty, jakie oferuje poezja polskiego modernizmu. Analityczny fragment opisowy *W chałupie* Kasprowicza jest przykładem brzydoty naturalistycznej, eksponującej przestrzeń, wypełnioną obiektami zdestruowanymi, niekompletnymi, „okaleczonymi", naznaczonymi brudem sadzy, rdzy, śladami gnilnego rozkładu, co budzi zarazem współczucie dla materialnej nędzy stanu chłopskiego, którą opis pośrednio komunikuje, i jednocześnie odrazę, która jest naturalną reakcją na obraz poetycki, skonstruowany z wymienionych wyżej przedmiotowych sugestii. Fragment utworu Marii Grossek-Koryckiej – jakkolwiek jego przedmiotem jest również nędza (choć jest to przede wszystkim metafizycznie ugruntowana nędza ludzkiego cierpienia) – utrzymany jest w znamiennej dla młodopolskiego preekspresjonizmu konwencji oniryczno-halucynacyjnej, którą we wspomnianym utworze współtworzą i odniesienia do mitologii (korony drzew, kojarzące się z włosami Meduzy), do Biblii (doświadczenie Hioba) oraz, w największym stopniu, metaforyka maladyczna (drzewa o „wyłamanej szczęce", pnie pokryte guzami, liszajami czy zmianami nowotworowymi). Nie bez znaczenia jest tu również określony nastrój i manifestacja wrażliwości moralnej; podmiot odczuwa bowiem i niepokój, i grozę, ale też ogarnia go poczucie bezradności w stosunku do ofiar wszechobecnego czy – jak się wyraża – „mnogooblicznego" i „mnogoimiennego" cierpienia.

Opisowy wiersz Zygmunta Różyckiego jest z kolei repliką jednego z najbardziej popularnych – i zarazem jednego z najbardziej wyeksploatowanych – motywów poezji młodopolskiej, przedstawiających wizerunek młodej kobiety, spoczywającej w zmysłowej pozie na łożu czy szezlongu, w buduarze czy innej, bogato udekorowanej przestrzeni, będącej w zamyśle bohaterki scenerią służącą intymnemu zbliżeniu. Źródłem tego rodzaju poetyckich przedstawień było przede wszystkim dziewiętnastowieczne malarstwo akademickie, które niezwykle sumiennie charakteryzowała Maria Poprzęcka w swoich monografiach[87], unikając jednak w stosunku do tego typu akademickich realizacji określenia „malarski kicz" i stosując wobec nich pojęcie „zła sztuka", zdając sobie zresztą przy tym sprawę z trudności, jakie powoduje próba dokonywania jakichkolwiek aksjologicznych oznaczeń

[86] K. Zawistowska, *Biała królewna I*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 115.
[87] Zob. M. Poprzęcka *Akademizm* ( Warszawa 1980) oraz tejże: *Malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.

i rozróżnień, zwłaszcza w sztuce nowoczesnej czy, ściślej, „poduchampowskiej”[88]. Nie kwestionując wartości ustaleń i badawczych propozycji Marii Poprzęckiej, wolę jednak – z uwagi na przejrzystość wywodu i konieczność omówienia proponowanej w niniejszej pracy problematyki w określonym porządku – skorzystać ze stosunkowo jasnej terminologii i klasyfikacji, zawartych w *Historii brzydoty* i identyfikować malarstwo akademickie i poczętą na gruncie tego malarskiego wzorca poezję z kiczem[89].

Ostatni z przytoczonych wyżej utworów, wiersz Kazimiery Zawistowskiej, należy do innej jeszcze kategorii. Uznaję go za przykład utworu kampowego. Przywołując raz jeszcze opinię Susan Sontag, przypomnę, że amerykańska pisarka za kwintesencję kampu uznawała sztukę secesyjną, właśnie z uwagi na jej wyjątkowo sztuczną stylizację[90]. Wiersz Zawistowskiej jest niewątpliwie jednym z wielu młodopolskich utworów poetyckich, łączących w sobie aluzje do secesji, sztuki prerafaelitów i osobliwy „urok” baśniowej aury, a więc i sztuczną stylizację estetyczną i sztuczny/fantastyczny kulturowy kostium.

***

Przyjrzyjmy się teraz w proponowanym wyżej porządku (brzydota naturalistyczna/realistyczna, brzydota oniryczno-makabryczna, brzydota kiczu i kampu) nieco większej liczbie poetyckich realizacji, pomieszczonych w dorobku młodopolan.

Przytoczony wyżej poemat opisowy Kasprowicza (*W chałupie*) nie jest, oczywiście, jedynym ze stosunkowo obszernej twórczości tego poety, naznaczonej wpływami naturalizmu. Naturalistyczne obrazy, korzystające z elementów estetyki brzydoty, przynoszą np. sonety *Z chałupy*, obrazujące dobrze znaną Kasprowiczowi niedolę stanu chłopskiego czy poemat *Z ulicy*, przedstawiający m.in. cielesną szpetotę postaci, brzydotę, której źródłem jest starość, zmęczenie, materialna bieda i ciężka praca, opis wyjątkowo „wyczulony” na szczegóły starczej anatomii (siwe włosy, zmarszczone powieki, brodawka, „lica zorane”)[91]. Jednak, co może najciekawsze, w dorobku autora *Księgi ubogich* występują również typowo naturalistyczne[92] ujęcia

[88] Maria Poprzęcka zamieszcza w swej książce o „złej sztuce” barwną reprodukcję obrazu Alexandre’a Cabanela „Albaydé” z 1848 roku; jest to jeden z wielu akademickich obrazów, wykorzystujących właśnie motyw młodej, zmysłowej kobiety, przedstawionej w pozycji leżącej, w bogato udekorowanym otoczeniu (mogły to być kobiety współczesne artystom, czasem bohaterki mitologii lub Biblii). Zob. M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998.

[89] Zob. *Kicz* [w:] *Historia brzydoty*. Red. U Eco, dz. cyt., s. 394 – 407.

[90] Por. przyp. 60 Uwag wstępnych.

[91] J. Kasprowicz, *Z ulicy* [w:] J. Kasprowicz, *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. R. Loth, Kraków 1973, s. 314. Utwór ten charakteryzuje dokładnie Piotr Siemaszko. Zob. tegoż, *Supremacja koloru i światła. Od naturalizmu do impresjonizmu*, [w:] *Od akademizmu*…, dz. cyt., s.158.

[92] Zob. J.J. Lipski, *W kręgu naturalizmu*, [w:] Wstęp i oprac. do: J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, Kraków 1999, s. 13 – 21.

elementów skatologicznych. Jest tak np. w wierszu *Wożą gnój* ze zbioru *Mój świat*. Poeta prezentuje tu pracę przy zwierzęcych odchodach, bynajmniej jednak nie ujmuje tego doświadczenia w aspekcie negatywnym (jako możliwą przyczynę zbrudzenia), tylko wprost przeciwnie, łączy ochoczą pracę włościan z ich witalnością i radością, którą z wysiłku tego rodzaju czerpią mieszkańcy wsi, co uzasadnione jest naturalistyczną koncepcją (i swoistą logiką) życia: gnój, jako nawóz, usprawnia wegetację, to zaś wpływa na obfitość plonów i, w efekcie, przyczynia się do pomyślności folwarcznych pracowników i wiejskich gospodarzy:

[…]

Grzebią w krowim, końskim łajnie,
Daj im Boże zdrowie!

Podgięły spódnice
Nasze dziewki hoże
I z grabiami w twardej dłoni
Jedna drugą prawie goni
Przy pracy w oborze[93].

[…]

Niezwykle podobny obraz znajdujemy w młodopolskim dorobku Leopolda Staffa. Jakkolwiek wczesny okres twórczości autora *Wikliny* zdominowany był innymi zainteresowaniami poety: polemiką z filozofią Nietzschego (zbiór *Sny o potędze*), wpływami klasycyzmu (zbiory *Uśmiechy godzin* i *Gałąź kwitnąca*) czy fascynacją franciszkanizmem (cykl *Pył z szat pielgrzyma* ze zbioru *Ptakom niebieskim*), jednak i Staff, korzystając z poetyki codzienności, dokonywał swoistej adoracji tego, co „niskie", zwyczajne, codzienne, proste. Wiersz *Gnój* ze zbioru *Ścieżki polne* kojarzyć się może – przede wszystkim z uwagi na temat - właśnie z naturalizmem. Podmiot liryczny, który trudno byłoby utożsamić z przedstawicielem stanu chłopskiego, zachwyca się tu zwierzęcymi odchodami (którymi „się brzydzą mieszczuchowie słabi"), świadom, że z punktu widzenia i z uwagi na potrzeby mieszkańców wsi, jego właściwości czynią zeń substancję nad wyraz drogocenną, stąd sonet Staffa ma charakter hymnu pochwalnego, którego obiektem jest „drogocenne łajno":

Czcigodny gnoju, dobroczynne łajno,
Tchnące, jak znojna najmity pazucha
I nowa skóra chłopskiego kożucha,
Ostrej tężyzny siłą życiodajną!

Żyzności łaskę kryjesz w sobie tajną
I ciało ziemi łaknie twego ducha.
W tobie nadzieja pól i wsi otucha,

[93] J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 474.

Bo czynisz siejbę stokrotnie wydajną.

Zdrowiem z obory kiedy bijesz mlecznej,
Masz dziką świeżość potęgi odwiecznej,
Którą się brzydzą mieszczuchowie słabi.

Lecz czarnym bogom pracy, gdy im w lica
Dymisz w świt chłodny, niby kadzielnica:
Pachniesz jak wszystkie wonności Arabii![94]

Zwróćmy przy tym uwagę na fakt, że ani Kasprowicz, ani Staff nie zawahali się naruszyć swoistą regułę młodopolskiej symboliki, zrezygnowali z romantycznej (i neoromantycznej) zasady, przyznającej Duchowi prymat nad Materią/Naturą i waloryzującej dodatnio to, co wysokie (niebiańskie, eteryczne), a ujemnie, to co niskie (naturę sfer niskich), i uczynili przedmiotem poetyckiej pochwały (o czym świadczy zarówno tonacja wypowiedzi, jak i – w przypadku Staffa - wybór sonetowej formy) fakt najniższy z najniższych.

Wspominałam wyżej, że już w Młodej Polsce obserwujemy zainteresowanie czy wręcz fascynację cielesnością[95]. Jest to – o czym piszę nieco dalej - zarówno konwencjonalna zmysłowa cielesność „legionu" modernistycznych portretów kobiet fatalnych, powielanych zwykle w poetyce zbliżonej do parnasizmu, jak również – co zapewne ciekawsze - cielesność, ukazana w jej naturalnej (i zarazem naturalistycznej czy symbolistyczno-naturalistycznej) postaci: cielesność starcza, zniszczona, chora lub martwa. Jeden z najbardziej poruszających obrazów poetyckich tego rodzaju pozostawił Jerzy Żuławski w wierszu *W prosektorium* (cykl *Smutki*). Podmiot prezentuje tu niezwykle sugestywny i - chciałoby się rzec, realistyczny - obraz cielesności martwej i przerażającej, zaś obraz trupiej ohydy zintensyfikowany zostaje poprzez kontrast biernych, odrażających ciał („rozwarte usta", „rozwarte oczy", wygolone głowy") i profesjonalnej, rutynowej aktywności grupy medyków, beznamiętnie przeprowadzających sekcję zwłok, rozcinających zesztywniałe korpusy, otwierających czaszki, beztrosko obchodzących się z organami, które jeszcze niedawno były ośrodkami wzniosłych uczuć i szlachetnych myśli:

[…]

Wszędzie stoły i trupy. Zimne, nagie ciała,
usta strasznie rozwarte i rozwarte oczy:
słońce piersi dotyka – pierś twarda jak skała,
pojrzy w oko – i krzepnie jak z lodu przeźroczy,

[94] L. Staff, *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1980, s. 181.
[95] Niewątpliwie istotną rolę odegrali tu i Przybyszewski ze swoją koncepcją chuci i konfliktu płci, i Tetmajer, który – jak zauważał Artur Hutnikiewicz – dokonał przełomu w tradycji polskiej poezji miłosnej, eksponując nie duchowy, ale właśnie cielesny aspekt miłosnych relacji. Zob. A. Hutnikiewicz, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 97.

włosa szuka – lecz w czaszce gładko wygolonej
siebie tylko zoczyło – zlękło się zwierciadła.

[…]

Ale trupy nie same. Pośród ciał i kości
Mnóstwo młodych żyjących, niby kruków stada,
Zwłoki zewsząd otacza. Bez cienia litości
Zgraja noże błyszczące w nagie ciała wkłada,
Dziewic łona otwiera, starcom czaszki łupie –
serca, mózgi bezczelnie na zewnątrz dobywa.
Uczuć, myśli siedliska dziś w bezładnej kupie
gnijąc leży na ziemi i pył je okrywa[96].

Szczególna siła tego obrazu wynika nie tylko z charakteru wykorzystanych przez poetę sugestii wizualnych, ale też z przedstawienia anonimowości i bezwartościowości martwej cielesnej materii, emanującego z niej chłodu, wanitatywnej (jakby Hamletowskiej) refleksji o nieuchronności takiego właśnie finału człowieczej egzystencji oraz – co charakterystyczne dla niektórych utworów Żuławskiego – zdystansowanego i beznamiętnego opisu, przypominającego zobiektywizowaną relację[97].

Tego rodzaju racjonalna powściągliwość, jaką prezentuje w powyżej przytoczonym utworze Żuławski, jest raczej rzadkością w poezji przełomu XIX i XX wieku. Częściej śmierć postrzegana jest albo w postaci symbolicznej czy alegorycznej, zwykle jako obiekt eutanazyjnych pragnień[98], albo – co bardziej interesujące – jako konsekwencja destrukcyjnego pragnienia, skrajnej żywiołowej namiętności, jako akt morderczej agresji, przy czym ciekawy wydaje mi się zwłaszcza, chętnie realizowany przez młodopolan, motyw przemocy wampirycznej[99] (opisywany albo jako imaginacja podmiotu, albo czyn zrealizowany), której ofiarą jest kochanek lub kochanka, agresji, która zawsze powoduje zbrukanie krwią[100]. Dodajmy, że tego rodzaju przedstawienia

[96] J. Żuławski, *Wiersze*, wybór i wstęp A. Z. Makowiecki, Warszawa 1982, s. 207 – 208.
[97] Ten styl Żuławskiego charakteryzuje Wojciech Gutowski. Zob. W. Gutowski, *Jerzy Żuławski, czyli próba retoryczno-filozoficzna*, [w:] tegoż, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1997, s. 227 – 228.
[98] Tendencja ta, obecna u wielu młodopolan, znajdzie później potwierdzenie we Freudowskiej teorii popędu śmierci. Zob. S. Freud, *Poza zasadą…*, dz. cyt., s. 79 – 84. Kreowane przez młodopolan alegoryczne wizerunki śmierci omawia Piotr Siemaszko w artykule *Szkielet z kosą i „białoskrzydła mgła dziewicza". O młodopolskiej wyobraźni alegorycznej*, [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. Hanna Ratuszna i Radosław Sioma, Toruń 2010.
[99] O odległych kulturowych źródłach tego motywu pisze Maria Janion w monografii *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002. Wyobraźnia modernistów (zaświadczona również w prozie, np. u Brama Stokera czy W.S. Reymonta) jest potwierdzeniem trwałości tego fenomenu.
[100] „Krew – pisał w związku z tym Wojciech Gutowski – dynamiczny i amorficzny żywioł wyzwolony z ciała, budzi trwogę, ale i dreszcz perwersyjnej fascynacji. Jest charakterystycznym składnikiem wyobraźni wampirycznej, sadystycznej, projekcją destrukcyjnych pragnień, które w XIX stuleciu usprawiedliwiano – za markizem de Sade amoralnością Natury, tworzącej tylko po to, aby niszczyć". (W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu*, [w:] tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, dz. cyt., s. 219.

„miłosnej namiętności" dość często pojednane zostają z perwersją nekrofilii, której kulturowe źródła tak wnikliwie opisał Wojciech Gutowski:

> Wyobraźnia nekrofilska, podobnie jak inne aspekty postawy dekadenckiej (artificiel, estetyzm, kulturowy synkretyzm), pełniła podwójną funkcję – wyrażała radykalny sprzeciw wobec życia naturalnego, prowokowała do drastycznej „zniewagi natury", a jednocześnie zabijała nudę (ennui), rozdrażniała zmysły, otwierała perspektywę podniecających przygód, przekształcała egzystencję w eksperyment, którego celem było osiągniecie niewyrażalnej w języku oficjalnej kultury syntezy rozkoszy i śmierci[101].

Mimo że – jak wyżej wspomniałam, przywołując opinię Wojciecha Gutowskiego – Żuławski przejawiał raczej skłonność do poezji filozoficznej, intelektualnej, retorycznej, jednak i w jego dorobku znajdziemy poetyckie zapożyczenia z tradycji romantyczno-gotyckiej, „gorące" wyobrażenia wampirycznej aktywności[102], niszczącego miłosnego szału, a nawet kanibalizmu, czego przykładem może być utwór pod wymownym tytułem *Gorączka*, który w optyce czytelnika współczesnego kojarzy się raczej z czarnym humorem czy kiczową makabreską:

> Już mnie chwyta w ramiona i dziko, namiętnie
> ssać poczyna krew z żył mych, — dech mi w piersiach tłumi;
> ciężar jej mię przygniata; czuję w każdem tętnie
>
> jej truciznę; bezsilny obłęd mnie napada;
> ogień żre me wnętrzności; w ustach dzwoni, szumi,
> w oczach ćmi się — a ona z czaszki mózg wyjada![103]

Obrazy te są dokumentem osobliwego gustu modernistów, którzy korzystali z estetyki brzydoty również, by opisywać szaleństwa namiętności, zaś frekwencja tego typu obrazów dowodzi autentycznej skłonności twórców do epatowania czytelnika odrażającymi obrazami partnerów lub partnerek pożerających, uosabiających ową *naturae devorans*. Jak pisał Wojciech Gutowski w związku z poetyckimi ujęciami

---

Na temat motywu krwi i jego funkcji w literaturze Młodej Polski Zob. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.

[101] W. Gutowski, *Mortalizm, nekrofilia i kłopoty sumienia*, [w:] tegoż: *Nagie dusze i maski*….dz. cyt., s. 147. Zob. również W. Gutowski, *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 200 – 250.

[102] Niewykluczone, że inspirujący wpływ na tego rodzaju wiersze młodopolan miał słynny obraz Edwarda Muncha „Wampir", wzmacniający postawę modernistycznego mizoginizmu czy będący wręcz malarską alegorią tej fobii.

[103] J. Żuławski, *Gorączka*, [w:] *Poezje*, t. 1, Lwów 1908, s. 273.

„kobiet odrażających", „…wpływ odrażającej kobiety nosi znamiona paraliżującego przymusu, który nie ma nic wspólnego z łagodną hipnozą śmierci-eutanazji, przypomina raczej efekt użycia halucynogennego narkotyku"[104]. Poezja modernistyczna nie ogranicza się jednak jedynie do prezentacji agresji kobiecej czy niszczącej kobiecej presji. Promotorem destrukcyjnej namiętności bywa również mężczyzna, czasem zwabiony, urzeczony czy sprowokowany kobiecą/dziewczęcą niewinnością. Z obrazem tego rodzaju obsesji mamy do czynienia m.in. we fragmencie poematu Jana Kasprowicza *Przy szumie drzew* (cykl *Z gór*). W utworze tym – jakby wyrastającym z perwersyjnych marzeń (i zaleceń) markiza de Sade - wampiryczno-nekrofilska żądza zostaje wzbudzona właśnie obecnością dziewczyny czystej, słabej i niewinnej, zaś pragnienie gwałtu i zbrodni pobudzają w mężczyźnie podpatrzone szczegóły jej anatomii (łabędzia szyja, krągłe piersi, drobna stopa). Podmiot przyrównuje się do agresywnego zwierzęcia, świadom jednocześnie, że tego rodzaju akt przemocy, w którym jego indywidualny regres (jako człowieka i dysponenta zasady moralnej), połączy się z szaleństwem zbrodni, doprowadzi go nieuchronnie do samozagłady. Warto zwrócić tu również uwagę, że intensywność swojej namiętności przyrównuje bohater do uczty Sardanapala, mając w pamięci może nie tylko przekazy i utwory literackie, traktujące o ostatnich dniach władcy Niniwy (np. dramat Byrona z 1821 roku), co raczej przejmujący grozą obraz Eugeniusza Delacroix „Śmierć Sardanapala", przedstawiający nie tyle śmierć króla, co przede wszystkim rzeź jego nałożnic:

[…]

Krew we mnie wrzała! Sardanapalowej
Uczty płomienne migały obrazy!

[…]

Szczekającymi od chciwości kłami
Przegryźć jej gardło, wypić płyn gorący
Z tych żył sinawych, co zdradliwą siatką
Pokryły skórę alabastrem lśniącą,
Potem, pijany rozkoszą, zatoczyć
Kręgi śmiertelne i zginąć na zawsze[105]

[…]

Niemal analogiczną scenę, czyli motywowaną szaleństwem mężczyzny przemoc erotyczną w stosunku do dziewczyny nieodwzajemniającej jego awansów, akt agresji, który kończy się śmiercią ofiary, spotykamy w utworze Bogusława Adamowicza *Świętokradztwo*. W wierszu tym - przypominającym z kolei *Berenice* Edgara Allana

[104] Zob. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu…*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, dz. cyt., s. 215.
[105] J. Kasprowicz, *Przy szumie drzew*, w tegoż, *Dzieła* t.6, red. S. Kołaczkowski, Kraków 1930, s. 96 – 97.

Poe'go[106] - nieco podobnie jak u Kasprowicza - zbrodnia, nekrofilska perwersja i turpistyczny wizerunek ofiary, uzupełniają się, tworząc efekt niesamowitości, grozy i odrazy:

Z tkliwością obłąkanych złowieszczo łagodną,
Patrzył w twarz jej, rozgarniał włos nad czołem złoty,
Całował skroń jej bladą, lica wargę chłodną,
Niepomny, że mu wzajem nie zwraca pieszczoty…

I z boleścią swej żądzy tragicznie lubieżną
Rzucił się na jej łono – przy błyskawic łysku –
Szarpał odzież jej chucią miotany bezbrzeżną,
I w dzikim nieprzytomnie tulił ją uścisku…

I ledwo, gdy świt w chmurach zabłysł lodowaty –
Blady, jak bladość twarzy zdjętej przerażeniem
(…)
I gasząc chuć w nim, brzaskiem obielił jej ciało,
Bierne – zbrukane zbrodnią – obnażone z szaty
Poszargane szaleństwem świętokradzkich gwałtów,
Gdy spostrzegł sine wargi, powiekę sczerniałą
I niemą nieruchomość jej ostygłych kształtów:

(…)
Pojął, że przez noc całą miał w objęciach trupa [107].

Jak już wyżej wspomniałam, Leopold Staff, poeta o inklinacjach raczej klasycznych, posiada w swym dorobku również utwory wyraźnie odbiegające od wspomnianej estetycznej dominanty. Jednym z nich jest wiersz *Dusza* (*Ptakom niebieskim*), mieszczący się w konwencji typowo młodopolskiej onirycznej makabry. W utworze tym sadomasochistyczna scenka łączy w sobie pierwiastki perwersyjnej erotyki i egzotyki, wkomponowane w wizję „zwierzęcej" agresji ze strony kochanki, wyrażając w ten sposób rozkosz płynącą z cierpienia[108]. Jak zauważał Marian Stala, cielesna metaforyka stanów ducha jest w Młodej Polsce tendencją niezwykle silną[109], zaś w wierszu Staffa metaforyka ta przyjmuje postać skrajnie „drapieżną". Ucieleśniająca duszę artysty tygrysica:

[106] W puencie tego opowiadania, cierpiący na monomanię bohater, uświadamia sobie, że noc spędził na cmentarzu, gdzie wykopał zwłoki niedawno pogrzebanej kochanki i wyrywał jej zęby, które były jego obsesją. Por. E.A. Poe, *Berenice*, przeł. B. Leśmian, [w:] *Opowiadania niesamowite*, Kraków 1976.
[107] B. Adamowicz, *Świętokradztwo*, [w:] *Wybór poezji,* wybór i opracowanie J. Zieliński, Kraków 1985, s. 71 – 72.
[108] Utwór ten interpretował Wojciech Gutowski, korzystając z perspektywy psychoanalitycznej: „Ja świadome z lękiem i fascynacją obserwuje w klatce tygrysicę-duszę, którą można uznać za personifikacje animy, kobiecego elementu psychiki, ale też za uwewnętrzniona cząstkę „natury pożerającej." Por. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 223.
[109] M. Stala,, *Między „zamkiem duszy" a „domkiem mego ciała"*, [w:] *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994 s. 232.

Śni posmak krwi, gdy zęby ciepłą żyłę przerżną…
Dyszące boki żądzą kołysze lubieżną,
[…]
Skoczyła i kły wtapia we mnie, który wpięty
W klatkę – zewnątrz – przeklinam, że nas dzielą pręty:
Mnie i duszę mą dziką, co mą krwią się pasie…
Pierś kłom oddaję, wciskam przez pręty ramiona
I krwawię w męce, wdzięczny jej tygrysiej krasie,
Że mnie wciąż tak głodna i nienasycona.[110]

Makabryczno-oniryczne wizje pojawiają się też w poezji innego wybitnego przedstawiciela młodopolskiej poezji, Kazimierza Przerwy Tetmajera. Poeta, którego gust był zdecydowanie bardziej tradycyjny, a w pewnych realizacjach (np. *O sonecie, Mastodonty*) zbliżał się do ideału estetycznego francuskich parnasistów, ma w swoim dorobku również utwory, które są zarówno przykładem brzydoty odczuwanej i postrzeganej jako deformacje kształtów, jako metafizyczna, dzika opresja (*Obłoki nad miastem*, S. VII), jako nieczystość, komunikowana albo obrazami rozdartych i skrwawionych ofiar wieczystych, infernalnych tortur i zarazem prześmiewczą degradacją demonizmu Lucyfera, którego spojrzenie porównane zostaje do „plwocin na dywanie" (*Piekło,* S. VIII.), a także wiersze, w których brzydota jest niejako kontaminacją reminiscencji mitologicznych (obraz Meduzy), pierwiastków naturalistycznych (rozkład i deformacje ciała) i poromantycznej konwencji wizyjnej w jej wersji makabrycznej. W utworze *Życie* - silnie zakorzenionym w modernistycznej, dekadenckiej koncepcji istnienia, wspólnej dla większej części pokolenia schyłku XIX wieku – podmiot Tetmajera przeżywa doświadczenie *tremendum et fascinans*: z jednej strony zmaga się z uczuciem przerażenia i odczuciem wstrętu, jawnie i bezpośrednio sygnalizowanymi za sprawą wizerunku, będącego uosobieniem brzydoty/ohydy, z drugiej, odczuwa w stosunku do niego fascynację i pożądanie, wobec którego okazuje się zupełnie bezradny:

Straszna przede mną stała upiorzyca,
Z piekielnych kędyś wyzionięta wrót.

Trąd jej okrywał trupio-żółte lica,
A oczy miała żarłoczne, jak sęp,
Którego nigdy i nic nie zasyca.

W zmierzwionych włosach gadów wił się kłęb,

Ohydna, straszna weszła mi na drogę,
Odziana w łachman gnijący i strzęp.

[110] L. Staff, *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1980, s. 409.

Śmiertelną czując odrazę i trwogę
Chciałem uciekać, ale woli wbrew
Czułem, że nóg mych poruszyć nie mogę.

Rozpacz mnie wówczas porwała i gniew,
Chciałem poczwarę usunąć przebojem
[…]
Lecz próżno! Ruszyć nie mogłem mych nóg,
A wiedźma ku mnie zbliżała się ona,
Pełnemu wstrętu i śmiertelnych trwóg.

[…]
A ona, dłonią bezczelnie bezwstydną
Jęła obnażać swój okropny kształt
I w swej nagości stanęła mi widną.

Każdy łachmanów odsłoniła fałd,
A oczy moje spod powiek skostnienia
Patrzyły, woli mej zadając gwałt.

pochwyciła mnie w swe uściśnienie — —
O dziwna, straszna ironio! Jam czuł
żądzę wśród wstrętu, rozkosz wśród cierpienia.

Jej wzrok podniecał, choć jej oddech truł,

I pot mi czoło zlewał już obficie,
A jeszczem nie rwał węzła, co nas skuł.

Ktoś jest? — spytałem. Odrzekła mi: „Życie”[111].

Obrazowy, alegoryczny charakter tego przedstawienia, który bynajmniej nie oferuje jakichś szczególnych wartości artystycznych, jest jednak interesujący z uwagi na wykorzystany przez Tetmajera inwentarz leksykalny i stylistyczny, to znaczy zasób typowych epitetów, nazw i skojarzeń („trupio-żółte lica”, „żarłoczne oczy”, „zmierzwione włosy”, w których wije się gadów kłąb, a także szczegóły odzienia czy sugestie zapachowe - trujący oddech), współtworzących tradycyjny wzorzec „brzydoty makabrycznej”, pomyślanej tu jako personifikacja egzystencji i jej bezwzględnych praw.

Pokrewny Tetmajerowi, zbudowany z podobnych wizualnych (i pozawizualnych) sugestii wizerunek szkaradnej, odrażającej kochanki, mianującej się

[111] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 180 – 182.

„treścią życia”, proponuje Tadeusz Nalepiński, i podobnie jak u Tetmajera, odczucie przerażenia jednoczy się tu z erotycznym pożądaniem, a tym samym kapitulacją moralnej dyscypliny wobec rozbudzonej zmysłowości:

Oddaje mi się jakiś cień,
wychudły, siny trup.

„Jam życia treść, miłości rdzeń
i nocy łup…”

Straszliwą rozkosz piję z warg
i śliskiej piersi jej,

Obłędny refren moich skarg
grzmi: śmiej się, śmiej!…

Potworne widmo zmysły żre,
oddechem śmierci drży,

I beznadziejnym krzykiem rwie
Tęsknoty mojej sny…[112]

Splot dekadencji, autodestrukcyjnych pragnień, fascynacja właściwościami opium, a przede wszystkim mizoginiczna identyfikacja kobiety i kobiecości z przepotężną niszczącą (z punktu widzenia mężczyzny) siłą – cały ten typowo młodopolski zbiór postaw, lęków i pragnień – zostaje przedstawiony również w poemacie Jana Wroczyńskiego *Zwyciężyła*, utworze zapewne w jakimś stopniu inspirowanym twórczością Stanisława Przybyszewskiego[113] (twórczością – dodajmy – tak niemiłosiernie wykpioną później przez Tuwima). Estetyka brzydoty okazuje się w tej poetyckiej ekspresji wyjątkowo użyteczna; u Wroczyńskiego służy metaforycznemu zobrazowaniu, miłosnej i demonicznej zarazem, kobiecej energii i jej skutków:

[112] T. Nalepiński, *Z pomroku czarnych nocy chust…*, [w:] *Gaśnienie*, Kraków 1905, s. 22.
[113] Zwraca na to uwagę Marian Stala w tekście *Jawa obłąkana (O Janie Wroczyńskim*), [w:] J. Wroczyński, *Poezje prozą*, oprac. M. Stala, Kraków 1995, s. 16.

> [Kobieta; I.S.] …Czerwone kwiaty płomieni szczepi na białych ugorach mózgu i sieje – sieje ziarna marzeń, z których rozkwitną całe gniazda piorunów, czerwonych żmij skłębione pęki, ohydne czerwone wężowiska, które z sykiem się budzą w bezsennych nocach i jad wrących ślin rzucają w żyły… i czaszka staje się kotłem straszliwym – w którym nagie boginki w dymach gorączki gotują serce – chore, zmęczone serce… Potem purpurowym piórem piszą ci na czole i na myślach i na czynach twych szatańskie hieroglify i runy, które Śmierć odczyta kiedyś – dziko się śmiejąc[114]

Pomijając literacką wtórność poematu Wroczyńskiego i skłonność do epatowania przesadnie „mocnymi" efektami, przez co cały wyżej przytoczony poetycki obraz wydaje się wręcz groteskowy (czy właśnie kampowy), warto zwrócić uwagę na wykorzystanie przez autora, jako elementu obrazowania antykallicznego, motywu węża (węży, wężowiska), nie tyle w funkcji dekoracyjnej, co symbolicznej. Jest on w poezji młodopolskiej zazwyczaj związany z symboliką grzechu, kojarzonego ze złem namiętności (tak jest np. w *Wężu* Adamowicza, tak też – o czym nieco dalej – w *Dies irae* Kasprowicza[115]), złem przeżywanym zarówno jako doświadczenie indywidualne, jak i złem uniwersalnym, pojmowanym na sposób manichejski.

Estetyka brzydoty odgrywała bowiem niezmiernie istotną rolę jako sposób obrazowania eschatologicznych wizji i przeświadczeń, pełniła m.in. wyjątkowo istotną funkcję w obrazowaniu scen, których źródłem były epizody biblijne, w kreowaniu sytuacji, będących świadectwem modernistycznej wyobraźni religijnej, a tym samym utrwaliła się jako część przebogatego modernistycznego repertuaru poetyckich reinterpretacji tradycji judeo-chrześcijańskiej[116]. W scenach tego rodzaju brzydota fizyczna współistnieje zwykle z brzydotą moralną: ohydą zła, przemocy, zbrodni czy grzechu, pojmowanego jako naruszenie kulturowego (i religijnego) tabu. *Krzyk sodomski* (*Tragedia krwi*) Bogusława Adamowicza nawiązuje bezpośrednio do starotestamentowej historii Sodomy i Gomory, jednak podmiot – dla wzmocnienia efektu - dopełnia tekstowy oryginał skrajnie odrażającymi akcentami: aluzjami do zbiorowych mordów i do nekrofilii („Żądzy krwawych <rozpruwań> dziki żar

[114] J. Wroczyński, *Zwyciężyła. Jesiennej, strzaskanej harfy zgrzyt,* [w:] *Poezje prozą,* dz. cyt., s. 97.
[115] Zdecydowanie bogatszy inwentarz „miłosnego bestiarium„ i jego symbolikę omawia Wojciech Gutowski. Por. *Kwiaty zła i miłosne bestiarium,* [w:] *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 44 i nast.
[116] Omawia je w sposób bardzo wnikliwy Wojciech Gutowski w monografii *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

wybucha…/We wspólnej z hijenami nad grobów otworem/Szaleją Nekrofile…”[117]). Jan Kasprowicz, podobne zestawienie brzydoty fizycznej i moralnej, wykorzystuje w hymnie *Dies irae*, w pomieszczonych tu obrazach totalnej zagłady świata, absolutnego tryumfu zła, dzikiej orgii zespalającej „rozpalonego Szatana” z „pramatką grzechu”, a sceny te uzupełnia obrazem rozpłodu ohydnych, bagiennych stworów, oplatających krzyże cierpienia:

[…]

A spod korzeni jadowitych ziół,
spod kęp sitowia i trzciny i traw,
z rowów, przepadlisk, wądolców i jam,
pokrytych opalowym szkliwem zgniłych wód,
zaczyna wypełzywać żmij skłębiony płód:
czarne pijawki, zielone jaszczury
wiją się naprzód wpław
i oplatają kręgami śliskiemi
męczeńskich krzyżów smutne miliardy,
z bagnistej wyrosłe ziemi,
zapadłe w bagnisty kał…
I oto głowy swoje, dziwne, ludzkie głowy,
świecące trupim tłuszczem zżółkłych, łysych czół,
o szczękach, otulonych kłębem czarnych bród,
kładą na łonach tych pomarłych ciał…
I skośne, mętne oczy podnoszą do góry
ku ich schylonym skroniom…
I biodra opasawszy w lubieżnym uścisku,
zwilgotniałymi usty
szepczą im słowa rozpusty… [118]

W poemacie tym poeta przedstawia katastrofę, która dokonuje się na wszystkich poziomach ludzkiego doświadczenia: w wymiarze ziemskiej materii (zapadająca się ziemia, ginące zwierzęta, płonące lasy, rozpadający się glob), w wymiarze moralnym (absolutny tryumf zła, zobrazowany sceną kopulacji Szatana i Ewy) oraz w perspektywie wyobrażeń i nadziei chrześcijańskich (dolorystyczny, bezradny

[117] B. Adamowicz, *Krzyk sodomski*, [w:] *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 74
[118] J. Kasprowicz, *Dies irae*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. J. J. Lipski, dz. cyt., s. 160.

Chrystus[119] i bezwzględny Bóg Stwórca, który nie jest uosobieniem Miłości, a jedynie okrutnym dysponentem i egzekutorem jedynej kary – wiecznego potępienia). Ta totalna katastrofa, jest też – zauważmy - obrazem katastrofy Piękna. W Dniu Sądu władzę nad wymiarem estetycznym obejmuje bowiem Brzydota: brzydota nieczystości, brzydota „sfer niskich" („bagnista ziemia", „bagnisty kał", „rdzawa kałuża trzęsawisk"), brzydota zdeformowanych, umęczonych ciał, brzydota rozszarpujących się „zmartwychwstałych" oraz odrażająca ohyda, reprezentowana przez zoomorficzne monstra o demonicznych predyspozycjach[120].

Jak już wspominałam, cielesność naga, ale konwencjonalna, szablonowa, a przy tym jakby wstydliwie skrywająca perwersyjno-erotyczne tęsknoty, zarówno twórców, jak i ewentualnych odbiorców[121], cielesność – dodajmy - tak chętnie utrwalana na obrazach dziewiętnastowiecznych akademików (i nie tylko[122]), miała też swój przebogaty odpowiednik w poezji przełomu XIX i XX wieku. Przykładami tego rodzaju mogą być zarówno wiersze poetów mniej znanych (np. twórczość Zygmunta Różyckiego, Jana Pietrzyckiego, Marii Poraskiej), ale też dorobek twórców pierwszorzędnych, jak Tetmajer w wierszu *Danae Tycjana*, *Leda* (S. II) lub *Pod wrażeniem* (S. II) czy Kasprowicz w *Anadiomene* (*Sny i marzenia*)[123]. Na tym tle interesujący wydaje mi się zwłaszcza szczególny *casus* wizerunku Salome, jego

[119] Zwracał na to uwagę Wojciech Gutowski: „Obraz bolesnej Głowy Chrystusa w zmitologizowanej przestrzeni *Dies irae* uwypukla daremność zbawczej misji wobec aktywności mitycznych promotorów zła: Ewy i szatana". Zob. W. Gutowski, *Symbolika pasyjna w twórczości Jana Kasprowicza*, [w:] tegoż: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 53.

[120] „W eschatologicznej wizji Jana Kasprowicza (*Dies irae*) – pisał Wojciech Gutowski – ważna rolę odgrywają monstra, personifikujące wieczne pragnienia seksualne, których nie można ani stłumić, ani wysublimować i które tryumfują również w dniu Sądu Ostatecznego". W. Gutowski, *Erotyczne bestiarium Młodej Polski*, [w:] tegoż *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 56. Interesujący jest tu również pogląd Erazma Kuźmy, który pisząc o bestiariach młodopolskich, zauważał, że Kasprowicz najczęściej powtarza stereotyp płazy – ptaki, natomiast w *Dies irae*: „Zwierzęta dołu (…) najczęściej wyrażają symbolikę biblijną, falliczną (…). Motywem przewodnim są w nim pieszczoty Ewy z <padalcem grzech>,<gadziną zdrady>, <rozpustnym gadem>, <wężem Grzechu>…" Zob. E. Kuźma, *Bestiaria młodopolskie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia pod redakcja Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1995, s. 173.

[121] Zwracała na to uwagę Maria Poprzęcka. Zob. tejże, *Malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.

[122] Gustave Courbet, realista, ostentacyjnie dystansujący się wobec Akademii i Salonu, malował wyjątkowo odważne obrazy, jak „Sen" czy „Początek świata", które bynajmniej nie przynosiły mu wyłącznie potępienia ze strony mieszczaństwa, ale też zapewniały rozgłos i sowite honoraria. Por. T. Savatier, *Początek świata. Historia obrazu Gustave'a Courbeta*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2014.

[123] Wizerunki te i ich związek ze sztuką akademicką omawiał P. Siemaszko. Zob. *„Wzorzec akademicki", czyli idea piękna zmysłowego,* [w:] *Od akademizmu do ekspresjonizmu*…, dz. cyt., s. 39 - 80.

estetyczna różnorodność, a także jego swoiste, heterogeniczne poetyckie istnienie, to znaczy obecność wizerunku Salome zarówno w realizacjach łączących w sobie np. pierwiastki akademickie i secesyjne, jak i reminiscencje akademizmu, wplecione w całości preekspresjonistyczne.

Mając na uwadze tę drugą sytuację, zwróćmy uwagę, że w tym przypadku wpływów akademickiego kiczu nie ustrzegł się nawet Jan Kasprowicz. W interesującym, odważnym, halucynacyjno-onirycznym, typowym zatem dla poetyki preekspresjonistycznej monologu Salome, pomieścił poeta konstrukcje obrazowe i rekwizyty, kojarzące się z akademickim kiczem: jest tu i „złocista harfa", i „słoneczna polana", postać Salome o rozwianych, „miedzianych" włosach oraz ten, jakby niezbędny fakt spacjalny, tzn. przestrzeń, a ściślej, dość szablonowe wyposażenie „królewskiej komnaty", przygotowanej na miłosną schadzkę:

[…]

Salome ciebie woła z płomieniami w oku!
Na tę słoneczną miłości polanę,
pomiędzy żądz rozkwitłe czarodziejskie zioła
Salome cię woła!
O przyjdź!…
Salome, kłęby włosów rozwiawszy miedziane,
niby wieków pożaru krwawiące się łuny,
w złocistej harfy uderzyła struny
i śpiewa…

[…]

Salome, białolistny kwiat Herodiady

[…]

W królewskiej komnacie
Kazałam służebnicom rozesłać kobierce,
Utkane z miękkiej wełny owiec Galaadu;
Majestat ciężkich kotar otula me łoże,
Moje łabędzie puchy!...[124]

[124] J. Kasprowicz, *Salome* (*Hymny)*, [w:] J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1973, s. 167 – 169.

Poetycką wersją tego samego motywu, jednak poddanego akademicko-secesyjnej stylizacji, jest natomiast utwór Kazimiery Zawistowskiej *Herodiada*. Poetka – to zresztą dość często powtarzany w epoce błąd – imię Herodiady przypisuje jej córce, Salome. Podmiot (a zarazem bohaterka) manifestuje gorączkę swej żądzy, która, w jej intencji, miałaby przezwyciężyć wierność okazywaną Bogu przez Jana Chrzciciela. Autorka, zgodnie z duchem modernizmu, eksponuje też więź miłości i śmierci oraz, wspomniane wyżej, morderczo-nekrofilskie marzenia, jednak, w przeciwieństwie do utworu Kasprowicza, całą tę manifestację „żarliwych emocji" zamyka w starannie opracowanej sonetowej formie:

Czy wiesz co rozkosz? Czy Cię nie poruszy
Szept bladych kwiatów w takie noce parne?
Pójdź!... ja Ci włosy me rozplotę czarne,
Wężem pożądań wejdę do Twej duszy!

Płomiennym szeptem odemknę Twe uszy,
Podam Ci usta drżące i ofiarne,
I ust Tych ogniem ciało Twe ogarnę
Aż pieszczot moich fala Cię ogłuszy!...

Pójdź!...ja rozkoszą ścmię Tobie Jehowę…
Zapomnisz, twarzą padłszy na me łono,
Pijąc źrenice me błyskawicowe…

Lecz pójdź! bo czasem w oczach mi czerwono,
I z piekielnymi zmagam się widmami,
I wiem, że dłonie krew mi Twoja splami[125].

Przedstawienie to nie odbiega w istocie od tych wizerunków *femmes fatales,* które w dziewiętnastym stuleciu fascynowały akademików (Wenus Anadyomene, Magdalena, Lilith, Judyta), a które inspirowały również poetów tego czasu, czego świadectwem są przeliczne poetyckie repliki tego malarskiego wzorca[126]. Co ciekawe, badaczka

[125] K. Zawistowska, *Herodiada*, [w:] *Utwory zebrane*, Kraków 1982, s. 91.
[126] Kulturową genezę *femme fatale* oraz jej przeliczne osobowe wcielenia, obecne w literaturze polskiego i europejskiego modernizmu, przypomina Tadeusz Linkner w związku z twórczością Tadeusza Micińskiego. Zob. T. Linkner, *Femme fatale w twórczości Micińskiego*, [w:] *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987, s. 174 i nast. O wizerunku Salome w literaturze i sztuce modernizmu pisali m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2000.; W. Gutowski, *Salome Kasprowicza, czyli kreacja w śmierci*, [w:] *W splątanej tkaninie stuleci*,

twórczości Kazimiery Zawistowskiej, Lucyna Kozikowska-Kowalik, kojarzy wyżej przytoczony obraz poetycki z postacią czarnowłosej Salome z obrazu Gustawa Klimta[127], co nie pozbawione jest uzasadnienia, choćby z uwagi na wizualne i metaforyczne sugestie linearyzmu (rozplecione włosy Herodiady, „blade kwiaty", „węże pożądań"), zaś styl Klimta kieruje naszą refleksję ku innemu jeszcze obszarowi modernistycznej estetyki, jakim była sztuka secesji i wyrastająca na jej gruncie poetyka i wrażliwość kampu.

Zaznaczmy, że poetyckie secesyjne stylizacje, najczęściej traktowane jako wariant modernistycznej poezji symbolistycznej[128], posiadają jednak swoją własną estetyczną specyfikę. Składają się nań poetyckie odpowiedniki/sugestie secesyjnego stylu plastycznego: sugestie bieli, nagromadzenie motywów florystycznych w funkcji ornamentacyjnej, komunikujące przy tym swoisty linearyzm form, czasem motywy akwatyczne oraz obecność typowo secesyjnych elementów teriomorficznych, jak pawie czy łabędzie[129]. Secesyjną dekoracyjność, służącą zwykle opisowi krajobrazów, spotykamy najczęściej w utworach mniej znanych poetów młodopolskich. Czesław Ciepliński w wierszu *Ogród w śniegu* przedstawia pejzaż zimowego parku, „zagospodarowany" typowo secesyjnymi obiektami ( pawie, kobiety, charty, zamarzłe fontanny) i sugestiami kolorystycznymi (biel, „tęcza piór na tle śniegu białosrebrnej laki"[130]). W wierszu Józefa Jedlicza *Baśń okien* podmiot przekształca doświadczenie wizualne (widok zamarzniętej szyby) w secesyjnie wystylizowaną wizję, jakby zapożyczoną z prac Alfonsa Muchy, w której pierwszoplanową rolę odgrywają motywy

---

Białystok 2020; P. Siemaszko *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej,* [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999; D. Trześniowski, *„A trwanie twoje jest jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze…". Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki" 2001.

[127] Por. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimiery Zawistowskiej),* [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, Kraków 1982. s. 38. Chodzi zapewne o obraz Klimta, który jest znany pod dwoma tytułami, czasem jest opatrzony tytułem „Judyta", czasem „Salome".

[128] Tak traktuje tę poezję np. Maria Podraza-Kwiatkowska, Zob. choćby jej interpretację secesyjnego wiersza Bogusława Butrymowicza, [w:] *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, dz. cyt., s. 141 - 143. Autorka, proponując kilka możliwości symbolicznej interpretacji *Białych łabędzi* Butrymowicza i sugerując nawet „wysoki", filozoficzny patronat tych interpretacyjnych propozycji, przyznaje, że tego rodzaju poetyckie obrazy, „powielane przez licznych naśladowców, starzeją się, stają się umownymi znakami, i (…) ze sfery sztuki <wysokiej> przechodzą do pospolitego kiczu. Łabędź na przykład kojarzy się obecnie przede wszystkim z tanim jarmarcznym oleodrukiem" (tamże, s. 144). Można by tu dodać, że z uwagi na tę estetyczna specyfikę, Susan Sontag włączyła przedstawienia tego rodzaju do pojemnego inwentarza twórczości kampowej.

[129] „Dwa ptaki cieszyły się szczególnymi względami secesji: paw i łabędź" – pisał Mieczysław Wallis. Zob. M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967, s. 236.

[130] C. Ciepliński, *Ogród w zimie*. *Misterium,* [w:] *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, ułożył i oprac. P. Hertz, s. 646.

florystyczne („łodygi krzewów, grupy palm egzotycznych, „bladozłote tuje", „śnieżne wizje irysów, „chryzantemy senne"), a ta przebogata roślinna (a więc i linearna) dekoracja, pojednana zostaje z widokiem „tajemniczej" dziewczyny o wiotkiej, jakby prerafaelickiej figurze[131]. Wiersz Bogusława Butrymowicza „Białe łabędzie" powtarza natomiast jeden z najbardziej typowych secesyjnych motywów – obraz korowodu białych łabędzi, płynących przez „bladolazurowe wody". Ten wyjątkowo meliczny utwór, powtarzający jak leitmotiv frazę: „Pływają (lub „Płynęły") białe łabędzie"[132], jest jednym z najlepszych przykładów modernistycznej poezji secesyjnej:

Po wodzie bladolazurowej,
Po sennej ciszy błędnych fal
W melancholijnym, długim rzędzie,
Jak biały smutek Chrystusowy,
Niewypłakany nigdy żal –
Pływają białe łabędzie…[133]
[…]

Wspomniany na początku tego rozdziału utwór Kazimiery Zawistowskiej *Biała księżniczka I* , nie jest bynajmniej jedynym secesyjnym, czy kampowo-secesyjnym wierszem autorki *Znużenia*. Można odnieść wrażenie, że poetka miała szczególne dyspozycje osobowościowe czy emocjonalne (wrażliwość, gust), skłaniające ją do wyboru tej właśnie konwencji, ponieważ obecność gustu secesyjnego, w stopniu bardziej czy mniej wyraźnym, rozpoznajemy w wielu jej wierszach. Przykładem tego mogą być np.: *Biała królewna II (*zbiór: *Romantyka), Przenajświętsza (*zbiór: *Pieśni nad pieśniami), Nimfa (*zbiór *Dusze)* czy *Śnieg (*zbiór*: Ze wsi)* – utwory, powielające podobny repertuar rozwiązań poetyckich, wyzbytych nie tylko oryginalności, ale i wartości artystycznych i korzystające z secesyjnej obrazowości jako ekwiwalentu melancholijnego nastroju. Jakkolwiek niektóre spośród tych ujęć doczekały się

[131] J. Jedlicz, *Baśń okien*, [w:] *Utwory wybrane*, Oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997, s. 108 – 109.)
[132] Na wizualną i eufoniczną wartość tego wiersza zwracała uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska w: *Symbolizm i symbolika…*, dz. cyt., s.142
[133] B. Butrymowicz, *Białe łabędzie*, [w:] *Poezja Młodej Polski*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun, Wrocław 1967, s. 240.

interpretacji symbolicznej[134], jednak wymiarem, który w nich dominuje, jest – podkreślam - niewątpliwie wymiar estetyczny, swoista, właśnie secesyjna, a więc kampowa, obrazowość, intensywna wizualna sugestywność, odwołująca się do konkretnych wyobrażeń oglądowych, związanych z estetycznymi dominantami epoki (jedną z nich była właśnie secesja) i jej postawami światopoglądowymi.

Utwory, które powyżej scharakteryzowałam, to tylko niektóre przykłady tych wariantów brzydoty, które w poezji polskiego modernizmu wydają się występować najczęściej, a którym zdecydowałam się poświęcić w niniejszej pracy nieco więcej uwagi. Ograniczyłam się tu do realizacji najbardziej typowych i „czytelnych", do egzemplifikacji, których liczba jest niezmiernie duża, i które, właśnie z uwagi na frekwencję, skłonności naśladowcze czy po prostu epigonizm części twórców, stały się swego rodzaju wzorcem, paradygmatem, czy – choć staram się tu raczej unikać określeń wartościujących – poetyckim szablonem. Na zakończenie tego rozdziału chcę zaznaczyć, że mimo tej szablonowości, którą pewnej części młodopolskich wierszy można zapewne przypisać, modernizm oferował też mniej schematyczne czy mniej jednoznaczne poetyckie konkretyzacje omawianych w tej pracy wariantów brzydoty czy kampowego gustu, owego – by przywołać raz jeszcze paradoksalną formułę Susan Sontag – „dobrego smaku złego smaku", i tym – zapewne ciekawszym i bardziej skomplikowanym estetycznie realizacjom poetyckim – poświęcić pragnę główne rozdziały niniejszej pracy.

[134] Jakkolwiek autorka wstępu do *Utworów zebranych* Kazimiery Zawistowskiej starała się dowartościować tę twórczość, zwracając uwagę na specyficzną „kobiecość" kreowanego tu świata poetyckiego („Kobieta – podmiot liryczny prezentuje w tej poezji świat, który nie mógłby być widziany oczami mężczyzny, i to pozostaje wartością, której nie zmienił upływ czasu" Por. L. Kozikowska-Kowalik, dz. cyt., s. 39), nie jest to ani argument bezdyskusyjny, ani też szczególnie mocny w sensie merytorycznym.

# Rozdział II

## Między wstrętem a pożądaniem. Brzydota kiczu i kampu w prozie poetyckiej Stanisława Przybyszewskiego

W rozdziale niniejszym chciałabym przybliżyć główne warianty estetyki brzydoty, obecne w poematach prozą Stanisława Przybyszewskiego. Przedmiotem refleksji chciałabym zatem uczynić nie tylko obrazy turpistyczne i teratologiczne, elementy aestetyzmu czy literackie konkretyzacje estetyki nieczystości, powodujące z reguły automatyczną repulsję, ale właśnie ujęcia kampowe i kiczowe, które – jak zauważa Sara Ahmed – również mogą budzić silny wstręt[135]. Wykorzystam w tym celu nie tylko tę szczególną odmianę poezji, jaką jest proza poetycka (ów Pentateuch Przybyszewskiego), ale też eseje oraz manifesty programowe, które pozwolą skonfrontować teorię estetyczną autora *Krzyku* z rozwiązaniami zastosowanymi w jego utworach poetyckich[136]. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż pisarz konsekwentnie opowiadał się za prymatem sztuki – pojmowanej jako objawienie Duszy, a tym samym potrzebą uwolnienia jej od jakichkolwiek tendencji utylitarnych, zadań moralnych czy zobowiązań o charakterze społecznym czy narodowym[137], dziwi fakt, że na temat obecności oraz relacji piękna i brzydoty w prozie poetyckiej autora *Dzieci szatana* powiedziano zaskakująco niewiele. Nieliczne oceny estetyczne, czy ściślej, omawiające zagadnienie „rzeczy szpetnych" w dorobku tego młodopolskiego twórcy, sformułowała

[135] W teorii obrzydzenie bywa wywołane także przez nadmiar piękna, kicz zatem może być formą brzydoty. Sara Ahmed definiuje wstręt jako zaprzeczenie smaku również estetycznego. Zob. S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, 2014, https://rcin.org.pl/Content/59517/PDF/WA248_78441_P-I-2524_ahmed-performat_o.pdf; Por. W. Menninghaus, *Wstręt : teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 38.

[136] Niezwykle wyrafinowane, turpistyczne i skatologiczne formy brzydoty, znajdziemy w powieściach *Krzyk* (Warszawa 1922) i *Synowie ziemi*. Nie sposób pominąć tych wyjątków choćby kontekstowo, mimo że przedmiotem niniejszej rozprawy są jedynie utwory poetyckie. Na zależność pomiędzy tekstami publicystycznymi, prozą i malarstwem epoki zwraca uwagę Wiesław Juszczak w książce *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000, s 61 i nast.

[137] Najwyraźniej dał temu wyraz w manifeście *Confiteor* z 1899 r.

w kilku bardzo wnikliwych studiach Gabriela Matuszek-Stec[138], Edward Boniecki, który omawiał estetykę „nagiej duszy" w osobnej rozprawie[139], Wojciech Gutowski w monografii, poświęconej Przybyszewskiemu[140], Krystyna Zabawa, charakteryzująca poematy prozą[141] i Piotr Siemaszko w artykule traktującym o funkcji synestezji w pisarstwie autora *Requiem aeternam*[142].

Niewątpliwie, jedną z poważniejszych trudności, na jakie napotyka badacz, próbując scharakteryzować wartość estetyczną prozy poetyckiej Przybyszewskiego i dokonać w tej literackiej materii określonych klasyfikacji i charakterystyk, jest wielowątkowość tych tekstów, halucynacyjno-oniryczny styl wypowiedzi narratora, a także jego swoista grandilokwencja (by nie rzec logorea), ocierająca się o grafomanię. Kwestią bezsporną jest to, iż autor *Androgyne* wielokrotnie dawał krytykom powód do ocen, etykietujących go jako grafomana i mizogina[143]. Jednakże skonfrontowanie „genialnego Polaka" z radykalnym mizoginizmem Otto Weiningera pozwoli zweryfikować te osądy i docenić jakość artystyczną poematów prozą. Autor *Z psychologii jednostki twórczej*, ceniony przez niemiecką cyganerię artystyczną[144], w Polsce budził skrajne emocje zarówno za sprawą swych utworów, jak i epizodów życia prywatnego, których bynajmniej nie ukrywał[145]. Sam pisarz w dużej mierze utożsamiał obie dziedziny. Postawa identyfikująca życie twórcy z jego dziełem to jeden z aspektów jego intuicji (obok zainteresowania treściami pochodzącymi ze sfery

[138] Szczególnie cenne uwagi Gabriela Matuszek formułuje w artykule *Witalizm i wstręt w literaturze modernistycznej*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, 2016, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/27215/matuszek_witalizm_i_wstret_w_literaturze_modernistycznej_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y, ss. ; a także w książce

[139] Zob. E. Boniecki, *Struktura „Nagiej duszy": studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 57 – 79.

[140] W rozdziale: *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, (w książce pt. *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008) Gutowski mówi o kiczu. Zob. s. 225.

[141] K. Zabawa, *Proza Przybyszewskiego – źródło i wzór patetycznych poematów prozą*, [w:] *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

[142] P. Siemaszko, *W stronę jedności. O estetyce syntezy i synestezyjnej wyobraźni Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski" X, Inowrocław 2003.

[143] Krytycy sztuki zarzucali mu często także erotomanię. Pisarz bronił się argumentem, że „poprzez tematykę erotyczną docierał do poznania najgłębszych praw bytu ludzkiego". (cyt. za: R. Taborski, Wstęp do: Stanisław Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo 1966; Warszawa: De Agostini Polska, cop. 2006, s. 22).

[144] Zob. G. Matuszek, *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim*, Kraków 1996, s. 8.

[145] Biografia Przybyszewskiego często miała istotny wpływ na oceny jego twórczości. Pisarz sam kreował własną legendę, a w manii wielkości utwierdzało go środowisko krakowskiej bohemy. Głosicielami niemieckiej sławy Przybyszewskiego byli m.in.: Maciej Szukiewicz, Ludwik Krzywicki i Zofia Golińska-Daszyńska. Zob. A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980, s. 48.

nieświadomości[146] oraz spontanicznym zapisem myśli, bliskiego metodzie automatyzmu psychicznego[147]), poprzedzających niejako idee surrealistów[148]. Jednym z nielicznych ówczesnych polskich twórców, doceniających wartość pisarstwa autora *Dzieci szatana*, był Stanisław Brzozowski. W 1907 pisał on: „W każdym słowie Przybyszewskiego jest wielkość"[149]. Z kolei na „tandetność" jego utworów zwracała uwagę Maria Komornicka. Ganiła te dzieła literackie, w których dostrzegała sztuczność, imitacje i fałszerstwo. Właśnie autor *Synów ziemi*, którego proza poetycka jest świetnym przykładem preekspresjonistycznej poetyki krzyku, był najczęstszym adresatem tego rodzaju zarzutów[150]. Na łamach *Chimery* podpisana andronimem autorka m.in. tak komentowała jego dzieła:

> Z opadnięciem wód natchnienia wystąpiła wirtuozja fabrykująca stany twórcze i podniecająca się frazesem[151].
>
> Rzeczy krzykliwe, kwieciste i bez treści, przykre teatralnym patosem i rytmem librettowym, >>wydęte ciepłym dymem balony rzekomego natchnienia<< […] niepojęte ustępstwo bezsmakowi handlu, podobnie samowolne, gdyż z punktu Sztuki niczem nieusprawiedliwione kaleczenie własnego dzieła, podobna frymarka własnym słowem i zstępowanie na targ tandety[152].

Teodor Jeske-Choiński zarzucał pisarzowi sprzyjanie destrukcyjnym konsekwencjom dekadentyzmu[153], przy okazji wymieniał liczne mankamenty formalne

[146] Zob. R. Taborski, Wstęp do: Stanisław Przybyszewski, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 20.
[147] Zob. G. Matuszek, Wstęp do: Stanisław Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1995, s. 17.
[148] Dążenie do utożsamienia życia artysty z jego dziełem artystycznym surrealiści nazywali mianem „realnego praktykowania poezji". Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985, s. 198.
[149] S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka (1907),* [w:] *Współczesna powieść i krytyka literacka,* oprac. i wstępem oparzył J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 255. Stanisław Brzozowski tak definiuje idée fixe twórczości Przybyszewskiego: „Artysta rozumie, czuje wartość piękna, ale nie czuje już żadnej innej wartości, już nie może zadać sobie pytania: dlaczego, po co piękno? […] Ponieważ zaś jest ono [piękno] tylko, więc […] prawa jego są bezwzględne. […] Piękno jest nagim bytem, nie potrzebującym usprawiedliwienia." Tamże, s. 243.
[150] Zob. M. Antoniuk, *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia*, Kraków 2006, s. 99.
[151] M. Komornicka/ P.O. Włast, *Synowie ziemi*, „Chimera" 1905, t. IX, z. 27, s. 502.
[152] M. Komornicka/ P.O. Włast, *Poezje prozą*, „Chimera" 1902, t. VI, z. 16, s. 142.
[153] Sam Przybyszewski do końca swojego życia protestował przeciwko identyfikowaniu go z dekadentyzmem, który utożsamiał ze znużeniem, słabością woli i anemią duszy. [Zob. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905)*, Kraków 1986, s. 290, przyp. 154]. Teresa Walas zwraca uwagę na fakt, że pisarz zastępuje chuć duszą, po to aby „oczyściwszy swoją teorię

jego powieści[154], natomiast obecne, np. w *Nad morzem*, rozwiązania tworzące baśniową czy bajkową aurę, wartościował pozytywnie[155], zupełnie inaczej niż np. Wincenty Lutosławski, w którego hiszpańskiej posiadłości, Przybyszewski (przebywający tam razem z Micińskim) tworzenie tego poematu kończył. Co ciekawe, właśnie Lutosławski – wybitny znawca filozofii Platona, człowiek niezmiernie racjonalny i żyjący według wyjątkowo rygorystycznych zasad moralnych - przenikliwie dostrzegł i w tym utworze, i w innych dziełach Przybyszewskiego, „mimowolny humor"[156]. Inni krytycy doceniali w koncepcji autora *Śniegu* pierwiastki witalistyczne, bliskie *élan vital* Bergsona[157]. Kiczowatość pisarstwa autora *Androgyne* dostrzegł dopiero w latach 60. ubiegłego wieku Andrzej Banach[158]. W ocenie polskiego historyka sztuki utwory pisarza są „kiczem drugiego stopnia" na równi z „tanim, ale bogato zdobionym kryształem na koronkowej serwecie z nylonu pod reprodukcją francuskiego obrazu"[159]. Warto przywołać opinię krytyka, zwłaszcza, że kryje się w niej i myśl o różnicy pomiędzy teoretycznym założeniem a jego realizacją, ale też refleksja na temat pokoleniowej zmienności gustów i ocen:

---

z naturalistycznego nalotu przeskoczyć przepaść między światopoglądami i z dekadenta przeistoczyć się w witalistę, choć witalistę pesymistycznego" (Tamże, s. 223).

[154] Jeske-Choiński, stwierdził, iż: „Pod względem technicznym nie wytrzymują powieści Przybyszewskiego najpobłażliwszej krytyki. Autor *Dzieci szatana, De Profundis* i *Homo sapiens* odrzucił wszystkie reguły, zasady i wskazówki, jakie sztuka powieściopisarska w ostatnich latach pięćdziesięciu ustaliła. Nie ma u niego bajki w zwykłem rozumieniu, nie ma intrygi, przeprowadzonej prawidłowo, architektonicznie zbudowanej całości, nie ma charakterystyki, opartej na obserwacji życiowej, nie ma w końcu tła. Nie wiadomo prawie nigdy, gdzie się czynność odbywa, w jakim kraju, w jakich warstwach społecznych." (Tegoż, *Dekadentyzm*, Warszawa 1905, s. 195) Opinię całkowicie przeciwną wobec ocen Jeske-Choińskiego i Komornickiej w kwestii jakości formalnej i artystycznej wytworów „nagiej duszy" sformułował, cytowany już, Brzozowski: „Siłą jego jest własna tragiczna całkowitość, wczuwanie się i wmyślanie w treść stanowiska swego aż do końca. Dlatego też estetyki Przybyszewskiego nie zwalcza się bezsilnym bełkotaniem o jej >>przesadzie<<." (S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka (1907)*, dz. cyt., s. 243.

[155] Młodopolski krytyk literacki tak ocenił warstwę językową poematu *Nad morzem*: „Czytelnik >>pospolity<< […] powie: bardzo ładna, prześlicznymi kwiatami językowymi obsypana bajka. Język Przybyszewskiego przenerwowany, poszarpany, nierówny w powieściach, w fantazjach symbolicznych pieści w istocie ucho, gra jak muzyka, szumi jak bór w cichą noc letnią. Zwłaszcza głośno czytany, robi wrażenie uroczej pieśni." (T. Jeske-Choiński, dz. cyt., s. 197.)

[156] „Można by […] Nad morzem zalecić jako moralną bajkę dla dorosłych dzieci, nie pozbawioną nawet budującej nauki moralnej – pisał w artykule pod wymownym tytułem *Bańki mydlane* – A że autor inaczej widocznie sądzi, to stanowi mimowolny humor jego utworów. Porywa się w nich zawsze z motyką na słońce, a potem spada znużony w cieniu i odpoczywa". W. Lutosławski, *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany Satanizm nagich i pijanych dusz* (Warszawa 1909). Cyt. za: G. Matuszek-Stec, *O miłosnym pięcioksięgu Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] S. Przybyszewski, *Proza poetycka. Pentalogia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny G. Matuszek-Stec, Kraków 2022, s. 91.

[157] O witalizmie Przybyszewskiego mówi Aleksander Rogalski w książce: Przybyszewski filozof-moralista, Poznań 1946; Stanisław Borzym porównuje chuć-duszę z Bergsonowskim *élan vital*. (*Przybyszewski jako filozof*, „Pamiętnik Literacki" 1968 z. 1); za: T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905)*, Kraków 1986, s. 290, przyp. 154.

[158] Zob. A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 21 – 23.

[159] Por. Tamże, s. 21.

> Obok tych [kiczowych; I.S.] przedmiotów, których jakość jest już rozpoznawana, możemy dzisiaj postawić dzieła Stanisława Przybyszewskiego. Twórczość jego umieścić tu można bez wahania, nawet bez sprzeciwów. […] Przybyszewski był kiedyś pisarzem ultranowoczesnym, należał do tak zwanej moderny, tworzył ją. Przez pewien czas potrafił o tym przekonać nawet krytycznych Niemców. Ponadto występował świadomie przeciw temu, co my dzisiaj nazywamy kiczem. Był z założenia antykiczowy. Niszczył w miarę możliwości sztukę patriotyczną, religijną, sztukę, która pragnie się podobać, twórczość która pragnie opanować odbiorcę […]. Wierzył zapewne, że jego własna poezja jest temu przeciwna. […] I gdy dzisiaj stwarzamy sobie obraz człowieka kiczowego, to widzimy go bliżej satanizmu Przybyszewskiego, niż [np.] staroświeckości [Sienkiewicza]. Przybyszewski reprezentował kicz sposobu. Dlatego przykład [tego pisarza] przydać się może w sprawiedliwej ocenie każdego modernizmu zbyt krzykliwego, każdego „mironizmu", który występuje przeciw sztuce tradycyjnej, klasycznej, zrozumiałej.[160]

W pracy tej rozumienie kiczu zawęziłam głównie do manieryzmów stylistycznych ( będących przedmiotem irytacji i ironicznych interpretacji, dokonywanych już przez poetów dwudziestolecia[161]), jak również do często przez młodopolan używanych schematycznych i powtarzalnych aluzji ikonograficznych. Chociaż młodopolscy pisarze nie operowali pojęciem „kiczu", jednakże również oni dostrzegali tandetność pewnych rozwiązań estetycznych, stosowanych przez „swoich współczesnych"[162].

---

[160] Tamże, s. 21 – 23.

[161] Cechy poetyckiego stylu epoki - swoistą młodopolską logoreę, przesadną troskę o dokładność rymów, nadmierną frekwencję wyszukanych słów, a także patos i emocjonalność - wykpił m.in. Julian Tuwim z zbiorze *Pegaz dęba*, (Kraków 1950, s. 21 – 67). Autor *Wiosny* sparodiował również wiersze czołowych ówczesnych poetów w książce pt. *Piórem i piórkiem,* (Warszawa 1951, s. 177 – 181). W tym ostatnim zbiorze zamieścił również parodię/pastisz prozy Przybyszewskiego: „Hanka stała z utkwionymi w jeden punkt oczyma. W mózgu jej płonęły wściekłe nawałnice szalonych paroksyzmów boleści. Te róże… te róże czerwone… Wirski zaśmiał się… he-he… Pani patrzy na kwiaty… A róże kolą… Krew! Rozumie pani? He-he… Z histerycznym łkaniem chwyciła róże z wazonu i sama zaczęła wbijać sobie w palce długie, ostre ciernie. Ryszardzie! Miłość moja! Ryszardzie, ten obłędny taniec chuci i śmierci! Ryszardzie, ha-ha, krew! Wirski wstał, kopnął ją, napił się koniaku, wypalił nerwowo kilka papierosów i wyszedł. A Hanka szlochała. Szlochał deszcz za oknem." (Tamże, s. 179).

[162] Wszechobecność młodopolskich klisz ikonograficznych dostrzegali niekiedy nawet czołowi jej twórcy. Przybyszewskiego irytowało np. nadużywanie w poezji tego okresu motywów dziewic i łabędzi. „Milczące dziewice ślizgające się po rajskich łąkach […] , niewinne dziewice schylone nad białymi liliami (…) , próbują stworzyć nastrój z obrazów wiecznie powracających, z których bez trudu można złożyć słownik: białe łabędzie ślizgające się po cichych kanałach, czarne ptaki unoszące się nad fioletowymi morzami, białe lilie kołyszące się wokół połyskujących ołtarzy, itp." S. Przybyszewski, *Na drogach duszy. Gustav Vigeland,* [w:] *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1995, s. 154 – 155. Jednocześnie autor *Synów ziemi* sam wielokrotnie popadał w podobną manierę stylistyczną i nierzadko budował nastrój nostalgii i sentymentalizmu, który tak żarliwie potępiał u symbolistów.

Warto w tym miejscu przywołać tezy wygłoszone przez samego Przybyszewskiego w jego słynnym manifeście programowym *Confiteor*:

> Sztuka jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne. To właśnie stanowi zasadniczy punkt naszej estetyki. […] Sztuka w naszym pojęciu nie zna przypadkowego rozklasyfikowania na dobre lub złe, […] tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają. A więc substrat naszej sztuki istnieje dla nas jedynie z strony swej energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, rozpasaniem, zbrodnią czy cnotą.[163]

Kolejny tekst postulatywny, *O nową sztukę*, zawiera pochwałę *mare tenebrarum*[164], czyli modernistycznego pojmowania podświadomości czy jaźni głębokiej. Przybyszewski posługiwał się terminem Maeterlincka, ale do jego koncepcji miał stosunek wyraźnie negatywny. Zarzucał twórczości belgijskiego autora anemiczność formy i płytki sentymentalizm, który uważał za przeciwny życiu. Teresa Walas cytuje jego opinię wypowiedzianą w liście:

> Czytałem tak wiele w *Coq rouge*. Jezu Chryste, jakie to biedne, jak mało siły, jak mało fantazji. Te wszystkie pauvres, patites ames gardłem mi wyłażą. I ta głupia silence i tristesse! […] Nie znalazłem ani jednego tomu, który by dźwięk mej duszy znalazł, ani jednego akordu namiętności i siły. Jakie to wszystko blade, słabe, słabe, anemiczne: poezja dla bab kościelnych i dla dzieci idących po raz pierwszy do komunii. […] Ani krzty tego wszystkiego, co życie tworzy, co życiem jest […] co przyjdzie: ekstaza, namiętność, zmysłowość, rozpacz, ból.[165]

Co wynika z tych deklarowanych i wielokrotnie powtarzanych przez redaktora „Życia" poglądów? Po pierwsze: absolutny prymat sztuki jako objawienia duszy, z wykluczeniem wszelkich wartościujących rozróżnień, co często (choć nie zawsze) kreuje aksjologię na opak, prowadzi do pochwały przejawów zła – obrazów brutalności i przemocy, czyli szeroko rozumianej brzydoty moralnej. Zazwyczaj właśnie owo radykalne kontestowanie powszechnie przyjętych norm moralnych i społecznych –

[163] S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] *Wybór pism*, Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo 1966; Warszawa: De Agostini Polska, cop. 2006, s. 141.
[164] S. Przybyszewski, *Wybór*…, dz. cyt., s. 150.
[165] S. Przybyszewski, *Listy*, t. I, s. 106, list do T. Toeplitza, wrzesień 1895. Cyt. za: T. Walas, *Ku otchłani*…, dz. cyt., s. 290.

pochwałę pijaństwa, narkomanii i rozwiązłości – to, co w człowieku brudne, perwersyjne, wykolejone, staje się dla Przybyszewskiego szczególnie, obsesyjnie wręcz interesujące i wartościowe zarówno w sensie artystycznym, jak i ideowym[166]. Jednostki nadwrażliwe, chore psychicznie i fizycznie, działające w stanie silnych afektów albo będące pod pływem substancji odurzających, stają się medium Absolutu. Z punktu widzenia krytyki artystycznej i opinii publicznej przełomu XIX i XX wieku szokujący był sam fakt podejmowania przez twórcę „nagiej duszy" problematyki perwersji, nałogów i zbrodni nie przez pryzmat religii czy moralności, a więc poza kontekstem winy czy grzechu[167], ale traktowanie ich jako naturalnych doświadczeń ludzkiej egzystencji. Autor brawurowo, jak na owe czasy, zdecydował się na pisanie o tych zjawiskach jako fenomenach „duszy" *par excellence*. Z jednej strony jego bohaterowie są popychani do działania mocą platońskiego Daimoniona[168], przez co ich wolność podlega swego rodzaju determinantom etycznym[169], z drugiej strony dane jest im doświadczyć namiastki świętości, dzięki czemu zyskują status swego rodzaju jurodiwych[170] *à rebours*. W ten sposób poeta wpisuje się w obecną w modernizmie koncepcję twórcy: kreuje własny mit jako artysty-outsidera o rysie psychopatycznym i socjopatycznym, stojącego poza dobrem i złem oraz wywyższającego siebie ponad społeczeństwo[171]. Podmiot Przybyszewskiego wyraża nie tylko postawę modernistycznego mizogina, ale też mizantropa[172], ponieważ pogarda do innych utwierdza go w poczuciu własnej wyjątkowości. Tego rodzaju odczucie własnej

[166] To dowartościowanie mrocznej strony ludzkiej natury często szokowało ówczesną opinię publiczną. Andrzej Niemojewski na łamach „Głosu" w ostrych słowach potępił Przybyszewskiego, nazywając go „prorokiem wykolejeńców". A. Niemojewski, *Prorok wykolejeńców*, „Głos" 1902, nr 5.
[167] Por. T. Walas, *Ku otchłani…*, dz. cyt., 224.
[168] Zob. R. Taborski, Wstęp do: Stanisław Przybyszewski, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 21 – 23.
[169] Zob. T. Walas, *Ku otchłani…*, dz. cyt., s. 225.
[170] Elementy tradycji wschodniej i teologii apofatycznej pojawiają się u Przybyszewskiego rzadko, ale są obecne; pisarz kilkukrotnie przywołuje myśl pisarzy rosyjskich, choćby Tołstoja. Zjawisko to dostrzega Edward Boniecki. (Zob. E. Boniecki, *Struktura „Nagiej duszy": studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 31.), natomiast Hanna Ratuszna w monografii na temat obecności i roli motywu śmierci w twórczości Przybyszewskiego, rekonstruując kulturową genezę „nagiej duszy" i opisując proces ewolucji tego pojęcia w świadomości Przybyszewskiego, zwraca uwagę nie tylko na rolę tradycji śródziemnomorskiej (Platon), ale też idealizmu orientalnego. Zob. H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005, s. 61.
[171] Zob. W Gutowski, *Destrukcja i dominacja. Paradoksy sytuacji artysty w powieściach Stanisława Przybyszewskiego,* [w:] Pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, *Z problemów prozy - powieść o artyście*, Toruń 2006, ss. 258 – 263; Por. też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku),* [w:] *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 205.
[172] Podmiot liryczny *Requiem aeternam* wykrzykuje: „Mam wstręt do ludzi. Chory, nieprzeparty wstręt. Dreszcz mnie przebiega, gdy pomyślę, że mam się z ludźmi spotkać…" S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, dz. cyt., s. 203.

osobowości, funkcjonującej w relacji z rzeczywistością zewnętrzna (również swoiście pojmowaną czy raczej odczuwaną) wymaga, co oczywiste, adekwatnego repertuaru rozwiązań literackich, dlatego też podstawową wartością staje się siła wyrazu, dowartościowanie estetycznych „wartości ostrych”[173], to znaczy realizacja programu artystycznego, który jeden ze współczesnych Przybyszewskiemu krytyków określił mianem „intensywizmu”[174], a który jest pokrewny czy wręcz tożsamy z wyznacznikami poetyki (pre)ekspresjonistycznej[175].

Jest rzeczą niewątpliwą, że światoodczucie Przybyszewskiego skłaniało go do korzystania z możliwości ekspresywnych estetyki brzydoty. Prześledźmy zatem warianty owej brzydoty i siłę, z jaką się ona objawia w pisarstwie autora *Dzieci szatana*. W tekście poświęconym sztuce Edvarda Muncha *Psychiczny naturalizm. O twórczości Edvarda Muncha*, pomieścił pisarz dygresję, poświęconą innemu malarzowi i rysownikowi, którego twórczość uznawał wręcz za plastyczną ilustrację swoich przeświadczeń na temat kobiety i relacji: kobieta – mężczyzna, interpretację jednego obrazu belgijskiego artysty, Féliciena Ropsa:

> Jego *Vengeance d'une femme* – zauważa Przybyszewski – został następująco skomponowany. W katakumbach stoi kobieta w gorsecie i halce. Podniosła do góry spódnicę i z rozpustnym, brutalnym i cynicznym wyzwaniem wskazuje na swą płeć. U jej stóp leży trumna, a po obydwu stronach drzwi, w których stoi, wyciągają się z otworów ręce mężczyzn […]. To straszliwa tragedia mężczyzny niszczonego przez kobietę, i to jest właśnie kobieta, babilońska nierządnica, Mylitta i apokaliptyczna kurwa, Georges Sand i Nana w jednej osobie: potężny symbol odwiecznej, odrażającej walki płci.[176]

Wymowa tej impresji z zakresu krytyki (a raczej eseistyki) artystycznej jest dla Przybyszewskiego niezmiernie charakterystyczna. Po pierwsze, znamienny jest tu wybór obrazu autorstwa jednego z najbardziej „kontrowersyjnych” artystów europejskiego modernizmu i – jak wyżej wspomniałam – interpretacja tego plastycznego przedstawienia, jako ilustracji konsekwentnie promowanej przez

[173] Zob. T. Pękala, *Świat jako przedmiot estetyczny*, [w:] M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 1968, s. 20.
[174] Zob. C. Jellenta, *Intensywizm*, [w:] *Galeria ostatnich dni*, dz. cyt., 319.
[175] W sposób najbardziej wnikliwy scharakteryzował ją Jan Józef Lipski w związku z *Hymnami* Jana Kasprowicza. Zob. J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891-1906*, Warszawa 1975.
[176] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, przeł. G. Matuszek, Kraków 1995 s. 94.

Przybyszewskiego koncepcji konfliktu płci, po drugie, wykorzystanie „odważnej" (i jednoznacznie wartościującej) leksyki, wzmacniającej podszyty mizoginizmem pesymizm autora *Androgyne* („kurwa", „apokaliptyczna nierządnica"), po trzecie wyeksponowany w obrazie kontrast pomiędzy obnażoną kobiecą płcią i trumną czy, szerzej, cmentarną scenerią przedstawionej w obrazie Ropsa sytuacji (modernistyczny związek Erosa i Thanatosa), po czwarte – i to wydaje mi się najistotniejsze – splot fascynacji kobiecą siłą/dominacją i przerażenie, wynikające z odczucia bezradności mężczyzny wobec niszczących konsekwencji tej siły. Zwracam uwagę na ten ostatni aspekt, ponieważ, według mnie, wszystkie kategorie estetyczne, obecne w dziełach Przybyszewskiego, lokują się na osi rozpiętej między fascynacją i odrazą, wstrętem a pożądaniem[177]. Pod tym względem poematy Przybyszewskiego stanowią doskonały literacki ekwiwalent Freudowskiej teorii genezy wstrętu jako nieakceptowanej i wypartej ze świadomości rozkoszy[178]. Teoria ta w oczywisty sposób pozwala uzasadnić obecność w dziełach literackich Przybyszewskiego (i innych autorów) całego szeregu sugestii antykallicznych: obrazów nieczystości, brudu, wydzielin i wydalin ciała, czy zmian chorobowych, powodujących odrażającą woń, jak również wszelkich nieobyczajnych zachowań i gestów, których wspomnienie wywołuje wstyd. Moim zdaniem szczególnie trafnie syntezę obecności tych przeciwstawnych afektów ilustruje wizja kończąca *De profundis*:

[177] Wielu ciekawych obrazów brudu i fizjologicznej czy anatomicznej brzydoty ciała oraz ohydy seksu dostarcza powieść *Krzyk*. Jeden z rozdziałów rozpoczyna się wejściem bohatera na „jakąś maszkaradę", gdzie wśród szpetnych gości spotyka prostytutki: „Widział panie w białych perukach: twarze miały jakby woskiem pociągnięte, […] robiło to piekielnie przykre wrażenie trupich czaszek. Tam na wpół nagie kokoty w jakimś zimnym, wyrachowanym bezwstydzie, wylegujące sprośnie na czerwonych, pluszowych sofach […], brwi osmarowane karminem, a usta obwiedzione zieloną obwódką robiły wrażenie ohydnych ropiących się ssawek […] [Z] poza przejrzystych chlamid wyzierały zwiędłe placki piersi, policzki były zapadłe i żarzyły się hektyczną czerwienią […] A asystę stanowił rój równie dziwacznych mężczyzn: Bezzębni, starzy, z łysemi czaszkami, tylko z tyłu opadał im otłuszczony kołtun na niebieskie, złotem i srebrem szamerowane fraki. […] – widział również i młodych ludzi, ale zdawało mu się, że kości w nich zżarte zostały – wyglądali na zasuszone skórzane wory, […] a między nimi przewłóczyło się parę chłopaków nierosłych, z zgasłemi, dechłemi oczyma, wypałąkowanemi cienkiemi nogami i gługiemi, obwisłemi ramionami starych Orangutanów." (S. Przybyszewski, *Krzyk: powieść*, Warszawa 1922 s. 143 – 144).

[178] Zob. S. Freud, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 72. Samo w sobie uczucie wstrętu pozostaje automatycznym odruchem warunkowym, który wynika z fizjologii, jest niezależne od woli, nie motywuje go zatem negatywne nastawienie czy przekonania ideologiczne. (Zob. Red. P. Ekman, R.J. Davidson, *Natura emocji: podstawowe zagadnienia*, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 1998, s. 22). Dopiero w ujęciu kulturoznawczym i literaturoznawczym wstręt zyskuje sens wartościujący.

I ujrzał, jak skłębiony, potworny chaos ludzi począł się uwalniać ze splotów, rozczłonkowywać się w pojedyncze postacie, a wokół kobiety jął wirować strumień ludzkich par w strasznej konwulsyjnej kopulacji.

Słyszał zwierzęce rżenie, jęki bolesnej męki rozrodczej; widział twarze upojone do szału nieludzkich pragnień; widział ciała przeżarte jadem, pokryte wstrętnymi wrzodami; a w dole, gdzieś w dole ujrzał siebie samego, z krwawiącymi się, potrzaskanymi skroniami, z zaciśniętymi pięściami, wijącego się w przedśmiertnej agonii.[179]

W pewnym stopniu ta antynomiczność uczuć jest odzwierciedleniem dychotomicznego obrazu świata, charakterystycznego dla młodopolskich fascynacji gnostyckich, które zaadoptował także Przybyszewski[180]. U podstaw gnostyckiego modelu rzeczywistości leży mit o upadku czystego Boskiego Ducha w brudną materię[181]. Idee zaczerpnięte z gnozy nie zaznaczyły się w pisarstwie Przybyszewskiego tak licznymi świadectwami, jak u Micińskiego, jednak, mimo, że główne elementy ich koncepcji są odmienne[182], jednak u obu autorów pojawiają się zaskakująco zbieżne, niemal bliźniacze motywy[183]. W otwierającym zbiór poematów utworze pt. *Requiem aeternam* natrafiamy na fragment, ilustrujący ideę odrażającej i przerażającej biocenozy:

Rwij, szarp, nieś na przekór głupiemu prawu ciężaru i materii –

Ponieś na rozkołysane morze rytmów eteru –

Na jakąś gwiazdę o miliardy lat od ziemi odległą, gdzie mógłbym spocząć, a tysiące stuleci nie dłużej żyć jak jeden moment, a oddalenie od ziemi nie dalej jak ostrze dogmatu o protoplasmie, ostrze, na którym gdyby na rożnie ziemię nasadzę i w słońce rzucę, by się tam z swego kału oczyścić mogła i zbawić w złotym nic słonecznym.

Ale nawet tego nie zdoła – nawet w żarach słońca pozostanie plamą błota.

[179] St. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 232.
[180] Zob. E. Boniecki, *Struktura „Nagiej duszy": studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 57 – 78.
[181] Zob. G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 33 – 36.
[182] U Micińskiego przeważa pesymizm i antywitalizm, rozumiany jako bezruch (pisałam o tym w rozdziale: *Między kiczem a nieczystością. Literackie reprezentacje estetyki brzydoty w poezji Tadeusza Micińskiego*, s. 22), u Przybyszewskiego z kolei dominuje witalizm, dynamizm, aktywizm.
[183] Podmiot *Niedokonanego* mówi: „Bom kolebką – sarkofagiem. Zwiędłe i zgniłe zarody w tajnikach moich, jako nieżywy płód w żywej matce." (T. Miciński, *Poematy prozą*, red. M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985. s. 75). Podmiot *Z cyklu Wigilii* Przybyszewskiego powie zaś: „U nóg Twych kona burza mego żywota, gasnącą falą oblewa Twe stopy chory płód mej duszy – […] kolebko Ty moja, grobie Ty mój!" (S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 163).

> Tylko nieś, szarp, rzuć poprzez wszystkie krańce, bym sam siebie niszczyć nie potrzebował.
>
> Jak blask światła połamany przez tysiąc szkieł, odrzucony od tysiąca zwierciadeł, chcę powrócić do pierwotnej idei, z której powstałem. Jak promień słońca, co padł na błotną ulicę i syty, i pijany jej brudnym ciepłem, chcę powrócić do prasłońca, co mnie tu wysłało, by sobie i ludziom przynieść szczęście i radość, i wielki Pokój…
>
> Tylko nie z powrotem do ziemi jako marny żer dla robactwa, do wstrętnej, ohydnej kopulacji anorganicznych i organicznych pierwiastków, do nowego piekielnego życia poprzez szereg głupiego rozwoju.
>
> Jakież to straszne!
>
> A jednak – stać się musi.
>
> Boć tak mi stało napisane.[184]

Jakkolwiek sugestie fekalne są tu wykorzystane jako komponent metaforycznego obrazu, a zatem mają sens odmienny od „czysto naturalistycznego", jednak obraz Ziemi pokrytej kałem czy określenia w rodzaju „plama błota" czy „brudne ciepło", świadczą o skłonności Przybyszewskiego do korzystania z obrazowych czy artystycznych „zalet" brzydoty nieczystości.

Kolejną kluczową kwestią jest postrzeganie i wartościowanie przez pisarza praw rządzących opozycją kultura-natura. Podmiot liryczny powiada: „Widzę całą naturę jako apokaliptyczną apoteozę wiecznie drgającego *phallosa*, co w brutalnej, bezgranicznej rozrzutności leje nasienne strumienie na świat cały[185]", a w kolejnych akapitach prezentuje pesymistyczną koncepcję natury, zabójczą zarówno dla własnych biologicznych wytworów, jak i dla duszy:

> Biedne, śmieszne zwierzęta, co w trzodzie żyją – to cały jej płód; wyczerpuje się w mikrokosmie, w bakteriach na to tylko, by stoczyły i pożarły jej marny twór – a z ziemi pędzi w górę chore kwiaty, w które na uwiąd starczy chora ziemia wpluwa truciznę. […] Ponad całym światem, ponad tą śmieszną gonitwą za nową orgią chuci, by się w coraz to nowych formach rozwoju objawić – ponad ohydnym okrucieństwem płci, co człowieka z gęsią skojarza – ponad zbrodniczą niesumiennością Boga-Natury, co ludzi tworzy na to, by w rozpacznym obłędzie zawodzili opętany taniec bytu – ponad tym wszystkim panuje moja wolna, bezpłodna dusza z swym spokojem bezpoczątkowej wieczności – […] Ona, co

[184] S. Przybyszewski, *Proza poetycka…*, s. 140.
[185] Tamże, s. 148.

umrzeć musi, bo sama tego pragnie, bo nie może żyć w[e] wstręcie i ohydzie, bo tęskni za czystością wyzwolenia.[186]

Dla Przybyszewskiego natura ma charakter zdecydowanie ambiwalentny. Z jednej stronny pociąga go wynikająca z natury swoboda nieskrępowanego życia. To kulturę i wyznaczone przez nią zakazy i nakazy moralności, (które utożsamia z mózgiem[187]) uważa pisarz za szkodliwe i przeciwne życiu. Z drugiej strony – jakby przyjmując „punkt widzenia" duszy - przeraża go destrukcyjność świata przyrody, niemożliwość przezwyciężenia popędów cielesnych, brud fizjologii[188].

Wszystkie przywołane fragmenty utworu sugerują szczególną rolę abominacii względem materii w jej biologicznym wymiarze, tej zatem, w której szczególną rolę odgrywa ludzka cielesność i płeć[189]. Reakcja ta jest z kolei powiązana z właściwym modernizmowi dążeniem do „sakralizacji fizjologii"[190]. Eros staje się zasadą twórczą rzeczywistości, dlatego właśnie *Requiem aeternam* rozpoczynają słynne słowa: „Na początku była chuć…"[191]. Ten ostentacyjnie bluźnierczy incipit niewątpliwie mieści w sobie istotny potencjał „wstrętnonośny", ponadto stanowi zapowiedź i wprowadzenie do opowieści o potędze seksualności – w całej jej pełni, w jej najśmielszych, najbardziej perwersyjnych wariantach[192]. Wizja Przybyszewskiego ukazuje bowiem dwoisty, jednocześnie pociągający i odpychający charakter upostaciowionej energii libidalnej.

---

[186] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 149 – 150.
[187] Por. T. Walas, *Ku otchłani*, dz. cyt., s. 224.
[188] Pod tym względem bliski jest koncepcji Micińskiego. Patrz rozdz. *Między kiczem a nieczystością*….
[189] Wojciech Gutowski zwraca uwagę na zawarty w koncepcji Przybyszewskiego element aktywistyczny i afirmacyjny, biorąc za punkt odniesienia polemikę polskiego pisarza ze skrajnie mizoginistyczną postawą Otto Weiningerem. Autor *Śniegu* dostrzega w kobiecie inspiratorkę, pozwalającą mężczyźnie odkryć mroczną prawdę o nim samym. Płeć jest tu twórczą zasadą rzeczywistości, dla Weiningera kobieta uosabia brud i zło świata witalnego, ideał zaś stanowi bezpłciowość i bezcielesność. W porównaniu z redukcyjną filozofią autora *Płci i charakteru* propozycję „genialnego Polaka" odczytujemy jako wieloznaczną metafizykę twórczego Erosa. Zob. W. Gutowski, *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*", [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 24 – 29.
[190] Zob. E. Boniecki, *Struktura „Nagiej duszy"…* dz. cyt., s. 59.
[191] W niemieckojęzycznym oryginale padają słowa: „Am Anfang war das Geschlecht" tzn. „Na początku była płeć" Por. G. Matuszek-Stec, *O miłosnym pięcioksięgu*… [w:] S. Przybyszewski, *Proza poetycka. Pentalogia*, dz. cyt., s. 31.
[192] Teresa Walas tłumaczy próby włączania Przybyszewskiego w poczet dekadentów rolą, jaką przypisywał deterministycznemu działaniu instynktu płci i przemocy oraz poszukiwaniu ucieczki od cierpienia w stanach odurzenia. Badaczka szczególnie doceniała talent do opisu wyrafinowanych perwersji, które jako jeden z nielicznych traktował serio i bez eufemizmów. Charakteryzowała go jako autora, „w którego utworach znaleźć można piękną kolekcję zboczeń od zwykłych cudzołóstw i niegodziwych uwiedzeń po kazirodztwo i nekrofilię […]". T. Walas, *Ku otchłani*…, dz. cyt., s. 222, 225.

Zaproponowane przez pisarza rozumienie stwórczej, silnie ambiwalentnej natury matki-chuci znajduje swoją kontynuację w późniejszych ujęciach problematyki płci. Najpierw w sformułowanej przez Freuda teorii wyparcia i kultury[193], następnie w erotyczno-transgresywnej koncepcji Georgesa Bataille'a, w której piękno stanowi przyzwolenie na brzydotę, a czystość prowadzi do zbrukania[194]. Gabriela Matuszek zwraca uwagę, że pisarz wszystkie procesy psychiczne i emocjonalne poddaje somatyzacji[195]. Kreacja taka świadczy niewątpliwie o nowatorstwie, gdyż „pisanie ciałem" znajdzie swoją kontynuację w poezji końca XX wieku[196]. Słynna „naga dusza" okazuje się w istocie „nagim ciałem"[197], którego najważniejszym organem staje się nabrzmiały mózg, a najważniejszym płynem ustrojowym pulsująca krew. Ta życiodajna ciecz dysponuje w rzeczywistości przedstawionej przez autora *Topieli* taką mocą, że urasta do rangi osobnego żywiołu. Marek Kurkiewicz poświęca temu zagadnieniu całą rozprawę w pracy traktującej o różnych aspektach motywu krwi w twórczości pisarzy Młodej Polski[198]. Krystyna Zabawa podkreśla, iż „krwawiące słowa" sprzyjają stylowi wysokiemu, dążeniu do stworzenia atmosfery wzniosłości i patosu. Zastosowanie tych kategorii umożliwia oddanie siły wyrazu krańcowych stanów psychicznych[199]. Krwista posoka, jeśli bywa pokłosiem zbrodni, ewokuje też brud. Motyw ten pojawia się w *De profundis,* gdzie brat-kazirodca zmywa z siebie ślady miłosnego ukąszenia siostry: „Schwycił się za szyję. Rana krwawiła. Podszedł do miednicy i obmył się ranę. Ubranie było pokrwawione. Zrzucił je ze siebie ze wstrętem i położył się do łóżka"[200].

Podobnie jest w *Androgyne*; tym razem artysta zostaje zbrukany szaloną miłością do swej muzy. Podmiot liryczny przez brud ran i potu oraz deformacją umęczonego

---

[193] S. Freud, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 72.
[194] Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 30.
[195] Zob. G. Matuszek, *Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 239 – 241.
[196] Marian Stala trafnie podaje przykład wiersza Wisławy Szymborskiej *Tortury*, który unaocznia problem dramatycznego przeżywania cielesności w literaturze XX wieku. (Zob. M. Stala, *Między „zamkiem duszy" a „domkiem mego ciała"*, [w:] *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 221 – 222.) Na temat obecności estetyki brzydoty w poezji polskiej II połowy XX wieku piszę więcej w zakończeniu niniejszej pracy.
[197] Cielesna metaforyka staje się niezrozumiała dla konserwatywnie zorientowanego krytyka Jeske-Choińskiego. Rozterki bohaterów Przybyszewskiego postrzega on jako „błahe rzeczy", a jego kreację artysty - kapłana jako „człowieka-zwierzę", którym kierują „nagie instynkty". (Jeske-Choiński, dz. cyt., s. 194 – 200).
[198] Zob. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 509 – 532.
[199] Zob. Zabawa K., *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, s. 176.
[200] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 232.

ciała upodabnia się Chrystusa. Pełna cierpień pasja miłosna staje ekspresyjnie szpetną Drogą Krzyżową, bliską w swej wymowie stylistyce malarstwa Matthiasa Grünewalda[201]: „I znowu szedł – on mąż, z ziemi porodzony, szedł z wielką wiarą, że niesie odkupienie, a wiedział w brzemiennym smutku, że go ukrzyżować każą… Wlókł się zmęczony z pokrzywionymi nogami, krwawym potem zroszony, z męczeńską Gehenną w swej piersi…[202]"

Brud wynikający nie tylko z zepsutej czy zaschniętej posoki, ale przede wszystkim z (niekiedy metaforycznej, jednak wizualnie sugestywnej) obecności odchodów i gnijących zwłok znajdujemy też w innych tekstach Przybyszewskiego. W *Synagodze szatana* charakteryzuje Przybyszewski m.in. stan higieny, jaki, według niego, był normą w wiekach średnich; podkreśla tu pisarz, że długotrwale pozbawione higieny ciało średniowiecznej kobiety było dla niej katalizatorem pożądliwości:

> Kobieta średnich wieków była anemiczna i brudna, ponieważ całe średniowiecze żywiło chorobliwy wstręt do wody i powietrza, ciemiężona przez mężczyznę, odrzucona przez Kościół, pogardzana nawet przez Boga, który uformował ją z krzywego Adamowego żebra. Kobieta ta była całkowicie zwierzęciem. Złe instynkty krzewiły się w niej bujnie jak wodorosty na dnie morza. Mózg jej wytwarzał najobrzydliwsze plany zemsty […] Niedokrwistość, rozmaite choroby skórne powodowane przez brud, podrażniały nieustannie jej żądzę. Oddawała się każdemu mężczyźnie, to znaczy bezwolnie pozwalała mu się gwałcić, ale nigdy nie była zaspokojona. Tylko coraz silniejszy wilczy głód rozkoszy, zaspokojenia, nie kończącej się płciowej orgii męczył bezustannie tę kobietę-zwierzę.[203]

Jak zauważa Gabriela Matuszek, cała rzeczywistość przedstawiona została zainicjowana przez uczucie wstrętu[204]. Podobnie odraza – wynikająca z chuci, a więc pomieszana z pożądaniem – stanowi centralną ideę poematów prozą. Wstręt pojawia się raz po raz, odmieniany przez wszystkie przypadki, zastępowany różnymi synonimami,

[201] Zob. Tamże, s. 42
[202] Tamże, s. 269.
[203] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana*…, s. 198 – 199.
[204] G. Matuszek stwierdza, iż: „wstręt w twórczości Przybyszewskiego jest […] szyfrem relacji bohatera z rzeczywistością zewnętrzną i z samym sobą. […] W przestrzeni wstrętu najpełniej jednoczy się sensualność i seksualność, ujawniają się pęknięcia między kulturą a naturą." (Tejże, *Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Przybyszewskiego*, [w:] *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 253).

nawet tak wysublimowanymi jak „idiosynkrazja”[205]. Bohater/narrator *Requiem aeternam* zostaje poczęty z gwałtu, co przepełnia go obrzydzeniem do świata i ludzi. Tak oto opisuje on zastane stosunki między rodzicami oraz fundamentalną rolę relacji synowsko-matczynej:

> [Matka] nawykła w nieskończonej męce oddawać się jego [ojca; I.S.] chuci, a w głębokim płciowym wstręcie, w strasznym oburzeniu krwawiącej się duszy, zemstą dyszącego, zgwałconego ciała zostałem spłodzony. […] I to jadowite nasienie stało się ogniskiem zarazy, z którego wykwitły chorymi a bogatymi pękami kwiecia bagniste mojej duszy. […] Ona to zrobiła mnie tak wstydliwym, tak chorobliwie przeczulonym i tak bezgranicznie cynicznym. Ona przepoiła mnie wstrętem i obrzydzeniem ku wszystkiemu, co jako płeć objawia […] i ona – och, straszna ona, pogłębiła w związku rozłam, jaki już dziedziczny charakter moją duszę z równowagi wytrącił.[206]

Przywołany fragment unaocznia nie tylko fundamentalną rolę wstrętu w konstrukcji rzeczywistości, ale również wskazuje też na mizoginiczne przyczyny tej repulsji. Przemożna awersja, tak jak i chorobliwe uwielbienie do kobiet spowodowane relacją syna z matką, znajdzie wkrótce potwierdzenie w teoriach Freuda[207]. Postawę podmiotu Przybyszewskiego wobec matki cechuje równie skrajna ambiwalencja, wynikająca z jego postrzegania całej „zasady żeńskiej”. W przywołanym tu poemacie pojawia się motyw piekielnej nocy poślubnej, która przeradza się akt nekrofilski. Kolejne sekwencje tej sceny wiodą do groteskowo-makabrycznego finału, kiedy bohater, przez wampiryczny pocałunek, prowokuje krwioobieg upiornej oblubienicy do czegoś w rodzaju laktacji: „I objąłem żelaznymi kleszczami Twoją szyję, wssałem się rozpalonymi ustami w Twoją pierś dziewiczą i piję z Twoich żył mleko matczyne z krwią zmieszane”[208]. Gabriela Matuszek interpretuje tę scenę jako zapowiedź Freudowskiego kompleksu Edypa[209]. Z kolei w opowieści podmiotu w *Nad*

[205] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*, dz. cyt., s. 156.
[206] Tamże, s. 124 – 125.
[207] Zob. P. Dybel, *Pogrzeb Edypa. O „Requiem aeternam” Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 48.
[208] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 139. Dodajmy, że swoiste zainteresowanie fenomenem „wampiryzmu” przejawiał Przybyszewski również dużo później, czego przykładem może być fakt przekładu powieści Hannsa Heinza Ewersa pod jakże „atrakcyjnym” tytułem: *Wampir. Powieść zdziczenia z strzępów i barw*, Lwów 1922.
[209] Zob. G. Matuszek, *Czy jest kobieta w tych tekstach? O wczesnej twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, *Modernizm. Zapowiedzi, krystalizacje, kontynuacje*, Bydgoszcz 2009, s. 217.

*morzem* łono matki zostaje nazwane „świętym”[210]. Kobiecość matki-kochanki, dziewicy-ladacznicy, kobiecość najczystsza i najbrudniejsza, współistnieją tu, tworząc monstrualno-kiczowy konglomerat, będący jednym z wyróżników estetycznych sztuki literackiej Przybyszewskiego. Istotną cechą narracji autora *Matki* stanowi także zarazem niewątpliwy, jak i niejednorodny antyfeminizm. Cytatów zawierających przekaz skrajnie antykobiecy znajdziemy w tekstach Przybyszewskiego bardzo wiele. W *Requiem aeternam* mężczyzna manifestuje pogardę dla kochanej niegdyś kobiety, degradując ją w swej wyobraźni do „psa, którego musiał zabić”[211]. Jednak najbardziej wyrazista - i zarazem najbardziej „malownicza” – jest ubrana w kostium zwierzęcy scena *Z cyklu Wigilii* **(***Na tym padole płaczu***)**:

> Obydwa bociany poczęły walczyć z rozpaczliwą wściekłością. Raniły się długimi dziobami, biły się i kaleczyły skrzydłami, padały na ziemię, rzucały się w konwulsyjnych podrygach, przewłóczyły i tarzały się po ziemi, i znowu wznosiły się w górę. Ich pierze było już całkiem krwią obryzgane, pióra skrzydeł fruwały w powietrzu i coraz gwałtowniejsza i zacieklejsza wrzała ta szalona walka. […] I znowu ubiegła chwila, chwila śmiertelnej ciszy. I nagle, jakby na tajny znak, rzuciły się na nią wszystkie bociany, w jednej chwili rozerwały ją na drobne sztuki – ochłapy ciała, powyrywane kawałki skrzydeł, krwią zabarwione pierze, bagno krwi znaczyło miejsce, w który odbył się straszny sąd nad cudzołożnicą. […] ustawicznie widziałem przed oczyma krwawe ochłapy porozrywanej samicy – widziałem strugę krwi – bolała mnie ta stęchlizna, do szału doprowadzał mnie jej wstrętny zapach.[212]

Mamy tu do czynienia z deklaratywnie pogardzaną przez artystę estetyką naturalizmu[213]. Dalej pojawia się „ludzka” odsłona sceny bocianiej – tu bliska Tuwimowskiej parodii[214] - opisana w dalszej części przywołanego tu utworu:

---

[210] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 134.
[211] Tamże, s. 134.
[212] Tamże, s. 173 – 175. Warto nadmienić, iż podając przykład zemsty za zdradę Przybyszewski *de facto* powiela nieprawdziwe przekonanie, udowodniono bowiem, że bociany wcale nie są monogamiczne: łączą się w pary tylko na okres lęgowy i to nie zawsze z tym samym osobnikiem, tym bardziej nie wykazują zachowań agresywnych w stosunku do „niewiernego” partnera. Zob. G. Matuszek-Stec, *Proza poetycka*, dz. cyt., s. 175, przyp. 65; Por. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki*…, dz. cyt., s. 514, przyp. 808.
[213] Inny wariant tej sceny stanowi pojedynek łosi w powieści *Homo sapiens*; jest on równie brutalny, krwawy i makabryczny. [za: M. Kurkiewicz, dz. cyt., s. 514, przyp. 808.]
[214] Zob. przypis 161 niniejszego rozdziału.

> Widziałem, jak twarz jej bladła i zieleniała, jak oczy jej tężały i słupem stanęły w przestrachu – z wolna wczołgało się moje spojrzenie w puste jamy jej oczu: i nagle przeraźliwy krzyk ścisnął moją krtań: Zamorduj ją! zamorduj! […] Oszalałem: chwyciłem ją, szarpałem, owinąłem jej włosy naokoło ręki, wlokłem ją poprzez atelier, aż nagle nie wiedząc, co robię, kopnąłem ją gdyby tłumok łachmanów w kąt. […] - a samiec we mnie zbyt tchórzliwy, by to zrobić, co głupi bocian zrobił[215].

W pisarstwie Przybyszewskiego kwestia skalania najczęściej odnosi się do nieczystości seksualnej kobiet; kobieca niewierność przedstawiana jest jako doświadczenie całego jej życia, natomiast brak dziewictwa traktowany jest jako równoznaczny ze zdradą[216]. W niemal każdym utworze pobrzmiewa obsesja na punkcie idei *virgo intacta*[217].

Zwróćmy teraz uwagę na kwestię stylu tych wypowiedzi. Pomimo tak konsekwentnie antyfeministycznych treści, styl literacki twórcy „nagiej duszy" pozostaje – jak zauważa Gabriela Matuszek – bardzo kobiecy[218]. Sadzę, że słownictwo, styl i wyraz emocjonalny tej twórczości, są porównywalne do poematów Marii Komornickiej[219]. Jest to – w tradycyjnym rozumieniu – „kobiece pisanie" (ale w pewnym sensie również dziecinne), to znaczy, silnie emocjonalne, ze skłonnością do manifestowania swej wrażliwości[220]. Ten modernistyczny „kobiecy

[215] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…dz. cyt., s. 176.

[216] Por. G. Matuszek, *Witalizm i wstręt w literaturze modernistycznej*. Centrum Humanistyki Cyfrowej,2016,https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/27215/matuszek_witalizm_i_wstret_w_literaturze_modernistycznej_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s. 69 – 70. Hanna Ratuszna, w przywoływanej już monografii o Przybyszewskim pisze, odnosząc się do poematów prozą: „Obok obrazów zbrodniczej natury <przebranej> w kobiece wdzięki (…) Przybyszewski wprowadza do świata utworów cała galerię kobiet <niosących zniszczenie i śmierć>. Emanują one seksualnością i fizycznym pięknem zawierającym pierwiastki skażenia. Każda z nich może się pochlubić <bogatą> – grzeszną przeszłością". Por. H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku…*, dz. cyt., s. 134.

[217] W powieści *Krzyk* brak dziewictwa zostaje zrównany z prostytucją, która ewokuje fekalny odór. (Zob. S. Przybyszewski, *Krzyk*, Warszawa 1922, s. 150.) Przekonania na temat seksualnych przesądów minionych wieków nie były rzadkością u twórców pod wieloma względami wyprzedzających swoje czasy. Mit dziewictwa i inne szowinistyczne teorie płciowe głosił również „światły" Freud. Zob. S. Freud, *Życie seksualne*, dz. cyt. Por. G. Matuszek, *Czy jest kobieta w tych tekstach?*, dz. cyt., s. 215.

[218] Gabriela Matuszek nazywa ten styl poematów prozą Przybyszewskiego „znakomitym przykładem >>kobiecego pisania<< w męskim wydaniu". G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 226.

[219] Która w mojej ocenie nie była „mężczyzną prawdziwym" (Zob. I. Filipiak, *Obszary odmienności: rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006, s. 229), pisała bowiem bardzo kobieco. Piszę o tym w Rozdziale IV (Zob. s. 112).

[220] Gabriela Matuszek zauważa także, że psychopatyczny *macho* Przybyszewskiego bywa nie tylko zniewieściały, ale też dziecinny: „zbiera mu się na płacz", „kwili jak dziecko" (Zob. G. Matuszek, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 244); posługuje się też dziecinnymi, zdrobniałymi słowami, by zaraz potem wybuchnąć operetkową egzaltacją, np.: "… tysiąc ocząt figlarnych aniołków poczęły się uśmiechać – chwila, słodka chwila dziecka, gdy się uspokaja. Było tylko trochę – troszeczkę

styl" przejawia się też w eksponowaniu roli cielesności oraz odczuć, których źródłem jest ciało, a zwłaszcza serce i krew. Przedstawienia tego rodzaju, zarazem schematyczne i intensywnie emocjonalne, tzn. „nastawione na efekt"[221], wydają się bliskie współczesnemu rozumieniu literackiego kiczu[222], natomiast – gdyby przyjąć punkt widzenia Susan Sontag - kreacja mężczyzny narcystycznie rozmiłowanego w swej męskości, a równocześnie posiadającego w swej osobowości pewien rys kobiecy, pozwala przyporządkować poetykę i klimat emocjonalny poematów Przybyszewskiego wrażliwości, zapowiadającej estetykę kampu[223]. Obie te pokrewne[224] kategorie estetyczne tłumaczą obecność w poematach autora *Krzyku* specyficznej – z dzisiejszej perspektywy rzec można, pretensjonalnej[225] – erotyki. Moim zdaniem pisarz realizuje wariant kiczu erotycznego, uwzględniając komplet jego cech[226]. Kiczowato estetyzowany erotyzm często łączy z elementami blasfemii, kiedy miłosne szaleństwo przybiera postać religijnego misterium, w którym kochanek ogrywa rolę Boga stwarzającego świat tak, jak ma to miejsce np. w *Androgyne*:

> I coraz silniejszą, gorętszą namiętnością rwał się głos jej:
> - O spłyń Twą ręką po mej piersi, po mych biodrach, chwyć mnie w ramiona, podrzuć na swą pierś, niech włos mój grzywą się najeży w dzikich pożarach twej krwi… […] Patrz, ciałem się staję! czujesz żar mego ciała? Słyszysz bicie mego

– zimno. Ryknąłem w obłędzie. Schwyciła mnie szalona tęsknota za lodowatymi, trupimi rękoma". S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, dz. cyt., s. 132.

[221] Zob. T. Kulka, *Sztuka a kicz*, Wrocław 2013, s. 45.

[222] Aby rozstrzygnąć kwestię sztampowości czy „braku wzbogacania skojarzeń", warto przywołać twórczość pewnego młodopolskiego epigona. Marek Kurkiewicz zwracał uwagę, że jakkolwiek zastosowania motywu krwi przez autora *De Profundis* często budzą wątpliwości natury artystycznej, to ich porównanie z dokonaniami jego ucznia – niekwestionowanego grafomana, Jana Kleczyńskiego, pozwala zweryfikować te wątpliwości na korzyść Przybyszewskiego. Zob. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki*…, dz., cyt., s. 526 – 532.

[223] Por. przyp. nr 67.

[224] W ocenie Umberto Eco kicz i kamp są kategoriami pokrewnymi. Zob. *Brzydota innych, kicz i kamp*, [w:] *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 391 – 418.

[225] Z uwagi na silną emocjonalność oraz powielanie konwencjonalnych wyobrażeń. Zdaniem Tomáša Kulki: „Kicz zasadniczo nie wzbogaca skojarzeń związanych z przedstawionym tematem"; Por. T. Kulka, dz. cyt., s. 39 – 43.

[226] Jak pisze Abraham Moles: „Kicz seksualny ma odwieczną tradycję przejawiającą się w nieskończonej ilości przedmiotów, lalek w szerokich spódnicach, którymi przykrywa się jajka na miękko, świec pokojowych, którymi posiadający pewien minimalny osad emocji erotycznych, dodających barwności codziennemu życiu. Harry Pross poczynił spostrzeżenie, że to, co można zobaczyć na ilustracjach ukazujących parawan, za którym przedstawiciele burżuazji >>poznawali życie<<, przekracza znacznie, to wszystko, do czego może dojść miłość, nawet najbardziej ognista." (*Kicz czyli sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*, Warszawa 1978, s. 73.) Andrzej Banach pisze z kolei: „Kicz erotyczny jest bardziej rzeczowy i brutalny [niż miłość]" Zob. A. Banach, *O kiczu*, dz. cyt., s. 202 – 203. Istotą kiczu erotycznego jest wszelka teatralizacja aktów namiętności, karykaturalne spotęgowanie albo zniekształcenie emocji, gestów i mimiki wyrażających emocje i doznania psychosomatyczne towarzyszące miłosnym zbliżeniom.

> serca!? Krzyknij, rozszalej twą wolę, bym się stała… A naraz zerwał się, wyprężył, zaolbrzymiał orkanem woli i po trzykroć razy odbił się o sklepienia straszny krzyk: „Stań się![227]

W poemacie *De profundis*, w którym bohater pała kazirodczą miłością do swej siostry, Agaj. pisarz po mistrzowsku naśladuje stereotypowo kobiecą afektywność, zwłaszcza w opisie scen erotycznych:

> - Pocałuj mnie tu, tu. – Rozpinała stanik z gorączkowym pośpiechem… - Raz mnie tu pocałowałeś. Nigdy tego nie zapomniałam – patrz, czerwone miejsce: tuś wypalił stygmat... A pocałunek twój jak roztopiony ogień. Dreszcze czołgają się jak długie, zimne węże przez ciało moje… […] Drgali, jak w konwulsjach. Niszcząca ekstaza lubieży szarpała im nerwy.[228]

Siostra – ów zakazany prawem i obyczajem obiekt pożądania – siłą wzajemnej namiętności zostaje przemieniony w nieokiełznaną wampiryczną dominę, która rani bratniego kochanka brutalną pieszczotą:

> A teraz pękła rozpacz, rozwarła się otchłań nienawiści, pragnienia zemsty, szału zbrodni; widział, jak potworne cielsko ludzkości opluwało niebo, kalało błotem wszelką świętość, a piersi jej rozdzierał ochrypły wściekłością krzyk: Zbrodniarzu! Za co nas karzesz, zbrodniarzu? I w niewypowiedzianej trwodze rzucił się na nią – ciało jej pieniło się, zębami szarpała skórę na jego szyi, wgryzła się palcami w jego piersi.[229]

Oboje kochanków rozkoszuje się złem i odkrywanymi w sobie zbrodniczymi instynktami. Etykieta zbrodniarza staje się dla nich najpiękniejszym komplementem. Brat przez pryzmat swojej lubieżnej intencji wizualizuje sobie Agaj jako bohaterkę mizoginicznych malowideł Féliciena Ropsa:

> Masz niezwykle ciekawe rękawiczki. To przypomina styl Ropsa. Ty cała wyglądasz, jakby cię Rops narysował. I masz tę całą bezwstydną, wyzywającą

[227] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, dz. cyt., s. 189.
[228] Tamże, s. 229.
[229] Tamże, s. 192.

> niewinność… […] To daje takie dziwnie lubieżne uczucie w kończynach palców. Ten jedwab rozpyla się słodką rozkoszą w mojej krwi… […] To, co trąciło kazirodztwem, satanizmem, he, he – to już minęło.[230]

Wizerunki złych, destrukcyjnych niewiast, przedstawianych pod postacią szpetnych wiedźm, odrażających staruch czy budzących zgorszenie, ale też fascynujących kobiet fatalnych, wypełniają wyobraźnię (i twórczość) modernistów, natomiast proza poetycka Przybyszewskiego staje się jednym z najbardziej sugestywnych sposobów literackiego wyrażenia tej wyobraźni, zarówno w jej warstwie wizualnej – czyli ekspresyjnym połączeniu brzydoty, obsceniczności, groteskowość i cudowności[231], jak też w wymiarze ideowym, unaoczniającym zarówno zło przypisywane kobietom, jak i niecną intencję nienawidzących ich mężczyzn. Warto zwrócić uwagę na kiczowy charakter opisanych przez Przybyszewskiego scen erotycznych w *De profundis*, sytuacji unaoczniających ową chorą i zakazaną namiętność, która nieprzypadkowo łączy tu właśnie brata i siostrę. Swoją siostrę – kochankę podmiot liryczny trafnie nazywa „krwią z krwi" – siostra (podobnie jak matka) uosabia wszak jego żeńskie *alter ego*. Zdaniem Gabrieli Matuszek motyw spółkowania z siostrą stanowi jeden z wariantów platońskiego mitu Androgyne. Podmiot męski nie kocha bowiem rzeczywistej kobiety, ale pierwiastek kobiecy w samym sobie – kazirodztwo jest w istocie aktem narcystycznym[232]. Narcyzm bohatera powstaje tu w odpowiedzi na próby przezwyciężenia nieprzezwyciężalnego w istocie cierpienia. Cierpienie to pojawia się na styku pożądania ze wstrętem, realny obiekt chuci nie wytrzymuje bowiem zderzenia z wyidealizowanym obrazem tego obiektu.

---

[230] St. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 212. Dodam tu, że dzieła Ropsa przedstawione są w syntezie, opracowanej przez Umberto Eco, jako przykład tradycji antykobiecej, ogrywającej ważną rolę w historii estetyki brzydoty Zob. U. Eco, *Historia brzydoty*, Poznań 2009, s. 97, 159 – 167.

[231] Przykładem „estetyki cudowności" jest opisana w poemacie *Z cyklu Wigilii* postać potężnego, świetlistego tworu, który mimo swej eteryczności i nienamacalności, posiada olbrzymią masę i wagę. Jego nadejście łączy uczucie niezwykłości z grozą, jednak brzydota jest tu tylko pozorna: „Zrywam się z łóżka i z niewysłowionym przestrachem słyszę, jak jakieś olbrzymie cielsko, dysząc i stękając, wtacza się do góry. Słyszę, jak schody się łamią, trzeszczą, zarywają: naraz pękają drzwi, wylatują ze zawias, ściana cała się rozpada, a do pracowni wali się morze światła. Wszystko spływa w świetle, tonie, zapada się w straszliwym zatorze światła. Światło wlewa się do mego gardła, światło przepala moje ciało., chłonę światło, duszę się od niego – stapiam się z nim." [Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii,* dz. cyt., s. 157. Elementem cudowności są także wizje kobiet postrzeganych jako migotliwe wróżki, otoczone tęczami [„Płyniesz w tęczach obłąkanych mocy, a wola Twa gdyby otchłań kipiących sił." Tamże, s. 166.], albo eteryczne anielice [„Bo byłaś piękna i czysta i jasna jak dusza dziecka, w której się święta ofiara chrztu dopełniła.", Tamże, s. 302].

[232] Zob. G. Matuszek, *Czy jest kobieta w tych tekstach?*, dz. cyt., s. 230.

> [Z] rozkoszą czułem […] jak krtań się ściskała i z trudem wykrztuszała słowa miłosne, samowiedza ma traciła siłę i coraz słabiej odróżniała jawę od snu – ale naraz ułożyło się Twe ciało w pospolitą, bezwstydną linię i w jednej chwili załamało się wszystko we mnie: […] A tyś leżała, żebrałaś twą żądzą – […] A jam się śmiał – śmiałem się cynicznie, dziko […] śmiałem się, że myślałem, iż mi wszystkie żyły w mózgu popękają. [233]

Kiedy owładnięty żądzą narcyz doświadcza rozczarowania rzeczywistością, ucieka się do autoerotycznej iluzji. Najpełniejszą realizację tej eskapistycznej dwójjedni płci znajdziemy w rapsodzie *W godzinie cudu*. Mężczyzna-artysta, tworząc własną legendę, w patetycznie wyrażonym samouwielbieniu wywołuje w sobie rozkosz Boga-Stwórcy[234]. Warto podkreślić, iż poematy prozą pisane są językiem ciągłych aluzji erotycznych. Leksyka seksualna jest obecna na równi z opisem wstrętu, makabry i psychosomatycznego cierpienia. Podmiot liryczny fantazjuje np., że jest pieszczony przez luminarną kobiecą zjawę; sądzę, że kreuje w ten sposób kolejną odsłonę motywu Androgyne, autoerotyzm bowiem jest ukazany jednocześnie z perspektywy męskiej i kobiecej:

> Świetlista, przeźrocza dłoń legła pieszczącym połyskiem na słodkim łonie kochanki, rozlewała się po nim i przesuwała, jak się przesuwają milczące, a spragnione usta wzdłuż drgających piersi dziewiczych. Noce całe patrzył na tę tulącą pieszczotę, to spragnione błąkanie świetlistych dłoni[235].

Poza najliczniej reprezentowanymi odmianami kiczu[236], w poematach Przybyszewskiego wymienić można też tzw. kicz swojski[237]. Reprezentuje go miedzy innymi fragment opiewający uroki bliskiej Przybyszewskiemu, a więc widzianej przez pryzmat zrozumiałego sentymentu, ziemi kujawskiej:

---

[233] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 123.
[234] Tamże, s. 254.
[235] Tamże, s. 253.
[236] To znaczy kiczem erotycznym i egzotycznym.
[237] Zob. A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia* …, dz. cyt., s. 73.

> Albo też najdzie go słodkim echem dalekich dzwonów, co mu w duszy zielone kobierce jego rodzinnych łanów rozścielą, serce mu upoją odblaskiem dziecięcych wspomnień, kiedy jeszcze na łonie matki śnił o cudach, co się w dziewiczej piersi mieszczą, […] i widział ogrody pełne czarnych drzew, z który wykwitły olbrzymie kiście złotego kwiecia.[238]

Jednak pisarz stosuje też często w swych wizjach kicz egzotyczny[239]. Fragment obfitujący w sugestie chromatyczne i luminarne, wypełniony, a raczej przepełniony epitetami, ilustruje bioróżnorodność botaniczną za pomocą porównań zoomorficznych i teratologiczcnych oraz metaforyki drogich kamieni[240], w swej stylistyce bliski jest późniejszym dokonaniom Brunona Schulza[241]:

> A otóż rozwichrzyły się na niebie olbrzymie fiolety przedpotopowych paproci; niebotycznymi szczytami wystrzeliły czarne lasy palm i cyprysów; cichą rozkoszą wykwitły w górę potężne lilie; wgryzały się w błękit krwawe języki potwornych orchidei; łagodnym smutkiem rozścielały się liście nenufarów; a wszystko to szalało w rozpasanym orkanie barw; zieleń, fiolety, purpura pasowały się ze sobą w zaciekłych zapasach. Przez krzyki czerwieni palącego się żelaza wiły się fioletowe paski, gdyby strumienie górskie widziane z najwyższych gór szczytów; w zatokach czerni i głębokich błękitów kwitły zielone plamy liści nenufarów, a na jeziorach ciemnej purpury kołysało się senne kwiecie białych lilii. Było, jakby się naraz dawno zamarłe światy roztęczyły, […] a niebo całe krwawiło się ciemną purpurą stęchłej krwi.[242]

Warto odnotować, że Przybyszewski niejednokrotnie praktykował taką formę kiczu, którą sam ostro potępiał, mianowicie kicz, który moglibyśmy nazwać impresjonistycznym czy symbolistycznym. W eseju *Na drogach duszy. Gustav Vigeland* poeta tak opisuje motywy i stylistykę, którą pogardza, i którą traktuje zarazem jako wzór złego gustu i wyczerpanej poetyki:

---

[238] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 266.
[239] Zob. A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia*…dz. cyt., s. 73.
[240] Zob. P. Siemaszko, *„Wzorzec akademicki", czyli idea piękna zmysłowego* [w:] *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 63 – 66.
[241] Schulz posługiwał się rozpowszechnionym przez Przybyszewskiego pojęciem „chuci". Piszę o tym w moim artykule pt. *Brzydota kiczu i brzydota brudu. Dwa warianty antykallizmu w twórczości Brunona Schulza*, („Świat Tekstów. Rocznik Słupski", nr 16/2018, s. 77 – 92, https://swiattekstow.apsl.edu.pl/index.php/pl/swiat-tekstow-rocznik-slupski-nr-16.)
[242] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 190.

> Milczące dziewice ślizgające się po rajskich łąkach (…) , niewinne dziewice schylone nad białymi liliami (…) , próbują stworzyć nastrój z obrazów wiecznie powracających, z których bez trudu można złożyć słownik: białe łabędzie ślizgające się po cichych kanałach, czarne ptaki unoszące się nad fioletowymi morzami, białe lilie kołyszące się wokół połyskujących ołtarzy, itp.[243].

Nie trzeba jednak wielkich starań, by odnaleźć w twórczości Przybyszewskiego fragmenty, eksploatujące właśnie obrazowanie tego rodzaju, ponieważ występuje ono, z różną, co prawda, intensywnością, w każdym niemal jego poemacie. Najjaskrawsze przykłady znajdziemy jednak w *Nad morzem*. Podmiot liryczny roztkliwia się tu właśnie nad bladą dziewicą, mówiąc:

> Bo byłaś piękna i czysta, i jasna jak dusza dziecka, w której się święta ofiara chrztu dopełniła. Bo byłaś tak przezrocza i powiewna, jak kłosy złotych zbóż w drgającym żarze południa. Bo byłaś tak cicha i blada, jak oddech nocy letniej, gdy miękką rozkoszą kwitnącego bzu w rosie się rozpływa.[244]

Stosowanie (nie tylko incydentalnie) stylistyki jawnie sprzecznej z deklarowanymi wartościami estetycznymi, stylistyki – podkreślmy - reprodukowanej w tak wielu realizacjach epoki, a więc „wyczerpanej" i artystycznie „tandetnej", w dodatku traktowanej (w momencie powstawania) przez Przybyszewskiego poważnie, pozwala klasyfikować część jego dorobku jako przykład twórczości i wrażliwości kampowej[245].

Kreowana przez pisarza konkretyzacja rzeczywistości, której główną zasadą pozostaje płeć-chuć, a więc upostaciowienie brzydkiej, budzącej wstręt seksualności, implikuje również szeroką paletę szpetnych obrazów, w których obrazy „brzydoty tradycyjnej" (deformacje, kontrasty, silne napięcia) łączą się elementami kiczu i wrażliwością kampu. Komponenty tych wariantów estetyki brzydoty znajdują zastosowanie w kreacji obrazów zdominowanych symboliką zoomorficzną, w scenach przemocy czy w przedstawieniach obrazujących doświadczenie maladyczne.

---

[243] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy…,* dz. cyt., s. 154 – 155; Por. P. Siemaszko, *Dynamika, deformacje i dysonanse. O wyobraźni wizualnej młodopolskiego preekspresjonizmu*, [w:] dz. cyt., s. 189

[244] S. Przybyszewski, *Nad morzem,* [w:] *Proza poetycka*, dz. cyt., s. 302.

[245] Przypominam tu dość radykalne orzeczenie, że kamp jest przez swego twórcę zawsze traktowany poważnie, „czyste przykłady kampu nie są nigdy zamierzone, są jak najbardziej serio". Por. *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 418.

Pierwszy poemat *Pentateuchu*[246] otwiera wizja obscenicznie wyolbrzymionej fizjologii: „portret" karykaturalnie szpetnej „aparatury" płciowej, która pełni tu rolę potwornej bogini rodzącej wszechświat:

> I bez granic rozszalała się jej potęga. Stworzyła sobie tysiączne ramiona, którymi wszystko zagrabiała i w siebie wchłaniała, stworzyła tysiączne naczynia, lejki, otwory, potworne usta i narządy, by cały świat wssać w siebie, stworzyła sobie plasmę, by nieskończoną powierzchnią rozkosz w się wdychać [.] Chciała je opanować, ujarzmić, wpiła swe szpony matczyne w jego ciało, szarpała je, […] rozpościerała obrazy najwyuzdańszej rozpusty, rzuciła je w namiętne krzyczące uściski rodzącej bestii, ten jeden wielki narząd płciowy…[247]

Pożądliwość często przybiera postać ohydnej maski, erotycznego grymasu wykrzywiające (z reguły kobiecą) twarz. W *Requiem aeternam* ta wyzywająco-gorsząca mimikra przeradza się w makabryczną groteskę:

> [S]traszliwy, wykrzywiony uśmiech ohydnej lubieży przeczołgał się po jej twarzy. […] całowałem jej twarz, kąsałem je, wssałem się w jej ciało i nagle wgryzłem się wściekłymi zębami, z krwawą pianą na ustach, w jej pierś. Szarpałem, gryzłem trupie ciało, […] Stało się coś straszliwego. Umarła kobieta powstała w trumnie w upiornym majestacie i z szerokim ruchem rąk uderzyła mnie z gwałtowną, przerażającą siłą obydwiema pięściami w piersi. Odleciałem daleko – bez przytomności.[248]

Przybyszewski prezentuje bogaty repertuar szpetnych, wstrętnych, groteskowych i na wpół komicznych form, jakimi wpisuje się w nekrofilską wyobraźnię swej epoki, zaś kreowane przezeń warianty kobiet demonicznych – przypominam tu raz jeszcze uwagę Wojciecha Gutowskiego - służą temu, by odsłonić „najgłębszą istotę irracjonalnej, szaleńczej woli życia"[249]. W tej zawoalowanej formie poezja modernizmu daje wyraz palącemu pragnieniu triumfu Erosa nad Thanatosem. W *Z cyklu Wigilii* król porównuje tęsknotę za ukochaną „straszną pięknością" do „robaka toczącego tron"

[246] Z perspektywy ponad dwudziestu lat tytuł ten nazywał Przybyszewski groteskowym i traktował jako przykład swej „młodzieńczej pychy". Zob. S. Przybyszewski, *Frontspice,* [w:] *Proza poetycka*…, dz. cyt., s. 352.
[247] S. Przybyszewski, Tamże, s. 112 – 113.
[248] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 136 – 137.
[249] Zob. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu…*, dz. .cyt., s. 215. Por. również rozdział I niniejszej pracy.

i zmieniającego królewską purpurę „w strzępy i łachmany”[250]. W komentarzu Wojciecha Gutowskiego do tego utworu czytamy: „Postać kochanki będącej obiektem nekrofilskiego uczucia uosabia również degradację postawy twórczej i >>sprostytuowanie<< sztuki w społecznym obiegu”[251]. W kontekście satanistyczno-ludycznych, rozsmakowujących się w najobrzydliwszej makabrze wizji z powieści *Synowie ziemi*, wspomniany badacz mówi nawet o „jarmarcznej nekro-pornografii”[252]. W poemacie *Nad morzem* element nekrofilii pojawia się w oryginalnym ujęciu motywu Salome. Wyrafinowane znęcanie się nad ściętą głową[253] proroka staje się tu przyczyną rozkoszy, gdyż zemsta niesie kobiecie-modliszce błogie ukojenie:

> Mógłbym może wyzdrowieć, gdybym mógł zabić, unicestwić dwoje tych oczu. Przede mną na złotej misie leżały oczy, dziko rozwarte – oczy gdyby dwie wściekłe pięście, ziejące zemstą oczy Jana Chrzciciela. Z rozkoszą tygrysicy pastwiła się nad nimi córka królewska, biła je i kłuła te oczy kochanka, które nią wzgardziły. Poiła się ich niemą rozpaczą, ich bezsilną zemstą, aż wreszcie wbiła w nie ostrą, złotą igłę. Dwie nitki krwi trysnęły w górę, podskoczyły w ostatnich kurczowych podrygach, krzyknęły strasznie i stanęły słupem. Córka królewska zaśmiała się radośnie. – Śmierć tych oczu zdjęła urok z jej serca [254].

Ciekawy przykład fascynacji rozkładem występuje też w *Requiem aeternam*; w jednym z fragmentów tego utworu metaforyka zoomorficzna zostaje pojednana z wyobrażeniem odrażającego, pośmiertnego procesu gnilnego:

> Na twarzy, grą świateł pocętkowanej jak skóra tygrysia, ujrzałem nagle straszną wizję: szeroko rozdziawioną paszczękę grzechotnika, z dziwnie latającym, długim

[250] Tamże, s. 167.
[251] Tamże, s. 213.
[252] W powieści tej znajdujemy taki oto opis: „podtrzymywał na wpół stojącą otwartą trumnę. A w tej trumnie […] kościotrup, ohydny, niewymownie wstrętny, z wiszącymi tu i ówdzie ochłapami zgniłego ścierwa, kościotrup kobiety. W jednej ręce miała wachlarz, który mechanicznie się poruszał, drugą podtrzymywała jakąś szmatę, coś w kształcie zgniłej sukni, i odsłaniała z kokieterią brukowej nierządnicy swe nagie piszczele. […] Kościotrup począł się ożywiać, poruszać, nabierać ciała, zgniłego, strupieszałego ciała, pokrytego wrzodami […] – i jakaś ohydna, hidropiczna nierządnica poczęła tańczyć potwornego kankana… […] – To taniec cnoty i wstydu… Nierządnica rzucała się coraz bezwstydniej. - To taniec harmonii i wesela…” (S. Przybyszewski, *Synowie ziemi* t. 1, Warszawa 1929 [„Biblioteka Tygodnika Ilustrowanego”] s. 73 – 75).
[253] Fantazjowanie na temat dekapitacji występuje w literaturze od czasów oświecenia. Motyw ten pojawia się kilkukrotnie u Micińskiego. (Zob. Janion M., Forycki R., *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość” 1989 /7).
[254] St. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 327.

językiem. Słyszałem dokładnie jadowity syk – a może ja sam syczałem. […] – To gazy pośmiertne – krzyknęło coś we mnie[255].

W kreacji estetycznej Przybyszewskiego płynnie łączą się komponenty stylistyczne kiczu i preturpizmu. Nierzadko elementy kiczowego piękna ustępują miejsca brzydocie okrucieństwa i tortur:

Jestem królem asyryjskim z niebosiężną tiarą na głowie, strojny w bisior, brokat i purpurę. Na mej piersi słońce z diamentów, uginam się pod ciężarem kosztownych brył drogich kamieni i na wozie brzytwami najeżonym, pod którym krwawym pokosem padają miliony niewolników gdyby snopy zejrzałego żyta, jadę ponad śmieszną nędzą świata z[e] straszną pogardą nienawiścią i groźnym majestatem.[256]

Tematyka okrucieństwa jako takiego nie zajmuje Przybyszewskiego tak bardzo, jak Micińskiego[257]. Tortury zadawane ciału ludzkiemu interesują autora *Nad morzem* głównie w kontekście seksualnym, w sytuacjach aktów sadomasochistycznych i wszystkiego tego, co bywa brutalne i skrajne w relacjach miłosnych. Taka opowieść a o stosunkach damsko-męskich częściowo podobna jest do Schulzowskiej, jednak z tym zastrzeżeniem, że Schulz konsekwentnie realizował model kobiecego sadyzmu i męskiego masochizmu, Przybyszewski zaś, mimo kilku kreacji sadystycznych kobiet, wampirzyc, *femmes fatales*, itp. a także kilku (niewielu) samoponiżających się mężczyzn, preferował raczej wizje męskiej dominacji. Tortury wiążą się tu zatem zazwyczaj z kiczem erotycznym, żądza, wyrażona słodko i malowniczo, zionie egzaltacją, perwersja trąci sztucznością, przechodzącą w sentymentalizm, jak np. podzielona na kilka sekwencji scena ukrzyżowania bladej dziewicy:

Głos jej stał się naraz dziki i namiętny: - Pomnisz, kiedy rzezańcy Twoi wbijali złote gwoździe w białe lilie mych ramion – krew tryskała promieniem, a jam Ci urągała, plułam przekleństwa w Twoją twarz, wgryzałam jad zemsty w Twoją duszę… Chodź, chodź biedny niewolniku krwi, którąś w szał rozsmagał w objęciach moich – chodź w piekło i rozpustę, którą w sobie rozpasałam – ukrzyżowałeś mnie, a tarzasz się przede mną… [258].

[255] Tamże, s. 133.
[256] Tamże, s. 116.
[257] Zagadnienie to charakteryzuję wnikliwiej w rozdziale poświęconym poezji Tadeusza Micińskiego.
[258] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 261. Warto wspomnieć, że motyw ukrzyżowanej kobiety, tak często występujący w sztuce Féliciena Ropsa, był zapewne inspiracją dla Przybyszewskiego.

Jednym z najciekawszych wariantów estetyki brzydoty, jakie pojawiają się w prozie poetyckiej Przybyszewskiego, jest brzydota maladyczna, związana z chorobą somatyczną i skutkująca skrajnym cierpieniem. Tego rodzaju wariant obrazuje pisarz m.in. w *Nad morzem*:

> Nad miastem stało nieruchome słońce i lęgło mór, głód i zagładę w państwie moim. Wypalało zboże na polach, suszyło rzeki i jeziora; bujne pastwiska poczerniały spalone gdyby jedna zgangrenowana rana; ciało ludu mego odpadało, strawione ogniem, w ropiących się ochłapach od kości, a przed moim pałacem słyszałem lud mój nieszczęsny, jak ryczał z głodu i rozpaczy, gdyby chciwa hiena; […] To obrzydliwe robactwo, obciągnięte ropiącą się skórą, to lud mój!? […] oczy moje błąkały się w błędnym przerażeniu po trupich głowach mego ludu, obciągniętych obrzydliwą skórą, po sterczących kościach rąk, z których ciało odpadywało, rąk rozpaczą i błaganiem krzyczących[259].

Ciało oszpecone chorobą, przytłoczone i powykrzywiane cierpieniem staje się dla niego prawdziwe: uwrażliwione i otwarte na prawdę o życiu[260]. Paroksyzmy cierpienia często uruchamiają wyobraźnię przywołując halucynacje, powołując do życia widziadła z wierzeń ludowych jak zmory lub mary i strzygi[261]. Stwory z wyobraźni demonologicznej, które duszą chorych lub śpiących przygniółszy swym cielskiem ich pierś[262]:

> Wiedział, że gdy się obróci, zaprzepaści się w głębinach tych strasznych, bolesnych oczu, a może ssący ich ogień wypali mu źrenice, może go pochwycą jakieś upiorne kleszcze i zduszą go, stłoczą na ziemię – potworne widmo klęknie na jego piersiach i zmusi go patrzeć w głębokie jamy oczne, w których goreje piekielny żar.[263]

Tego typu demoniczne kreatury, tłamszące oddech ofiary, zaludniały także prace malarskie i graficzne przynajmniej od romantyzmu. Do najbardziej popularnych wizerunków demona–dusiciela należą dwa bliźniacze obrazy Johanna Heinricha

[259] S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 315 – 316.
[260] Pod tym względem koncepcja Przybyszewskiego jest bliska koncepcji Leśmiana. Piszę o tym w rozdziale V).
[261] Motyw ten występuje m.in. u Micińskiego (*Stryga*) i u Leśmiana (*Dusiołek*).
[262] Zob. J. Kolczyński, *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska", t. 47, z.1-2, 2003, s. 225; Por. K. Moszyński, *Kultura duchowa Słowian*, 1967, s. 425, s. 607, s. 623.
[263] S. Przybyszewski, *Proza poetycka*…, s. 267.

Füssli'ego[264]. Zdarzały się również przedstawienia rzeźbiarskie, np. *Koszmar* Eugène Thiviera[265]. Somatyczne stany chorobowe, tak samo jak dyspozycje neurasteniczne, pozwalają bowiem, według Przybyszewskiego, usłyszeć „święty" głos Absolutu[266] – słynną „nagą duszę".

Poematy prozą Stanisława Przybyszewskiego są bez wątpienia przykładem poetyki (pre)ekspresjonistycznej[267], pojednanej z symbolizmem, naturalizmem presurrealizmem, które tworzą konwencję specyficznie synkretyczną. Jest ona formą poetycką, adekwatną czy zbieżną z – by posłużyć się tu formułą Wojciechem Gutowskiego - „Wielką Ambiwalencją"[268], czyli prawie permanentną aporią, bowiem w poetyckim świecie autora pięcioksięgu łączy się i miesza ze sobą wiele, często sprzecznych, pozornie wykluczających się wątków, jak np. dwie skrajnie antynomiczne wobec siebie postawy: dekadencko-pesymistyczna i witalistyczno-aktywistyczna. Patos Przybyszewskiego sprzyja oddaniu skrajnych stanów psychosomatycznych, jednak gdzieniegdzie kolokwialne czy nawet wulgarne słowo zaburza styl wysoki. Liryczne piękno języka często popada w powtarzalność i tautologię, a uroda przedstawianych wizji i malowniczość sugestii pikturalnych przechodzi w sztuczność i tandetność. Pragnienie odwrócenia porządku moralnego i próba skonstruowania aksjologii *à rebours* i ustanowienia sztuki w służbie praw i woli Duszy, owocuje przewrotną, niekiedy obsceniczną i skandalizującą czy wręcz apofatyczną estetyką. W tym solipsystycznym przeżywaniu rzeczywistości obrazy brzydoty, brudu i przemocy, wywołującej cierpienie i wstręt, przeplatają się z wizjami zachwytu i natarczywego pożądania, olśniewająco „lekkiej czystości" i „ciężkiego" kiczu. Ohydna lubieżność kobiety-zwierzęcia współistnieje tutaj ze słodką ślicznością aseksualnej anielicy. Sławiona przez pisarza ekspresyjna siła wyrazu często ustępuje miejsca pogardzanej przez niego „anemicznej impresji", co z kolei dowodzi prekampwego gustu i zarazem prekampowej wrażliwości epoki. Nie mniej istotne w tej estetyce okazuje się częściowo zachowawcze, ale pod wieloma względami nowatorskie, podejście do

[264] Zob. red. U. Eco, dz. cyt., s. 290.
[265] Źródło: www.antiquites-monfuturanterieur.fr.
[266] Por. P. Dybel, *Pogrzeb Edypa. O „Requiem Aeternam" Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 77.
[267] Choć warto pamiętać, że nawet po wielu latach do wartości tego rodzaju etykiet odnosił się Przybyszewski z dużym sceptycyzmem. Zob. S. Przybyszewski, *Frontispice*, [w:] *Proza poetycka*, dz. cyt., s. 371.
[268] Określenie Wojciecha Gutowskiego w odniesieniu do fenomenu pragnienia kobiecości w literaturze Młodej Polsce. Por. tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997 s. 19.

problematyki płci i cielesności. Wszystkie te aspekty tworzą pełen dysonansów, ale też paradoksalnie spójny, a tym samym wyjątkowo sugestywny całokształt tego dziwnego, „brzydkiego piękna", czyniąc z autora *Krzyku* jednego z najlepszych (jeśli nie najlepszego) wyraziciela modernistycznego smaku estetycznego.

# Rozdział III

## Między kiczem a nieczystością. Estetyka brzydoty w poezji Tadeusza Micińskiego

Zagadnienie estetyki brzydoty w twórczości Tadeusza Micińskiego jest raczej rzadkim obiektem badawczego zainteresowania. Zapewne niedostatek refleksji na ten temat, podobnie, jak i trudność syntetycznego ujęcia myśli estetycznej autora *Niedokonanego*, wynikały z jego nieprzeciętnej erudycji, niezwykle bogatej wyobraźni, a przede wszystkim z oryginalnej koncepcji metafizycznej – lucyferyzmu - który charakteryzował przy wykorzystaniu języka wypełnionego niezmiernie urozmaiconym repertuarem symboli i kulturowych aluzji[269]. Wielu komentatorów – od współczesnych poecie po badaczy czynnych obecnie – czyniło z tej profuzji zarzut, oskarżało pisarza o pustosłowie, grafomanię[270], traktowało jako przykład swoiście młodopolskiej logorei czy sztucznego patosu[271]. Szczególną spostrzegawczość i wrażliwość na estetyczny

[269] Jednym z pierwszych badaczy, którzy zdołali dostrzec swoistą logikę świata literackiego Tadeusza Micińskiego i zrekonstruować światopogląd pisarza, był Wojciech Gutowski. Zob. W. Gutowski, *Chaos czy ład? (Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego)* [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979 oraz tegoż: *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa – Poznań – Toruń 1980. Stanowiska badawcze i propozycje interpretacyjne dotyczące lucyferyzmu Micińskiego omawia Tadeusz Linkner w swojej monografii *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko – pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987. Zob. rozdział *Jeszcze o lucyferyzmie Micińskiego*, s. 141 i nast. Niezwykle interesującą, choć wynikającą z innej niż przyjęta w mojej pracy perspektywę interpretacyjną, proponuje Elżbieta Flis-Czerniak w książce *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008. Z uwagi na zakres omawianej twórczości Micińskiego wartościowy wydaje mi się zwłaszcza, polemiczny wobec uwag Jana Prokopa rozdział tej książki pt. *„W mroku gwiazd": Zbłąkanie miłością i „Ja"*-lucyferyczne, s. 49 – 117.

[270] Zob. J. A. Herbaczewski, *Mistyczna mistyfikacja*, [w:] *Nie wódź nas na pokuszenie*, Warszawa 1911, s. 128.

[271] Taką krytyczną intencję ujawnia choćby poetycki pastisz twórczości Micińskiego autorstwa Juliana Tuwima: „Ja – bardów król./ Ja – Wareg wśród wulkanów/ Od Orizawy stóp do Kamczadałów pędzę,/ To los mój, los.../ W Sybirach mroźnych lucyferowe siwych matek jęki:/ Córko moja, Anno złotowłosa!/ Żołdactwo cię hakami szarpie,/ Złowieszcze pędzą harpie,/ O, róży sarońskiej nie rwij dłońmi bladymi,/ Ellenai! Ellenai!/ Rozpuszczasz zwoje złotych kos/ I krwawisz sobie palce o ciernie,/ I płaczesz,/

kształt tej poezji wykazuje natomiast współczesny literaturoznawca, Paweł Próchniak[272], którego spostrzeżenia postaram się skonkretyzować, rozwinąć i uszczegółowić.

Miciński przyznawał się do czerpania inspiracji twórczych z wielu źródeł[273]. Zbyt ich wiele, aby każde uwzględnić. Nas będą interesowały te, które zdają się mieć najbardziej istotny wpływ na kształt kreowanych wizji estetycznych[274]. Są to cztery idee o silnie obrazotwórczym potencjale, mianowicie: groza, teologia apofatyczna, estetyka gotycyzmu i pokrewna gotycyzmowi, mroczna baśniowość, w której dostrzec można wpływy sztuk plastycznych, zwłaszcza kierunków, które współtworzyły przebogaty zasób modernistycznych estetyk. Na powinowactwa tekstów lirycznych autora *Bazylissy Teofanu* z malarstwem surrealistów, ekspresjonistów i symbolistów wskazywało wielu badaczy[275]. Kilkoro wskazało też na sugestie pikturalne, bliskie neogotyckim dziełom romantyzmu[276] albo fascynacje dawnym malarstwem

---

Królewno anhelliczna, magów gwiazdo!/ To las mój, los… ” (J. Tuwim, *Piórem i piórkiem*, Warszawa 1957, s. 179 – 180).

[272] Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza jego praca *Postsriptum: notatki o czytaniu Micińskiego*. [w:] Red. Nauk.: M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski*, Proza Tadeusza Micińskiego : studia*, Białystok 2017.

[273] Zob. H. Floryńska, *"Lucyferyzm chrystusowy" Tadeusza Micińskiego*, „Euhemer” 1976, nr 3, s. 54; Por.: A. Czabanowska-Wróbel, *Mityzacja baśni. Baśń w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” LXXXV, 1994, z 1, s. 68

[274] Wojciech Gutowski podkreślał interesującą relację pomiędzy konwencjami artystycznymi a przeżyciem kryzysu kultury, podkreślając, że w każdym awangardowym nurcie (ekspresjonizmie, surrealizmie i dadaizmie) artykulacja „anarchicznego protestu” wyglądała odmiennie. Zob. *Wyobcowanie – bunt – ofiara*, [w:] *Wprowadzenie do Xięgi tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 385.

[275] Piotr Siemaszko zwracał uwagę na malarskie zainteresowania poety, przywołując jego francuskojęzyczną, młodzieńczą rozprawę pt. *Rubens. Szekspir malarstwa* (rkps BN, 7248). Por. P. Siemaszko, *Od akademizmu…*, dz. cyt., s. 29, przyp. 41. Tekst Micińskiego przybliża Tadeusz Linker w: *„Berlińska impresja” ze „Szkiców, fragmentów utworów, notatek” T. Micińskiego*, „Ruch Literacki”, R. XXVII, z.1. O powinowactwach dzieł autora *Korsarza* ze sztukami plastycznymi pisali też inni badacze. Jan Józef Lipski kojarzył wyobraźnię poetycką Micińskiego z malarstwem Arnolda Böcklina oraz surrealistów: Salvadora Dalego, Rene Magritte’a, Giorgio de Chirico i Paula Delvaux (Zob. J.J. Lipski, Wstęp do: T. Miciński, *W mroku gwiazd i inne poezje*, Warszawa 1957, s. 6 – 11); Wojciech Gutowski sytuował z kolei poetykę Micińskiego „na pograniczu symbolizmu, ekspresjonizmu lub nawet surrealizmu”. Zob. W. Gutowski, Wstęp do:T.Miciński, *W mroku gwiazd i inne poezje*, Kraków 2001, s. 37) i dostrzegał „instrumentarium cierpienia, zagrożenia, znane z obrazów Hieronima Boscha”. (Tamże, s. 35).

[276] Elementy estetyki gotyckiej, z których korzystali twórcy Młodej Polski, omawia szczegółowo Jerzy Illg: „Kodyfikatorem nowej wrażliwości był filozoficzno-estetyczny system Edmunda Burke’a, upatrujący główne źródło piękna w uczuciach przerażenia i grozy wywoływanych przez wyobrażenia wzniosłe i straszne. […] W początkowej fazie rozwoju powieści gotyckiej, kiedy źródeł zła doszukiwano się jeszcze poza człowiekiem, […] konstruowano rozbudowany aparat cudowności, widm, upiorów, demonów, zjawisk niesamowitych i nadprzyrodzonych. Narastająca świadomość, że […] splecione z dobrem zło ukrywa się w samym człowieku, którego psychika zawiera regiony niedostępne kontroli rozumu. […] Świadomość ta wpłynęła na postępującą psychologizację, a w późniejszym okresie nawet parapsychologizację gatunku, rozszerzając pole zainteresowań powieściopisarzy >>gotyckich<< na rozmaite przejawy manifestowania się […] pogrążonej w mroku strony duszy ludzkiej. W tym polu znalazły się nie tylko zjawiska podświadomości, snu i halucynacji, problem sobowtóra, czy

flamandzkim czy niderlandzkim[277]. Jednocześnie tak niewielu analizowało te teksty w kontekście kategorii piękna i brzydoty[278]. O kiczu w kontekście poezji Micińskiego pisali m.in.: Jarosław Ławski[279], Wojciech Gutowski[280] i Małgorzata Baranowska[281]. Z kolei Jan Prokop obecności kiczu u autora *Niedokonanego* zaprzeczył[282], lecz niespójność formułowanych przezeń ocen skłania do ostrożności w przyjmowaniu jego konkluzji. O brzydocie i ohydzie mówili prawdopodobnie tylko dwaj autorzy – Erazm Kuźma w rozprawie pt. *Poeta oksymoronu* oraz Paweł Próchniak w tekście pt. *Postsriptum: notatki o czytaniu Micińskiego*. Autorzy ci wskazali na „wartości estetycznie ostre", wyłaniające się z silnie antynomicznej konstrukcji świata przedstawionego[283]. Ponadto Próchniak, wywiódłszy twórczość Micińskiego z ducha dekadentyzmu, wyliczył szereg wartości budujących *de facto* cały program estetyczny modernistycznego twórcy. Jak trafnie ujął autor *Pękniętego płomienia*:

U podstaw jego (Micińskiego; I.S.) projektu leży również przeświadczenie o artystycznej i poznawczej sile jakości estetycznie ostrych […].

Kreślone prze autora *Nietoty* okrutne i dojmujące wizje sytuują się w obrębie poetyki dekadentyzmu. Widzieć w nich można – i należy – wyraz dekadenckiej wrażliwości. Drapieżność i wyrafinowanie, skrajny estetyzm przemieszany z perwersją, cała ta melancholijna, wyraźnie nacechowana erotycznie aura udręki i rozdrażnienia –

---

rozszczepienia jaźni, ale także elementy mistyki różokrzyżowców, alchemii i astrologii, […] różne odmiany okultyzmu i magii, zjawiska magnetyzmu, hipnozy, mediumicznego transu i somnambulizmu." J. Illg, *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, "Pamiętnik Literacki", rok 1979, nr 4, s. 134 – 135.

[277] Tadeusz Linkner, przywołując mniej znany tekst Micińskiego, *Rubens. Szekspir malarstwa*, zwracał uwagę na fascynację Micińskiego malarstwem dawnym, sztuką nie tylko Rubensa, ale też Hansa Memlinga czy Quentina Massysa. Por. T. Linkner, *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel*, dz. cyt., s. 38.

[278] Bardzo cenne uwagi na temat estetycznego kształtu – ściślej – wariantów groteski w powieści *Nietota* wypowiada Magdalena Popiel: „Myślenie o wzniosłości i grotesce w kategoriach antynomii ma długą tradycję w refleksji estetycznej. Pod koniec XVIII wieku wyłania się nowy nurt zmierzający do przezwyciężenia tej opozycji. Już Edmund Burke rozszerzając pojęcie wzniosłości o to, co bezkształtne i brzydkie zbliżył nieco do siebie owe bieguny." M. Popiel, *Wzniosła groteska. „Nietota" Tadeusza Mińskiego*, [w: Tejże] *Oblicza wzniosłości*, Kraków 2003, s. 225.

[279] Zob. J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Studia o poemacie Tadeusza Micińskiego "Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"*, Białystok 1995, s. 25, 130; [Tegoż], *Pszenica i kąkol. Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny"*, [w:] Pod red. Czabanowskiej-Wróbel A., Próchniaka P., Stali M., *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, Kraków 2004, s. 432.

[280] W. Gutowski, Wstęp do: Tadeusz Miciński, *Poematy prozą*, Pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej i J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985, s. 30, 32.

[281] Zob. M. Baranowska, *Miciński. Między poezją a snami*, „Teksty" 1973/2, s. 102.

[282] Zob. J. Prokop, oprac. *Poezje/ Tadeusz Miciński*, Kraków ; Wrocław 1984, s. 15.

[283] Zob. E. Kuźma, *Tadeusz Miciński - poeta oksymoronu*, „Poezja", 1974/5, s. 35; Por. też: P. Próchniak, *Postsriptum: notatki o czytaniu Micińskiego*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, dz. cyt., s. 498.

jest reakcją na doświadczenie grozy istnienia. I jednocześnie jest próbą przeniknięcia jego tajemnicy. Stąd nieustanne rozjątrzanie egzystencji – niczym rany. Stąd ciągłe powroty w przestrzeń potworności i ohydy. Jakby w nadziei, że tortura wyobraźni pozwoli ujrzeć – niczym w męczącym koszmarze – odartą ze złudzeń tkankę rzeczywistości. Rozpoznać esencję – jakby powiedział Miciński – gehenny życia[284].

Kicz – rozumiany jako sztuczność wyzbyta prawdy o świecie, a jednocześnie fakt estetyczny pozbawiony komponentów takich, jak np. nieczystość[285], jest w poezji Micińskiego rozwiązaniem występującym ze znaczną częstotliwością. Nie pojawiają się tu bowiem elementy skatologiczne, uznane przez Kunderę za swoisty dowód prawdziwości świata i tym samym element kwestionujący istotę kiczu[286].

Niewątpliwie, w twórczości tej mamy do czynienia z wyraźną dychotomią estetyczną, a także z ujawnieniem się zabiegu, który określiłabym mianem „estetyzowania brzydoty ciała". Jeśli weźmiemy pod uwagę zarówno lirykę, jak i poematy prozą, to - przyjmując definicję zaproponowaną przez Milana Kunderę – jasne staje się, iż odczucie panowania w tej twórczości zasady kiczu jest złudne. Jak to bowiem trafnie ocenia autor *Wyobraźni lucyferycznej*: „w dziele Micińskiego każdy jeden tekst oświetla inny[287]. Wskazuje on tym samym, że dla pełniejszego określenia roli piękna i brzydoty w tej twórczości, należy uwzględnić szerszy kontekst. Ponieważ najpełniejszą i najbardziej czytelną wykładnię myśli estetycznej poety obecną w jego prozie i dramatach już w dużej mierze omówiono[288], warto więc przybliżyć niedocenioną pod tym względem lirykę.

---

[284] Tamże, 505.

[285] Takie rozumienie kiczu proponują Milan Kundera (*Nieznośna lekkość bytu*, Warszawa 1999) i Herman Broch (*Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998).

[286] Piszę o tym w rozdziale wstępnym niniejszej pracy.

[287] Jarosław Ławski następująco ocenia estetykę implikowaną autora *Nietoty*: „Przyjmuję zasadę następującą – w dziele Micińskiego każdy jeden tekst oświetla inny: wiersz prozę, proza dramat, publicystyka powieść, powieść lirykę, […] Sądzę, że u Micińskiego nie mamy do czynienia ani z jedną ani z wieloma w ciągu życia pisarza, lecz estetyką ciągłej zmiany, z fluktuacyjnym przemienianiem się – tekst po tekście – jednych jakości estetycznych w drugie." [Tenże], *Estetyka pism Tadeusza Micińskiego. Rozpoznania*, [w:] red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, Białystok 2017, s. 210.

[288] Między innymi w cytowanej tu w pracy Magdaleny Popiel; a także w tekstach, Jana Tomkowskiego (*Świat gnozy Tadeusza Micińskiego*), Jarosława Ławskiego (*Estetyka pism Tadeusza Micińskiego. Rozpoznania*), Jerzego Illga (*Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*), Anny Czabanowskiej-Wróbel (*Mityzacja baśni. Baśń w twórczości Tadeusza Micińskiego*) oraz Stanisława Eile (*Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska),* których szczegóły wydawnicze podaję w bibliografii.

Jak już wspomniałam, Milan Kundera zdefiniował naturę kiczu jako całkowitą nieakceptację w ramach świadomości i wyobraźni literackich jakichkolwiek odniesień czy aluzji do ekskrementów. W wierszach modernistycznego pisarza *de facto* próżno szukać motywów ściśle skatologicznych; również obrazów brudu, wynikającego z natury i cielesności, znajdziemy stosunkowo niewiele, zaś aluzje do fizjologizmu zostają mocno zawoalowane. Dominują raczej opisy ran i okaleczeń, a więc fizycznych konsekwencji tortur oraz leksyka związana z organicznym rozkładem, wszystko to, co unaocznia nędzę, słabość i marność ciała, a zjawiska te ewokują innego rodzaju zbrukanie – wynikające nie z działania samej przyrody lecz z destrukcyjnej aktywności człowieka lub tworów zoomorficznych.

## UTWORY LIRYCZNE

Utwory liryczne nasycone są intensywną wizyjnością, w której dominuje nastrój grozy i wzniosłości. Przeważa zdecydowanie estetyka symbolizmu, (pre)ekspresjonizmu i (pre)surrealizmu, ale dostrzec można także fragmenty inspirowane naturalizmem[289]. Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza cykl *In loco tormentorum*, prezentujący sceny tortur hiszpańskiej inkwizycji. Makabryczne opisy ofiar inkwizycyjnych katuszy znajdziemy np. w wierszu pt. *Templariusz*:

Litości żebrze tłum obłąkany,
katedr się chwieją kamienne ściany,
runęły gniotąc serca i mózgi,
w jelitach sterczą krzyża odruzgi.
Dłonie błagalne wbiły się w drzewo,
otchłań się kłębi z czarną ulewą,
na wirach tańczy ludzkość wyrodna,
pod serc nawałą krzyż idzie do dna.

[289] Zob. W. Gutowski, *Kosmos udręczeń, drogi przekroczenia, łaska wypowiedzi. Uwagi wstępne do interpretacji cyklu poetyckiego „In loco tormentorum*", [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego…*, dz. cyt., s. 48.

Właśnie na tę strofę zwraca uwagę Paweł Próchniak, trafnie dostrzegając tu symboliczny obraz degradacji krzyża jako (złudnej jedynie) obietnicy zbawienia i zmartwychwstania[290]. Warte uwagi wizje makabry prezentują cztery kolejne wiersze tego cyklu, mówiące o działaniach świętej inkwizycji. Pierwszym z tych utworów jest *Santa Hermandad*:

> Bujnie zroszony mój ogród krwią.
> Z lochów tych na świat nie wyjdzie jęk.
> Braciszków moich wiedli do męk –
> [a dzwony dzwonią…] – kleszczami ich rwą.
> Lamka im zżarzy skórę do trzew,
> Na dybach zwisną jak harfa strun –
> a krzyż zielony z krepą wśród łun,
> jako nadziei bluźnierczy krzew.[291]

Podobne sytuacje przywołuje Miciński w *Auto-da-fé*, *Quemadero* i *Madonna Dolorosa*. Przedstawione tu sceny przemocy mają w sobie coś perwersyjnego, gdyż ewokują zachwyt graniczący niemal z rozkoszą. Upoetyczniony, obfitujący w „malowniczą" metaforykę język opisu, podkreśla wyrafinowanie zadawanych przez inkwizytorów udręk. Wyrażony w tych utworach ogrom cierpień w połączeniu z elementem bluźnierstwa, czy prześmiewczego ujęcia przedmiotów kultu, jako faktów biologicznie zdegradowanych (w *Quemadero* chleb komunii pleśnieje), zdaje się nieść radość i satysfakcję. Nie powoduje tego jednak obietnica zbawienia, w którą gorliwie zawierzyli męczennicy. Wszakże umęczonymi bywają tutaj poganie, odstępcy, heretycy, katami zaś rycerze boży[292]. W tym przewrotnym obrazie walki o wiarę kryje się ponownie bliski Micińskiemu żywioł ironii, będący dla niego swego rodzaju remedium na nieprzezwyciężalne antynomie rzeczywistości[293].

Na tle innych zaadaptowanych przez poetę motywów religijnych wyróżnia się postać stygmatyka – świętego Franciszka. Marek Kurkiewicz, dokonując interpretacji

---

[290] Zob. P. Próchniak, *Zło w poetyckim świecie Tadeusza Micińskiego. O kilku motywach w tomie „W mroku gwiazd"*, „Zeszyty Naukowe KUL" 37:1994, nr 3 – 4, s. 134.
[291] T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 155.
[292] Specyfikę tortur stosowanych przez hiszpańską inkwizycję opisuje Brian Innes. Zob. [Tegoż], *Historia tortur*, przeł. Z. Miernicki, Warszawa 2000, s. 67 – 83.
[293] Źródła tej psychomachii omawia m.in. Elżbieta Flis-Czerniak. Por. przypis pierwszy niniejszego rozdziału.

tego utworu, zwracał uwagę na „zdumiewająco mało ekspresyjne wykorzystanie symbolu krwi”[294]. Tekst ten faktycznie nie epatuje typową makabrą, lecz wprowadza nastój grozy, w której metaforą mistycznej epifanii stają się zjawiska przyrodnicze i atmosferyczne. Podmiot liryczny powiada: „Na niebie krwawe błyskają purpury”[295]. Jednakże już w następnej strofie objawia się charakterystyczna dla poetyki Micińskiego upiorna wizja. W wyobrażeniu tym męka duchowa przeistacza się w torturę cielesną, zaś trwoga przechodzi w obezwładniającą bezradność i rozpacz. Gwałtowne stany emocjonalne występują tu wraz z nieodłącznym akcentem „kiczu kwaśnego”[296] oraz metaforą zbrukania:

> A duchy z twarzą posępnie ukrytą – oczy im świecą przez wór San-Benito. I patrzę w zimne ich oczodoły – gdzie bezwstyd w dzikie zamarł szaleństwo – w krypcie kościoła tajne męczeństwo – za filarami błyszczą anioły. […] I umęczyłem jeszcze raz drugi to smętne i krwi mej polały się strugi. Odejm mnie, Panie, moim szponom – odejm mnie, Panie błotu mojemu – czemu nie przychodzicie mi, łzy? I na darmo trzymam twarz odwróconą – widzę Twe oczy zachodzące – widzę, jak czarne zimne słońce zakrywa Ciebie mi[297].

Wprawdzie ekspresyjność tego utworu jest mniej ostentacyjna czy agresywna niż teksty epatujące jednoznaczną brzydotą (jak np. w *Dies irae* Kasprowicza), ale sądzę, że *Stygmatom Św. Franciszka* nie można odmówić wyrazistości. Miciński stosuje tu bowiem typowo ekspresjonistyczne rozwiązania: kontrast lśnienia i ciemności, oksymoron („czarne zimne słońce”), epitety („dzikie szaleństwo”) czy bezpośrednie sygnały tradycyjne pojmowanej brzydoty i (grozy), jak „oczy świecące przez wór San-Benito”, „zimne oczodoły” czy akcenty fizycznej przemocy i jej krwawe konsekwencje („krwi mej polały się strugi”).

Pod względem frekwencji i rozmaitości obrazów brzydoty wyróżnić trzeba również cykl *Strąceni z niebiosów*. Również w utworach tego cyklu uobecniają się przykłady estetyki kiczu oraz obrazowanie, znamienne dla młodopolskiego kampu.

[294] M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 138.
[295] T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 207.
[296] Zob. Uwagi wstępne, przyp. 52.
[297] T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 207.

Wiersz pt. *Orland Szalony* rozpoczyna się od wersów kreujących atmosferę mrocznej gotyckiej baśni:

> Kwiat purpurowy marznie w lodowni
> w upiornych snach –
> dusza się błąka z zarzewiem głowni,
> by odgnać strach[298].

W kolejnej zwrotce ów mrok przeradza się w makabrę. Miciński, w charakterystyczny dla siebie sposób, płynnie łączy elementy chrześcijańskiej mistyki z pierwiastkami frenezji i bluźnierstwa:

> Tam na Golgoty krzyżu zawisnął
> skrwawiony kruk –
> harfa gra cicho – skrzydłami błysnął –
> u Jego nóg.
> A więc ty dziki śmiechu zwątpienia
> składasz Mu łzy?
> lecz to kość ludzką gryzły wśród cienia
> zgłodniałe psy.[299]

Pojawia się tu dwuznaczność sugerująca, być może ukrzyżowanie kruka, który symbolizuje ciemne moce, a także to, co niskie i plugawe, ale i mistyczną mądrość[300]. Sam kruk uosabia raczej pewne dostojeństwo i ponurą powagę, zatem jakości dosyć odległe od estetyki brzydoty, chociaż owo „skrwawienie" bez wątpienia można uznać za rodzaj zbrudzenia, splamienia czy skażenia. Jednakże to zamykająca strofę wizja psów pożerających ludzkie szczątki stanowi najsilniejszą obrazowo symboliczną formę triumfu zła i ohydy w świecie[301]. Z kolei motyw harfy, jakże powszechnie nadużywany

[298] Tamże, s. 85.
[299] Tamże, s. 85.
[300] Zob. A. Szyjewski, *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Kraków 1994, s. 72, 79 – 92; [za:] P. Próchniak, *Zło w poetyckim świecie…*, dz. cyt., s. 131.
[301] Paweł Próchniak wskazuje, że obraz psów ogryzających ludzkie kości w kontekście ukrzyżowania na Golgocie pozostaje w związku z ewangelicznymi opisami Męki Pańskiej w psalmie 22. Zob. P. Próchniak, *Zło w poetyckim świecie…*,dz. cyt., s. 131 – 132.

przez poetów epoki[302], poprzez zaprezentowanie w tak niecodziennym kontekście[303], zyskuje więcej cech zagadki czy wręcz absurdu, aniżeli typowej „młodopolszczyzny". Kolejne strofy utworu wprowadzają klimat Orientu bliski *Baśniom z tysiąca i jednej nocy*. Subtelny erotyzm mieszający się ze słodyczą, przywodzącą na myśl woń wschodnich kadzidełek i rekwizytorium arabskich wróżbitów, balansuje jakoby na granicy kiczu egzotycznego[304], jednak granicy tej nie przekracza. W strofach następnych nastrój ulega znaczącej zmianie, stając na wpół podniosły (zimne szczyty i wrzask orłów), na wpół sielski (pachnące sosny i turkusowe morza), aby w dalszych częściach przeistoczyć się w atmosferę grozy, przerażenia, agresji i brutalizmu, których siła wyrazu dodatkowo zostaje wzmocniona jakościami buntu i blasfemii:

– widzę – czerwony mam puginał
i krwi na ciele moim plama,
gdym ją w uścisku już przeginał
ona o śmierć prosiła sama.
[…]
W przydrożnej wisiał iwie
skrwawiony za mnie Mistrz –
ja mam ran więcej! – orły żywię
mym sercem – burzo świszcz![305]

Sceneria i fabuła finalnych strof utworu jednoznacznie nawiązują do mrocznych, pełnych okrucieństwa baśni romantyzmu:

[302] Zob. J. Prokop. *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 7. Harfa, podobnie jak inne typowe rekwizyty estetyczne modernizmu (np. serce, róże, łabędzie), występuje w utworach młodopolskiego poety także w ujęciach mocno sztampowych. Tym samym, przy całej swej oryginalności i nowatorskości, Miciński pozostaje również bardzo reprezentatywnym twórcą Młodej Polski.

[303] W mojej ocenie zestawienie grozy i makabry w wdziękiem i ślicznością cichej gry na harfie buduje nastrój tajemniczości i budzi uczucie niezwykłości wykraczającej poza sztampowe asocjacje. Cechy te świadczą o wzbogaceniu skojarzeń, (Zob. T. Kulka, dz. cyt., s. 39 – 42), co przemawia na korzyść wartości artystycznej omawianego tu utworu.

[304] Abraham Moles wprowadza rozróżnienie na kicz swojski i egzotyczny. Zob. *Kicz, czyli sztuka…* dz. cyt., s. 51 – 73. U Micińskiego spotykamy także elementy tego pierwszego, jednakże w mojej ocenie, nie jest to zjawisko tak istotne czy reprezentowane na tyle liczną reprezentacją literackich przykładów, by omawiać je w niniejszej pracy.

[305] T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 86 – 87.

Ach, w modrzewiowym dworze,
gdzie na kominku płonie żar,
(obroń tej myśli, Boże!)
podejdę w ciemny jar –
– – wilkołak! będę pił twą krew –
i twoje dziatki – –
wydrę im z trzew
ten jęk – co serce opiekielni –
matki!

– – – Zawyje wicher, zawierucha –
i ujrzysz mojego ducha,
jak twojego męża głowę
będę wlókł –
i uderzę nią o przydrzwia brązowe.
. . . . . .
i ujrzysz mię wśród zamieci,
jak będę go wlókł i krwawił –
i wyć będziesz – ty – i twoje dzieci –
a szatan będzie z borów błogosławił
tej mocnej – jak śmierć – zemście.[306]

Tekst ten stanowi ważny punkt w całokształcie myśli estetycznej pisarza nie tylko przez wprowadzenie postaci wilkołaka. Stwór ów, mimo że jego wygląd nie jest opisany, siłą kulturowego skojarzenia przywodzi na myśl odrażające monstrum[307]. Wizerunek likantropusa, mimo że – jak wspomniałam – opisowo nieskonkretyzowany, manifestuje swoją obecność i aktywizm niepohamowaną żądzą zabijania, skrajną agresją i nadnaturalną siłą, intensyfikującą to, co w nim animalne, a zarazem w pełni oddające niszczącą naturę bestii[308]. Na tę wyrazistą scenę ataku potwora powołuje się m.in. Próchniak, aby zobrazować sadomasochistyczną prawidłowość rządzącą całym programem poetyckim Micińskiego. Prawidłowością tą jest rzeczywistość zadawania i odnoszenia ran. W świecie autora *Nietoty* każde dotknięcie czy zbliżenie odbywa się wyłącznie poprzez ranę[309]. Zranienie oznacza jednocześnie zniszczenie (albo co

[306] Tamże, s. 87 – 88.
[307] Z analogicznym zabiegiem spotykamy się wierszu Leśmiana pt. *Zmory wiosenne*. (Zob. rozdz. V niniejszej pracy).
[308] Zob. E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki : źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers, Kraków 2003, s. 229, 233, 303 – 309.
[309] Zob. P. Próchniak, *Zło w poetyckim świecie…*, dz. cyt., s. 139; Por. [Tegoż], *Bezgłośny ślad rany*, [w:] Tegoż, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006, s. 332 – 365; Por. U. M. Łepkowska, *„Tak się w mej duszy mienią Twoje oczy…" Wizja kobiety w dyptyku Tadeusza Micińskiego „Palmy – Stryga"*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, Kraków 2004, s. 366. Jak to trafnie

najmniej naruszenie): życia, zdrowia, piękna i harmonii oraz zbrukanie. Stanowi zatem gwałtowne zderzenie piękna i czystości z estetyką brzydoty i brudu. Koncepcja poety przypomina naturę przemocy seksualnej[310], która wyklucza z obcowania cielesnego, (ale też emocjonalnego), wszelką pieszczotę, czułość i delikatność, a zastępuje je bólem, krzywdą i traumą. Paradoksalnie, tego zranienia, tak samo jak gwałtu, nie tylko zadawać, ale i doświadczać pragną bohaterowie Micińskiego, gdyż warunkują one poznanie tajemnicy bytu. Doskonałe egzemplifikacje wskazanego zjawiska znajdziemy w trzech utworach, następujących kolejno i układających się w swego rodzaju tryptyk. Pierwszy z nich (bez tytułu) otwiera incipit: *Jaki lekki – zwinny – chybki*:

I widzę:
siedzi pod czerwoną palmą
w białej sukni –
z księgą indyjskiej mądrości.
Pełzam w gęstwinie dżungli –
u nóg jej począłem się łasić –
w obłędzie strachu
nie śmie drgnąć.
[…]
Lekko ją łapą
przechylam –
ona próbuję wstać –
i nagle –
kły wbijam w klatkę piersiową –
strumienie gorącej krwi
w bolesnym jęku
wiją się przed mymi oczyma.
[…]
I obudziłem się –
mój Boże –
własną
pierś rozdarłem
i broczę krwią.[311]

stwierdza Urszula M. Łepkowska: „Gwałtowna destrukcja – co oczywiste – oddala, ale równocześnie, na zasadzie paradoksu, stanowi swoiste dopełnienie zbliżenia." Tamże, s. 366, przypis. 15.
[310] Zob. G. Vigarello, *Model raptu*, [w:] [Tegoż], *Historia gwałtu : od XVI do XX wieku*, przeł. A. Leyk, Warszawa 2010, s. 74 – 81; Por. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 182 – 186.
[311] T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 172.

Ta na wpół słodka, na wpół drapieżna oniryczna wizja zawiera w sobie zapowiedź estetyki surrealizmu[312]. Drugi z nich – pozornie subtelniejszy w wymowie – nosi tytuł *Palmy*. Tutaj także kicz egzotyczny staje się scenerią lekko zawoalowanej, acz wyraźnie estetyzowanej, walki Erosa z Thanatosem. Zamykająca tryptyk *Stryga* prezentuje już zupełnie wyrazistą estetykę brzydoty:

> Tak się mienią Twe czary, że kindżałem wydrę
> dwoje tych wieszczych, a złowrogich oczu –
> i pod skronią Zbawcy oprawię w przeźroczu,
> aby się zdało, żem zmartwychwzniósł Hydrę.[313]

Niezwykle rozbudowana i wyszukana metafora, w której podmiot przyrównuje oczy wiedźmy do budzącej lęk i odrazę zdradliwej sadzawki, lśniącej „kożuchem zgniłych nenufarów", rośliny te natomiast kojarzy z drgawkami „krwiożerczych węży" lub przerażającymi „wieżycami pohańbionego kościoła", w którym leży martwy ksiądz, służą tu uzasadnieniu okrutnego aktu przemocy - zamysłu wykłucia sztyletem oczu złowrogiej kobiety, którą porównuje do mitologicznego potwora, a równocześnie uwzniośla ją do rangi boskiej[314]. W innym wierszu pt. *Czarne Xięstwo* w większości utrzymanym w stylistyce młodopolskiej (pre)kampowości natrafiamy z kolei na element estetyki nieczystości.

> Wrzask tympanów, brzmią dzikie litaury,
> od pochodni goreją świątynie –
> to na Olimp się wdarły Centaury
> i w zadumie patrzą na boginię:
> (a hymn jej grają
> zimowe bezdroża –
> a skrzydła nad nią roztaczają
> Samumy).
> Nad cysterną – wśród gorącej splątanej zieleni
> kwiat niewoli brudną krwią się mieni

[312] Na powinowactwa ekspresjonizmu z surrealizmem zwracał uwagę Walter Sockel. Zob. W. Sockel, *Estetyka ekspresjonizmu*, przeł. E. Marylska, „Przegląd Humanistyczny" 1962 nr 4, s. 78; Presurrealistyczne akcenty pisarstwa Przybyszewskiego eksponowała z kolei Helena Zaworska. Zob. H. Zaworska, *O nowa sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917 – 1922*, Warszawa 1963, s. 120 i nast. Por. również M. Baranowska, *Miciński…*, dz. cyt., s. 102 – 103 oraz W. Gutowski, *Wstęp* do: Tadeusz Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 51 – 52.
[313] T. Miciński, dz. cyt., s. 174.
[314] Por. U. M. Łepkowska, *„Tak się w mej duszy mienią Twoje oczy…"*, dz. cyt., s. 366 – 367.

i zatapia w mrok siny swe łona –
duch za kratą wytęża ramiona[315].

Przyjmując, że figury „brudnej krwi" – podobnie jak w poprzednim przytoczeniu – użył poeta w sensie metaforycznym, nie ma wątpliwości, że we fragmencie tym próbował apelować nie tylko do zmysłu wzroku, ale i powonienia, sugerując przykre (budzące wstręt, odrazę) wrażenia zapachowe, wynikające z obecności zepsutej posoki[316]. Przedstawiona w ostatnich wersach wizja ducha wtrąconego za kraty nosi znamiona kiczu kwaśnego i odsyła do istotnej w programie poetyckim Micińskiego sfery wilgoci lochów. Ten częsty w poezji Micińskiego motyw łączy się ze zjawiskiem szerszym, mianowicie: poetycką „nekrofilią"[317]. Obrazy rozkładu, zgnilizny, pleśni, gest wyznania miłości trupowi albo całowania martwego ciała, występują ze zróżnicowaną obfitością w wielu utworach, jak np. *Melancolia, Kain, Nokturn,* czy *Widma* oraz *Msza żałobna.* Są to teksty, w których estetyczną dominantą staje się „kicz kwaśny"[318]. Jednak na szczególną uwagę zasługuje tu utwór pt. *Jan z Lejdy*, będący syntezą wielu kategorii estetycznych. Wprawdzie nie mamy tu do czynienia z fascynacją martwym ciałem w połączeniu z podtekstem seksualnym, ale wizją przemawiających zwłok dziecka, (motyw ten później pojawi się też w poemacie pt. *Niedokonany*). Wszakże temat i realizacja, wraz z didaskaliami, moim zdaniem są na tyle ciekawe, że warte przybliżenia w związku z czym przytoczę nieco dłuższe fragmenty tego obszernego utworu:

Czarci chichocą w nocnej ćmie
i na powrozie wloką mnie,

[315] T. Miciński, dz. cyt., s. 91.
[316] Na temat zanieczyszczającej krwi, łączącej element fizjologii z symbolicznym pohańbieniem ciała poddanego przemocy w twórczości młodopolskich poetów szerzej wypowiada się Marek Kurkiewicz. Zob. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki*, dz. cyt., s. 181.
[317] Wojciech Gutowski łączy symbolikę architektoniczną poezji Micińskiego z nekrofilskimi inklinacjami jego podmiotu. Autor zwraca uwagę na opozycje i ambiwalencje świata literackiego Micińskiego („… nie ulega wątpliwości, że światopogląd pisarza cechuje znamienna ambiwalencja: aprobata tężyzny życiowej łączy się z zainteresowaniem zjawiskami, procesami negatywnymi, prowadzącymi do śmierci, rozkładu, zagłady") i wskazuje trzy grupy tekstów (w zależności od dominującego motywu), potwierdzające obecność w twórczości Micińskiego wizji „natury-nekrofilki". Zob. W. Gutowski, *Burzyciel świątyń i budowniczy nadgwiezdnych miast. O symbolice architektonicznej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*, dz. cyt., s. 317 – 320. Zob. na ten temat również: W Gutowski, *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 217 oraz G. Bataille, *Śmierć i zgnilizna*, [w:] H*istoria erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 101 – 104.
[318] Wyjaśnienie tego terminu zamieszczam w przyp. 52.

hurma wyjących duchów gra –
a we mnie gaśnie życia skra –
tańczą jak w szynku – w lupanarze –
kochanek moich widzę twarze;
tam walc – i czardasz biją dzwony –
dłoń jakaś pełza, a w niej szpony –
o, pięknie, skocznie walc ten brzmi –
wichura serce szarpie mi.
[…]
Rozewrzeć kazałem cne klasztory –
mniszki brną w śniegu dla pokory;
perły im daję: na karmazynie
już tańczą nagie, kąpiąc się w winie –
a w łożu czarnym tłum moich żon –
kraczą nade mną stada wron.
Uparte mnichy wezwały sąd –
mieczem rozcinam ich wiary błąd –
wytryska – chlupie z kadłubów krew –
[…]
Ja wasz król – spełnię cud: tam w trumnie –
jak we śnie – rączki wyciąga ku mnie –
to moje dziecię – dziecię miłe –
ja mu kopałem sam mogiłę.
Włos jego złoty – twarzyczka sina –
słuchajcie – mówi – mnie przeklina –
że wzięło z rąk mych hostię czarną –
to jest dla wieków przyszłych ziarno!*
[…]
Na rękach pełza mój wierny lud –
tak go rozpusta zjadła i głód.
[…]
Moich kanclerzów ku większej grozie
w klatkach szczypcami męczą na mrozie.
[…]
do szubienicy czarnej związany,
rozpalonymi cęgami rwany,
– Ojcze! oddajęć mojego ducha!
lecz jęków moich Nikt nie wysłucha[319].

Utwór ten mieści w sobie potencjał komizmu, którego istotą jest właściwy estetyce surrealizmu czarny humor[320] czy tzw. „kanon groteskowy", znamienny dla

[319] T. Miciński, dz. cyt., s. 258 – 264;
[320] Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 52 – 64.

ludowej karnawalizacji świata[321]. Komizm tego rodzaju łączy się z szeroko rozumianą estetyką brzydoty, zwłaszcza w realizacji zaproponowanej przez autora *W mroku gwiazd,* który mistrzowsko połączył inspiracje w postaci szyderczej grozy i śmiechu z obrazami przemocy, rozpusty oraz bluźnierczych rytuałów. Ich obrazoburczość dodatkowo wzmacnia wezwanie adresowane do Boga przy jednoczesnym zwątpieniu w Jego moc. Wszystkie te opisy tortur, gwałtów, zranień, występków i skalania są tyleż dosadne, co niedopowiedziane, nienazwane do końca lub częściowo zawoalowane[322], zaś tego rodzaju operacje językowe, umożliwiające mówienie nie wprost, były przez Micińskiego wykorzystywane również w utworach o charakterze miłosnym[323]. Moim zdaniem, brzydotę i brud, tak samo jak inne główne kategorie organizujące porządek świata Micińskiego, cechuje właśnie swoiste „niedokonanie", semantyczna otwartość, implikująca i zarazem dopuszczająca interpretacyjną swobodę. Wszystkie te fakty czynią z młodopolskiego twórcy prekursora estetyki epok późniejszych, w tym rozwiązań estetycznych obecnych w dojrzałym surrealizmie.

Jak wiadomo, w twórczości Tadeusza Micińskiego rolę szczególnie istotną pełni Lucyfer. Postać „Niosącego Światło", stojącego w opozycji do Chrystusa Emanuela, ale też nierozerwalnie z nim związanego w formie trwałej dwójjedni (jako „drugi Syn

[321] Elementy „światopoglądu karnawałowego" u Micińskiego dostrzega Magdalena Popiel (Zob. Tejże, *Wzniosła groteska…* dz. cyt., s. 150 – 152), jednakże moim zdaniem, u autora *Nietoty* jest ona – w jej najistotniejszej części – dość mocno zawoalowana i przekształcona w formy mniej dosadne i humor bardziej sarkastyczny, ale jednocześnie bardzo odległy od ludowej rubaszności. W rozumieniu Michaiła Bachtina bowiem, obraz „dołów cielesnych", otworów ciała, fizjologii oraz każdej z form przekraczania przez ciało własnych granic, stanowi rdzeń tegoż światopoglądu Jak podkreślał rosyjski badacz, człowiek nie może tu „w żaden sposób oderwać się od materialno-cielesnych korzeni świata". Sztuka oficjalna obraca się w sferze „idealności", ta druga zaś trzyma się blisko ziemi, konkretu, cielesności w tym jej aspekcie, który może wydać się trywialny, a nawet wstrętny i odrażający Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A., A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 421 – 499.

[322] Autor *Wprowadzenia do Xięgi Tajemnej* w objaśnieniach do utworu Micińskiego podaje, że, czarna hostia była: „bluźnierczą parodią Eucharystii, znamienną dla >>czarnej mszy<< i innych obrzędów satanistycznych (o >>czarnej hostii<< wspominał Stanisław Przybyszewski w *Synagodze szatana*). Jan z Lejdy, odrzucając mszę, parodiował jej obrzędy: po zakończeniu uczty podawał obecnym białe, okrągłe ciastka, a >>królowa<< roznosiła wino. Przypis Micińskiego wskazuje na praktyki sekty berbelognostyków, którzy w sakramencie Eucharystii wykorzystywali spermę i krew menstruacyjną". Zob. W. Gutowski, Wstęp do: Tadeusz Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 260 – 261, przyp. 45. Egzegeza, którą tu przytoczyłam ukazuje całą fizjologiczną brzydotę ukrytą w warstwie głębokiej tekstu poetyckiego. Utwór ten komentuje również Wojciech Gutowski w innym tekście, zwracając uwagę na motywy dzieciobójstwa, satanistycznej liturgii i podświadomie wyrażona nienawiść matki do dziecka. Zob. W. Gutowski, *Burzyciel świątyń*…, dz. cyt., s. 319.

[323] Zwraca na to uwagę Wojciech Gutowski w związku z wierszem *Ultima Thule*, wyjaśniając jedną z językowych strategii Micińskiego, służących temu właśnie celowi. Por. W. Gutowski, *Burzyciel świątyń…*, dz. cyt., s. 319.

Boży"), stanowi centralny punkt konstrukcji świata poetyckiego Micińskiego[324]. W dorobku poety znajdziemy trzy wiersze zatytułowane imieniem wielkiego buntownika i przeciwnika Boga. Pierwszy z nich: *Lucifer* [*Jam ciemny jest…*] – wiersz powszechnie znany, choćby za sprawą aranżacji muzycznych[325], mieści w sobie wizje bezsprzecznej szpetoty, ale i niezwykłego piękna[326]:

> Ja komet król – a duch się we mnie wichrzy
> jak pył pustyni w zwiewną piramidę –
> ja piorun burz, a od grobowca cichszy
> mogił swych kryję trupiość i ohydę.
>
> Ja – otchłań tęcz – a płakałbym nad sobą
> jak zimny wiatr na zwiędłych stawu trzcinach –
> jam blask wulkanów – a w błotnych nizinach
> idę, jak pogrzeb, z nudą i żałobą.[327]

Lucyferyczny podmiot wyraża wprost swoją ohydę, jednakże nie opisuje jej w sposób zgodny z potocznym rozumieniem, to znaczy według wizerunku znanego i utrwalonego w przedstawieniach tego demona w dawnej literaturze (np. w *Piekle* Dantego) czy ikonografii. Upadły anioł nie posiada rogów, ogona i koźlich kopyt[328]. Ohyda wyrażona w utworze wynika ze stanów ducha: cierpienia, rozdarcia, niemocy i niemożliwości realizacji swej misji. Przejmująca, dotkliwa wizyjność ilustruje tutaj

---

[324] Jak zauważa Wojciech Gutowski: „U Micińskiego Lucyfer jest jednym z biegunów antynomii najwyższej, dostrzeganej w absolucie, który – zgodnie z bliskimi poecie poglądami gnozy, Kabały, manicheizmu – objawia się człowiekowi rozdarty na dwie hipostazy. […] Heterodoksyjny mit o rozdzieleniu „synów bożych" funkcjonuje […] jako literacki szyfr problematyki egzystencjalnej, którą trudno było wyrazić w języku oficjalnej religii i filozofii." [w: Tegoż], Wstęp do: Tadeusz Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 19 – 20; Por. J. Sosnowski, *Niedokonany. Satanizm i apokatastasis w poemacie Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego…*, dz. cyt., s. 152 – 153.

[325] Zob. M. Bajko, *Tadeusz Miciński jako poeta subkultury metalowej*, s. 311; Por. M. Żyła, *Pomiędzy polem literackim a polem muzycznym. Tadeusz Miciński w polskiej muzyce heavymetalowej*, s. 333; [w:] Red nauk. M. Bajko, J. Ławski, U. M. Plich *Tadeusz Miciński i ludzie epoki. Studia*, Białystok 2019.

[326] Lorenzo Lotto (1480 – 1556) był zdaje się, pierwszym artystą, który zaproponował wizerunek Lucyfera nie jako istoty budzącej grozę i wywołującej reakcje w postaci odrazy, ale jako pięknego młodzieńca, a tym samym przełamał silnie zakorzenioną w kulturze europejskiej platońską tradycję, jednającą piękno moralne z estetycznym.

[327] T. Miciński, *Lucyfer*, [w:] *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 94.

[328] W wymienionych tu pracach znajdziemy rozpowszechnione w kulturze średniowiecznej, renesansowej i barokowej wizerunki diabła, ale również te będące źródłem nienawistnych karykatur, służących demonizacji wroga. Zob. G. Minois, *Diabeł*, przeł. E. Burska, Warszawa 2001, s. 51 – 60; Por. Trachtenberg J., *Diabeł i Żydzi: średniowieczna koncepcja Żyda a współczesny antysemityzm*, przeł. R. Stiller, Gdynia 1997, s. 49 – 59). Jedynym „widocznym" atrybutem upadłego anioła jest sześcioro skrzydeł Serafina (zob. *Melancolia*, s. 97) z wyobrażeń biblijnych wyrażających piękno, nie zaś szpetnych i groteskowych wyobrażeń ludowych.

traumatyczne doznania, niewyrażalne w inny sposób[329]. Jak trafnie zauważa Paweł Próchniak:

> Miejscem przebywania Lucifera jest sfera grobów. Przestrzeń kojarzona z brzydotą, sferą doznań >>niskich<<, wywołujących grozę i odrazę. Odwołania do tego rodzaju estetyki mają najczęściej walor semantyczny. Dla przykładu: przywołana w kilku wierszach Gehenna (Dolina Mordu) ma wiele cech wspólnych z Szeolem (piekłem), jednocześnie Gehenna to pierwotna nazwa doliny Hinnon, która od czasów króla Jozjasza była śmietniskiem Jerozolimy; właśnie do obrazu płonących śmieci odwołuje się Chrystus, mówiąc o >>ogniu nieugaszalnym<< – piekło to miejsce >>gdzie robak (…) nie umiera i ogień nie gaśnie<< . [Por. Mk 9. 48.][330]

Ponadto zbudowany z antytez obraz, poprzez zestawienia motywów charakterystycznych dla opozycyjnych poetyk – z jednej strony antyestetyzmu, (rozkład czy zbrukanie); z drugiej strony skrajnego estetyzmu (komety, tęcze) – tworzy doskonałą syntezę estetyki brzydoty z estetyką kiczu. W ten sposób daje wyraz światopoglądu pełni – totalności poznania i doświadczenia wszechświata[331], któremu hołdował Miciński. Drugi wiersz pod tym samym tytułem jest już znacznie mniej oryginalny, przypomina młodopolskie manieryzmy poetyckie. Przeważa tutaj estetyka kiczu monumentalnego, czyli zbanalizowana forma klasycystycznego piękna[332], jednak pojawia się także motyw „całowania zimnego trupa"[333], a więc wyraźna aluzja do nekrofili. W trzecim *Luciferze* straszliwe wizje przeplatają się z bluźnierczą litanią do szatana. Tekst stanowi przykład estetyki przesady, gdzie grandilokwencja Micińskiego i jego erudycja elementów m.in. biblijnej eschatologii, germańskich i wschodnich

[329] Zob. P. Próchniak, *Zło w poetyckim świecie…*, dz. cyt., s. 134.
[330] Tamże, s. 131.
[331] Zob. J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna*, dz. cyt., s. 96; Por. G. Quispel, dz. cyt., Warszawa 1988, s. 71.
[332] Propaganda systemów totalitarnych preferowała wyłącznie spetryfikowane formy estetyki i promowała pompatyczny styl, który miał odzwierciedlać potęgę reżimu. (Zob. T. Kulka, *Sztuka a kicz*, dz. cyt., s. 165 – 173; Por. *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 394 – 400; Por. M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 202 – 203.) Pewne cechy tego stylu znajdziemy także w pełnych emfazy i patosu manieryzmach języka oraz obrazowania obecnych w poezji Młodej Polski. Również Tadeuszowi Micińskiemu zdarzało się ulegać schematycznym kliszom motywów i powielania wzorców sztuki akademickiej właściwym parnasizmowi. (Zob. P. Siemaszko, *„Wzorzec akademicki" czyli idea piękna zmysłowego* [w:] Tegoż, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 39 – 81). Tego rodzaju kicz wynika, w ocenie Tomáša Kulki, z braku wzbogacenia skojarzeń, które stanowi jedną z głównych różnic między kiczem a sztuką. Zob. [Tegoż], *Sztuka a kicz*, dz. cyt., s. 39 – 43.
[333] Zob. T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 226.

mitologii oraz polskiego mesjanizmu tworzą swoiście młodopolską odmianę literackiego kiczu.

## PORMATY PROZĄ

Proza poetycka Micińskiego znacznie wyraźniej niż wiersze prezentują ewolucję estetyki Micińskiego. Otwierający zbiór poemat *Panteista* rozpoczyna ekstatyczna eksklamacja, która poprzedza poetyckie pejzaże, nasycone sugestiami chromatycznymi i luminarnymi, mającymi pewne cechy obrazowania impresjonistycznego, ale emocjonalna emfaza porównań w rodzaju: „rubinowe smugi, jak miecze archaniołów" czy „aromaty [kwiatów] krążą jak dymy kadzielnic", ujawnia ich ekspresjonistyczny charakter.

W kolejnych akapitach natrafiamy na scenę znęcania się nad przemęczonym koniem, która do złudzenia przypomina motyw znany z literatury pozytywizmu oraz z rosyjskiej literatury realistycznej[334]. Twarde słowa (zgrubienia) takie jak „ścierwo", „ślepia", „biczysko", występujące w dużym skupieniu, brzmią prawie jak wulgaryzmy.

Wreszcie niezwykła scena, która wieńczy poemat:

> Prysnęła gładka powierzchnia jeziora jak rozbite zwierciadło; lilie pogrążyły się w wodzie, roje owadów rozpierzchły się, a ciało zapadało się z wolna, aż spoczęło na dnie. […] rybki zbliżyły się ciekawie do złotawej, nieruchomej mej bryły i zaczęły ją całować czy kąsać…[335].

[334] Scenę taką znajdziemy w powieści Fiodora Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*, przeł. Z. Podgórzec, Kraków 2003, s. 48 – 52) oraz w biografii Fryderyka Nietzschego. Zob. I. Frenzel, *Nietzsche*, przeł. J. Dudziński, Wrocław 1994, s. 149.

[335] T. Miciński, *Poematy prozą*, Pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej i J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985, s. 43.

Czy wizja ta jest typową brzydotą czy kiczem kwaśnym? Sądzę, że jest raczej groteską, makabrą podszytą komizmem, a zarazem syntezą wszystkich wymienionych kategorii. Stosunek tytułowego bohatera do natury płynnie łączy mistyczne uwielbienie z, częściowo tylko ukrytą, masochistyczną żądzą. Ukochana matka staje się krwiożerczą, a jednocześnie dziwnie czułą (stąd zdrobniałe słowo i nierozróżnienie kąsania od pocałunków[336]), modliszką. Przenośnie takie jak: „cherubin-karp" i „szczupak-lucyfer" Wojciech Gutowski nazywa niezamierzenie komicznymi[337]. Moim zdaniem, wrażenie komizmu jest tu jak najbardziej zamierzone, gdyż wynika ze struktury głębokiej dzieł Micińskiego[338].

Za przykład powyższej reguły niech posłuży utwór pt. *Pieśń Triumfującej Miłości*, gdzie również znajdziemy ciekawe wizje ekspresyjnej brzydoty i kiczu. Podmiot liryczny wyznaje uczucia w następujących słowach:

> A ja z pianą ciekącą po wargach – krwawymi oczyma wżeram się w to szczęście – I oto – ach to ty – ukochana? – o jakże mi dobrze z Tobą – Trzykroć tylą łańcuchów niech mi piersi skrępują – w trzykroć głębsze czeluście podziemne niechaj mnie zakopią – […] zapadłe od bezsenności powieki niechaj mi się wrosną w czoło – byleś Ty – pozostała przy mnie. Spojrzenie twoje rozkwieca przepych wiosny na stepach bezdżstych […] – a nieskończone – w wieczność zapadające niebiosa ogarnąć nie mogą mego szczęścia…[339]

Zestawienie owych wykluczających się jakości skutkuje wyraźnie wyczuwalną ironią, a nawet swego rodzaju komizmem. Zjawisko to poeta uczynił stałą zasadą, która nadaje wyjątkowy charakter całej jego twórczości.

Jednak najbardziej wartościowe realizacje estetyki brzydoty zawarte są w dwóch kolejnych poematach: pierwszy z nich to *Msza Konających*. Ten krótki utwór – być

[336] Por. J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Studia o poemacie Tadeusza Micińskiego "Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"*, Białystok 1995, s. 146.
[337] W. Gutowski, Wstęp do: Tadeusz Miciński, dz. cyt., s. 17.
[338] Zob. J. Ławski, *Tadeusz Miciński i żywioły ironii*, [w:] *Ironia modernistów*, red. nauk. M. Bajko, Urszula M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 301 – 314; Por. M. Popiel, *Wzniosła groteska. „Nietota" Tadeusza Mińskiego*, [w:] Tejże, *Oblicza wzniosłości*, Kraków 2003, s. 248.
[339] T. Miciński, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 52 – 53.

może inspirowany dziełem Nietzschego, *Tako rzecze Zaratustra*, albo rysunkami Redona , wykorzystuje z kolei motyw tarantuli[340]:

> Wtem trumna plusnęła o powierzchnię wody, a straszliwa kosmata tarantula, która się cofnęła przed moim pociskiem, teraz z szatańską szybkością zesuwa się po ścianach […] wieko odskoczyło – i powstaje z niego Madonna – królowa piekieł moich i otchłani – i oczyma objawień spogląda ku mnie – […] ale się nagle jej oczy spotkały z okrutnym wejrzeniem tarantuli, która jak rozpostarty łachman leci rozstawiwszy łapy niby ośmioro czarnych piór – Uciekam – a przede mną maszkary z latarkami toczą się, pełzną, skaczą po gzemsach i framugach witraży[341].

Opis powyższy jest bardzo bliski odczuciom osób cierpiących na arachnofobię, która została uznana za jedno z najczęstszych zaburzeń lękowych. W przebiegu fobii występuje mieszanina obrzydzenia i strachu wywołująca zwykle silną, psychosomatyczną reakcję objawiającą się drżeniem i poceniem ciała[342]. Stworzenia, których anatomia i motoryka są tak bardzo odlegle od antropomorfizmu jak pajęczaki, często budzą przerażenie, gdyż są postrzegane jako potwory[343]. Ponadto mordercza natura pająków i naturalna, powszechnie znana skłonność do wicia przez nie sieci i urządzania gniazd w przestrzeniach zazwyczaj wolnych od ingerencji człowieka, a więc terytoriach cywilizacyjnie i kulturowo zaniedbanych, tym mocniej łączy je z estetyką brzydoty i brudu.

W *Mszy konających* agresywny, kosmaty stawonóg staje się przeciwnikiem objawiającej się Madonny, uniemożliwiając wtajemniczenie mistyka. Potworna tarantula, zwana „maszkarą", staje się antytezą świętości, wcieleniem zła[344],

[340] U Fridricha Nietschego wstręt wywołany spotkaniem wielkich pająków stanowi metaforę potępienia moralności niezgodnej z jego wywrotową koncepcją aksjologiczną. Zob. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 2008, s. 125 – 127.
[341] T. Miciński, dz. cyt., s. 68.
[342] *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, pod red. M. Czapigi, K. Konarskiej, Wrocław 2017.
[343] Pająk, czasem jako złowrogi zwiastun, pojawia się w literaturze; tak jest m. in. w *Biesach* Dostojewskiego. Czerwony pajączek zwiastuje tu samobójczą śmierć wykorzystanego seksualnie dziecka. (Zob. F. Dostojewski, *Biesy*, XIX-wieczny przekład anonimowy, Kraków 2009, s. 315 – 316.) W sztukach plastycznych pająk bywa waloryzowany różnorako. Przykładem może być tu cykl *Śmiejący się pająk* O. Redona. Zob. J. Selz, *Odilon Redon*, Paris : Flammarion 1971, s. 30.
[344] Pająk jest symbolem zła w chrześcijaństwie i w kulturach pierwotnych. Zob. Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 194 – 195.

a równocześnie „cieniem”[345], który uwidacznia światło dobra. Dyspozycje te zdają się czynić tarantulę wariantem/ maską istoty lucyferycznej.

Wreszcie – ów najsłynniejszy poemat: *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni*. W tym najważniejszym – nie tylko w opinii samego autora[346] – poemacie pojawiają się wyraziste przykłady budzącej przerażenie makabry, np.: „wnętrzności przepalone ogniem potępienia”[347]. Obrazy tego rodzaju przemocy i ich konsekwencji, literackie wizualizacje korespondujące z cyklem *In loco tormentorum*, powracają raz po raz w kolejnych sekwencjach utworu. Wyobrażenia kaźni przeplatają się z obrazami/metaforami niszczącej mocy natury, w której rachityczne poczęcie łączy się z odrażającą śmiercią: „Bom kolebką – sarkofagiem. Zwiędłe i zgniłe zarody w tajnikach moich, jako nieżywy płód w żywej matce.”[348]

W takiej kreacji świata przyrody Miciński jest konsekwentny we wszystkich swoich dziełach. Koncepcja ta w żadnej mierze nie oznacza jednak pozytywnego wartościowania przezeń wielkomiejskiej cywilizacji. Przeciwnie. Przestrzeni miejskiej przypisuje poeta cały brud i plugastwo, które obserwował w środowisku natury, zaś na poziomie symbolicznym, postrzega realia urbanistyczne jako scenerię pustki, opresji, katastrofy i śmierci[349]. Wizje doskonałej arkadii sytuował zaś we własnym projekcie utopii[350]. Motyw ten pojawia się w wierszu pt. *Kallypso* pod postacią „rajów

[345] J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna*, dz. cyt., s. 109; Por. J. Prokop. *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 228 – 232, Por. J. Tomkowski, *Świat gnozy Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Illga, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1983, nr 610, s. 59.
[346] Zob. W. Gutowski, Wstęp…, s. 14; Por. J. Ławski, *Wyobraźnia…*, s. 21.
[347] T. Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 74.
[348] Tamże, s. 75. Por. Rozdział I, przyp. 136.
[349] „W poezji T. Micińskiego – pisał Wojciech Gutowski – pustka miasta jest składnikiem bardziej złożonego procesu unicestwienia, zatracenia w perspektywie egzystencjalnej i kosmicznej. Wyludnione miasto to wyjściowy obszar życiowej wędrówki, która przypomina <pogrzeb, wynoszący trędowatych z miasta> i zmierza ku zmarzłej dolinie Cienia śmierci, gdzie następuje tragiczny finał….”. Wojciech Gutowski analizuje urbanistyczną symbolikę poezji Micińskiego na podstawie utworów takich jak: *Duch mój zamieszkał wyludnione miasta…*, *Reinkarnacja* i *Czarne Xiestwo*. Por. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, [w:] Tegoż *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 82 – 83.
[350] Kwestię utopijnych wizji autor *Niedokonanego* podejmuje m.in. w tekście *Dzwony Wawelu* (Por. T. Miciński, *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 45, 109). Jakkolwiek są to wizje silnie kiczowe, jednak w mojej ocenie ich tematyka (i forma gatunkowa) zbyt daleko odbiega od problematyki niniejszej rozprawy. Szerzej zagadnienie rozważane przez Micińskiego charakteryzuje Wojciech Gutowski: „Antytezę błotnego miasta stanowi państwo-ogród jednoczącej kulturę i naturę, cywilizację i przyrodę, miasto i arkadyjską idyllę, rygor i spontaniczność. Miciński osłabiał opozycję: natura – kultura i obdarzał miasto atrybutami kultury zdegenerowanej, zgnilizny, podkreślał zaś opozycję jego zdaniem ważniejszą: naturę amorficzną, życie bez wzorów i wartości, przystosowanie do miejskiego bagna – życie zogniskowane wokół świątyni-zamku, uregulowane według projektów maga, twórcy

czarodziejskich", które tylko z pozoru przypominają Baudelaire'owskie sztuczne raje[351]. Owe kiczowe idylle zapowiadają jeszcze jeden ważny aspekt estetyki Micińskiego, mianowicie: mroczną baśniowość. Kategoria ta w ujęciu młodopolskiego pisarza również bliska jest typowej dla baśni „kiczowej śliczności"; jakościami dominującymi pozostają jednak groza i brzydota. Raz po raz pobrzmiewa tutaj pełna sarkazmu ironia, którą realizuje poeta, „inkrustując" swą wizję zdrobnieniami[352]. Określeniem „baśń grozy" lucyferyczny podmiot posługuje się tu zresztą bezpośrednio, opowiadając jej przerażającą fabułę Chrystusowi:

> I jaskinia zostanie w kryształach wiecznych – i królewny snów mych wsłuchiwać się będą w baśń grozy, która do nich ściekać będzie, kropla po kropli, melodia za melodią, obłęd za obłędem, aż nareszcie wybuchnie utajona, mistyczna całym bogactwem ziemi i zaświata – w rozbiciu się wszystkich wiar – – […] Jan Prorok Cię ochrzcił pluskiem cichego Jordanu, ale ja zanurzę Cię w straszliwe głębiny morza, których nigdy słońce nie oziera – jakież tam miasta fosforyzujące, jakież demony z zębami ogromnymi przyświecają swym ucztom lampkami zawieszonymi na długich fiszbinach? kraby operują topielców – ośmiornice walczą ze sobą opętane chucią – – Może jest dziedziną złych duchów – […] Idziesz łąkami, które są odziane w lilie Salomona – Strumyk płynie wśród niezabudek – i tu – kilka pijawek wierci otwory w niewinnych rybkach… […] Mrocznieje – fantastyczne olbrzymy leśne widzisz u stóp Twych – jedwabiem wyścielona norka – […] jadowite haczyki tarantuli wbijają się w móżdżek świerszcza […] [Osa] jajo swe złożyła na tłustym grzbiecie gąsienicy, kunsztowny zbrodniarz sparaliżował ofiarę, […] – gąsienica czuje się żywcem pożerana przez małe niewiniątko… [353]

Baśń Micińskiego mieści w sobie estetykę budzącej wstręt i przerażenie onirycznej makabry: „I jakby Fatum, zawieszone nad światem, spojrzałem znów – ludowiska mszyce oblepiły ciało matki swej, pełzające w niedoli i gorzkich wyrzutach, z piasku budując swe świątynie dla Doli i Niedoli"[354]. Poczucie beznadziei i rozpaczy przeradza się tu zwykle w obrazy kiczu kwaśnego, niczym sceny z kiczowatego horroru

---

mitów, ideologa-przywódcy narodu." (Zob. W. Gutowski, *Przeciw śmierci i cywilizacyjnemu „bagnu" – garden-city i państwo-ogród*, [w:] *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej,* s. 321 – 322, 326 – 327.)

[351] U Baudelaire'a „sztuczne raje" były metaforą stanu odurzenia alkoholem i narkotykami (Zob. Tegoż, *Sztuczne raje - traktat o winie, haszyszu i opium*, przekł. M. Kreutz, P. A. Majewski, Warszawa 1992, s. 51), z kolei u Micińskiego „czarodziejskie raje" obrazowały ideał godzący nieprzezwyciężalne antynomie.

[352] Por. J. Ławski, *Wyobraźnia…*, s. 146.

[353] T. Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 116 – 121.

[354] Tamże, s. 86.

typu *gore*[355]. Różnorodność wyrafinowanych form makabreski, okrucieństwa, monstrualności graniczącej z perwersją w dziele Micińskiego jest naprawdę ogromna. Przykładów składających się na tak bogaty repertuar szpetoty, bliskiej estetyce Boscha czy Goi, można by wskazać wiele. Ograniczę się do dwóch, być może, najbardziej wymownych przytoczeń:

> A kiedy w wirchach moich wichry międzyastralne i mróz – dolne regiony skrzydeł drą się przez gorejące lasy tochy i agaw, przez rozłogi, dymiące krwią, usiane białokwieciem czaszek – przez ruiny miast świętych i monasterów[356].
>
> Widziałem królów orangutanów, co żelazne berła wbijali w rozmodlone oczy niewolników – zwycięzców, co włócznią wyłupiali oczy klęczącym, trzymając ich za drutem przebodzone wargi – przede mną płonęły skarby Sardanapala i on z nimi wśród nierządnic swych[357].

Baśniowość tę – na co zwracał uwagę Jarosław Ławski – można nazwać antybergsonowką[358], stanowi bowiem całkowite przeciwieństwo Leśmianowskiego rozumienia tej kategorii[359]. Witalność, zmysłowość, dynamizm i wszelki ruch są jedynie pozorne[360]. Poeta ukazuje całą bezwzględność i brutalność świata natury. Przyroda jawi się tu nie jako ekosystem, w którym możliwa jest symbioza, lecz jako arena krwawej walki, frenezji i niemal perwersyjnej przemocy. Tezy Haliny Floryńskiej, dotyczące obecności w poemacie Micińskiego pierwiastka bergsonowskiego *élan vital*[361], uważam w związku z tym za niezbyt trafne. Dopełnieniem tej makabreski, jej estetycznym rewersem, są ponownie wizualizacje kiczowej arkadii[362]. Te wykreowane przez Micińskiego światy, kipiące dziwną, oniryczną egzotyką, nasycone sugestiami chromatycznymi i luminarnymi oraz wzbogacone elementami akwatycznymi, architektonicznymi i rzeźbiarskimi, pomyślane zostały przez poetę jako raje, którymi Lucyfer kusi swojego bosko-człowieczego antagonistę:

---

[355] Zob. pod red. Gazdy G., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa 2012, s. 395.
[356] T. Miciński, dz. cyt., s. 83.
[357] Tamże, s. 87.
[358] J. Ławski, *Wyobraźnia…*, s. 146.
[359] Omówienie kategorii baśniowości w rozumieniu Leśmiana zawarłam w moim artykule dz. cyt., s. 38 – 40.
[360] Por. J. Ławski, dz. cyt., s. 99 – 102.
[361] Zob. H. Floryńska, *Lucyferyzm chrystusowy*, dz. cyt., s. 60.
[362] Zwraca na to uwagę także Jarosław Ławski. Zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 130.

> W wiszących ogrodach – wśród jezior, na zboczach gór – Twój pałac czarnych Amazonek w skórach zebr i panter – wojownicy hiperborejscy, jak posągi wyciosane z lodu, ustrzegą Twych gineceów i skarbnic. […] Pochodnie z wonnego modrzewia i ambry płonąć będą w bezcennych czaszach, […] Na sarkofagach z nefrytu napisy Twoich zwycięstw od katarakt Nilu po lasy kamforowe wysp, gdzie żyją stada sylenów nad zatoką turkusowych pawi. Mesjaszu Ziemi – oto chaldejscy Magowie, których zwą Książętami Nieba, otoczą Cię w tych baśniowych budowlach Persepolisu, na których wyrzeźbione są objawienia Mędrca Złotej Gwiazdy[363].

W *Niedokonanym* znajduje się jeszcze jedna wizja, przepełniona niezwykłą makabrą i brzydotą, a w związku z tym, przeistaczająca się finalnie w kicz kwaśny. Mowa o podanej w uroczystej, niby sakralnej oprawie, scenie – dekapitacji królewskiego dziecka:

> …oto w ciemnej kaplicy zamkowej prowadzą królewicza pacholę, aby przyjął hostię z rąk wtajemniczonego w nekromancję mnicha. Ojciec jego zatopiony w świętokradczej modlitwie, dworacy cisną się z bladymi twarzami – […] krwawy nóż jednym cięciem ścina tę główkę anielską. Powieszona za włosy na łonie piekielnego Belfegora, poczyna mówić głosem niezmiennym, cichym, strasznym – i król porywa się, słysząc huk zapadających się piekieł, w które już za życia wszedł[364].

Analogiczna scena ma miejsce powtórnie w poemacie pt. *Dolina Mroku*. Spotykamy tu obraz znacznie mniej wyrafinowanej – w porównaniu do sceny poprzedniej, rzec by można: sztampowej – makabry, kiedy to podmiot liryczny w somnambulicznym transie odcina głowę śpiącego człowieka i podnosi ją za włosy. Motywy podobne pojawiają się już w zafascynowanej średniowieczem literaturze gotycyzmu[365].

W dalszej części tekstu pojawia się znamienny dla myśli gnostyckiej obraz materii zwizualizowany pod postacią ciał niebieskich:

---

[363] T. Miciński, dz. cyt., s. 93 – 94.
[364] T. Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 80
[365] Zob. M. Janion, R. Forycki, *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość" 1989 /7, s. 54 – 55; Por. J. Illg, *Elementy gotycyzmu…*, dz. cyt., s. 134 – 135; Jak zauważa Maria Janion: na obecność fantazmatu ściętej głowy jako stałego elementu wyobraźni frenetycznej najsilniejszy wpływ miała Rewolucja Francuska i powielane na wielu rycinach wizerunki Ludwika XVI zdekapitowanego za pomocą gilotyny. [Tamże], s. 51.

> Księżyc drugi […] jął spadać pod wzrokiem moim, wirując z wzrastającą szybkością, lawy rozrywały w nim skorupę i wybuchały, czyniąc go niby obliczem kata spotworniałym od grozy. I olbrzymy Giborim w obłędzie strachu kryli się w przepaście[366].

Narrator kontynuuje tę myśl w kolejnych akapitach, eksponując jakości – w sensie estetycznym - przeciwstawne:

> Wtem księżyc [pierwszy] runął, oberwawszy się z niebiosów jak ciężka, potworna lampa i zapalając przed sobą powietrze, sam krwawy, potworny, potworny, dyszący płomieniami, starł Ziemię w pył nowego Chaosu. Zniszczenie takowe objawiło mi swą przeraźliwą, wewnętrzną marność – i cóż mi, czy Ziemia, zatraciwszy dawne olbrzymy, zaroi się żukami – ludźmi, jak leżący kał na Drodze Mlecznej – – czy zostanie pusta – nie jednoż to?[367]

Z jednej strony mamy tu wyobrażenie katastrofy kosmicznej z udziałem dwóch Księżyców i Ziemi, która mieści w sobie wyrafinowane, niemal kiczowate, ale bardzo dostojne, ekspresyjne piękno. Druga strona ujawnia całą ohydę i marność materii. Wizja owa prezentuje projekt bluźnierczego nowego porządku świata, w którym ludzkość, sprowadzona do poziomu robactwa, staje się budzącym wstręt brudem, a twarda niepodlegającą rozkładowi substancja astralna i niosący oczyszczenie ogień, wytyczają wartości nieprzemijające. Martwota jest piękna – życie wstrętne. Ta przewrotna konstrukcja ideowa to dowód na dominującą rolę uczucia wstrętu nad pożądaniem[368], a zarazem świadectwo dominacji turpistycznej brzydoty nad kiczem. W dalszej części tekstu napotykamy szokujący zarówno z punktu widzenia tradycji teologicznej, ikonografii chrześcijańskiej, jak i przyzwyczajeń współczesnych odbiorców, opis fizjologii Chrystusa. Tak oto zwraca się do Niego Lucyfer:

> Nędzarzu […] – masz się za Syna Bożego?! Na ścieżkach się wala kał Twój, w nocnych snach nieczystych tracisz nasienie swe – Zali tak chadzają synowie bogów?[369]

[366] T. Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 83.
[367] Tamże, s. 84.
[368] Zob. S. Freud, *Życie seksualne*, dz. cyt., s. 72.
[369] T. Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 97.

Do tego cytatu odnosi się Jan Tomkowski, proponując interpretację gnostycką i zwracając uwagę na ontologiczną intensyfikację człowieczej natury Chrystusa przy jednoczesnym osłabieniu Jego więzi z boskością[370]. Z kolei w świetle teorii Milana Kundery należałoby uznać, iż wizerunek Zbawiciela z *Niedokonanego,* stanowi kategoryczną zgodę na Jego – w tym przypadku ludzki – byt. W pełni uczłowieczony Mesjasz stałby się bliski wiernym, cierpiącym przyziemne trudy (nie zawsze oznaczające straszną mękę). Miciński wyraźnie wyróżnił swego Emanuela z grona ludzi śmiertelnych. W jego ujęciu ludzie w całości są „jak kał" – a kał Chrystusowy tylko „wala się na ścieżkach". Akt publicznej defekacji był jednym z charakterystycznych zachowań „jurodiwych" – zwanych „Bożymi szaleńcami" lub „głupcami w Chrystusie"[371]; mając powyższe na względzie, można by rzec, że bohater Micińskiego staje się jedynie prześmiewczym naśladowcą Syna Bożego, jego parodią[372].

Uwagi wymaga również kwestia samej fizjologii. Według przekazów Ewangelii i tradycji Kościoła, Jezus Chrystus miał być podobny do ludzi „we wszystkim oprócz grzechu". Kościół wszakże nie interpretuje mimowolnych nocnych polucji, a tym bardziej oddawania kału, jako grzechu, bo są to procesy naturalne, natura zaś nie podlega ocenie moralnej. Czy tego rodzaju natura mogła jednak dotyczyć również Chrystusa? Wiele razy wzmiankowano, że jadł, ale Jego wydalanie okrywa (być może „cudowna"[373]) tajemnica. Pytanie – nurtujące już myślicieli wieków średnich –

---

[370] J. Tomkowski: „Skutkiem tak daleko idącego uczłowieczenie Syna Bożego musi być zerwanie, a przynajmniej osłabienie więzi z boskością. Przez eliminację mocy nadprzyrodzonej Chrystus staje się istotą znacznie bliższą człowiekowi, a za razem godną szacunku i podziwu." (Zob. Tegoż, *Świat gnozy Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 67).

[371] Zob. C. Wodziński, *Św. Idiota: projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000, s. 127. W tejże tradycji sytuuje bohatera Micińskiego wizja Chrystusa jako „zbłocone jestestwo tego, co niósł zbawienie światu i upadł w pół drogi". Zob. T. Miciński, dz. cyt., s. 81.

[372] Warto może zwrócić w tym miejscu uwagę na fakt, że Wojciech Gutowski, wybitny znawca wyobraźni religijnej Młodej Polski, status prześmiewczego naśladowcy Chrystusa, przyznawał nie Lucyferowi, ale Antychrystowi, a powołując się na J. Bois zwracał uwagę, że „Antychryst młodopolski to (…) <Chrystus błota>, wskazujący na materię jako metafizyczne podłoże bytu". W. Gutowski, *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia pod redakcja Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1995, s. 124. Na ten temat zob. również: W. Gutowski, *„Małe, nikczemne stworzenie. O satanistycznej symbolice nicości,* [w:] Tegoż, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku,* Toruń 1994 oraz fundamentalną na ten temat pracę: W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polsce*, Kraków 2001.

[373] Według Tradycji Kościoła hymen Maryi Dziewicy pozostał nienaruszony, pomimo naturalnego porodu. Znak ten był świadectwem cudu narodzenia Syna Bożego. (Zob. Wł. Kopaliński, [hasło: „Dziewictwo Matki Boskiej"], *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 79.) Rozważany w wiekach średnich problem przemiany pokarmów w przewodzie pokarmowym Jezusa omawia Tomasz Żukowski: „We wczesnochrześcijańskich dyskusjach o bóstwie i człowieczeństwie Chrystusa, sprawa defekacji, budziła

pozostaje zatem otwarte; myślę, że wizja ta stanowi element bluźnierczego konceptu anty-kościoła, który wielokrotnie zaznacza swoją obecność w programie poetyckim Micińskiego[374].

Kolejna wyrazista kreacja estetyki brzydoty zawarta zostaje w poemacie *Bezaliel*. Forma piękna opisana za pomocą właściwej akademizmowi metaforyki rzeźbiarskiej[375], ustępuje miejsca wyszukanej brzydocie, kiedy to anielska twarz przemienia się w straszliwe oblicze Meduzy:

> uczynił się wir zjawisk – a ponad lecące, migające figury wężów, wznosiły się trzy głowy – trzy oblicza, jedno ludzkie pełne melancholii – wtóre w demonicznej zwierzęcej orgii – obejmujące tamto kłębami gadów – trzecie boskie podobne do groty błękitnej w mroku – spokojne jak Nirwana[376].

Widziadło to, nazwane później „hydrą", zataczając w powietrzu „apokaliptyczne tęczowe koła", staje się kolejną kontaminacją brzydoty turpistycznej i brzydoty kiczu[377]. Wskazówki na temat poglądów estetycznych pisarza znajdziemy też w parze utworów poetyckich równie twórczo wykorzystujących motyw Gorgony. Wiesz zatytułowany imieniem najsłynniejszej z nich – Meduzy, wprowadza mroczny nastrój będący subtelną zapowiedzią makabry. Początkowa nieprecyzyjnie przywołana wizja „widm okropnych wyjących narodów"[378] poprzedza wyrazistą konkretyzację mitologicznego monstrum, dość swobodnie traktującą pierwotne cechy postaci[379]. Sama charakterystyka demonicznej istoty jest zgodna z mitycznym wyobrażeniem (wężowe

---

ogromne emocje i spory. Była znakiem hańbiącej zależności od materii i zanurzenia w diabelski *bios*, który nieustannie przerabia wszystko na gnój. Dla monofizytów posądzenie Chrystusa o defekację równało się najwyższemu bluźnierstwu godzącemu w jego boskość. Kwestia ta okazała się zresztą równie kłopotliwa dla zwolenników ortodoksyjnej nauki o bosko-ludzkiej naturze Zbawiciela." Zob. T. Żukowski, *Skatologiczny Chrystus. Wokół Różewiczowskiej epifanii*, „Pamiętnik Literacki" 1999, nr 1, s. 125.

[374] W. Gutowski, *Wstęp* do: T. Miciński, *W mroku gwiazd i inne poezje*, Kraków 2001, s. 43.

[375] Por. P. Siemaszko, *„Wzorzec akademicki" czyli idea piękna zmysłowego* [w: *Od akademizmu do ekspresjonizmu*, Bydgoszcz 2007], s. 63 – 66.

[376] T. Miciński, *Poematy…*, dz. cyt., s. 150.

[377] Jest to zapewne literacka aluzja do *Boskiej Komedii* Dantego, gdy bohater najpierw (w *Piekle*) widzi odrażającą, postać Lucyfera („troje lic w jednym istnieniu"), a w ostatnich wersach *Raju* staje wobec niewyrażalnego piękna Boga, które oddaje jedynie abstrakcyjnymi sugestiami barw i geometrycznych figur („ rys Trojga Obręczy"). Zob. Dante Alighieri, *Boska Komedia* (Wybór), przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarze K. Morawski, Wrocław 1977, s. 159 i 441.

[378] T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 183.

[379] Meduza Micińskiego była matką bogów, mitologiczna zrodziła jedynie Pegazy – uskrzydlone konie. (Zob. Tamże, s. 184, przyp. 16.)

włosy, śmiercionośne spojrzenie[380]), ale wprowadzone do tekstu dodatkowe elementy estetyki brzydoty dowodzą jednak przewrotnej fascynacji poety[381] mocą instynktu destrukcyjności oraz wstrętnymi wrażeniami dostarczanymi nie tylko przez zmysł wzroku, ale także przez dotyk. Obok wizualnej grozy form obecne są tu bowiem odczucia zimna, wilgoci, lepkości, oślizgłości[382], lecz – co może być zaskakujące w kontekście tych kategorii – równocześnie całość przedstawienia nie zatraca stylistycznej monumentalności:

gdzie z obłąkanych oczu płyną czarne śluzy
na gwoździe rąk.
W zimnym Tartarze – ja posąg antyczny,
z torsem bez kolan i oczyma z dziur –
uśmiech na twarzy mej sardoniczny,
a w piersiach źródło miłości mistycznej,
jak tęcza z chmur[383].

Klimat utworu oraz jego obrazowanie rozwija się dalej w drugim wierszu pt. *Wyspa Gorgon*. Obrazy rozkładu po raz kolejny wywołują dziwną, nekrofilską pożądliwość tego, co najbardziej odpychające[384], zaś delikatna, kiczowa dekoracja niweluje te ohydne, przerażające sceny i częściowo łagodzi ich wydźwięk.

Wonny srebrzysty kwiat orchidei –
miłość zbłąkana w czarnej zawiei –
skrzydła rozpuścił nad nią krwawy sęp –
biedna królewna, gnijąca wśród kęp…[385]

[380] Zob. B. K. Obsulewicz, *Wokół „Wyspy Gorgon”*, [w.] Pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, Kraków 2004, s. 332 – 333.
[381] Wiele wskazuje na to, że sam Miciński wartościował elementy brzydoty takie jak, wstręt, dysharmonię, chaotyczność negatywnie. (Zob. T. Wróblewska, *Tadeusz Miciński „O pesymizmie”*, „Przegląd Humanistyczny” 1968 /1.) Praktyka twórcza zdawała się jednak przeczyć deklarowanym przez pisarza poglądom.
[382] O fenomenie lepkości pisze Gaston Bachelard (*Wyobraźnia poetycka*. [w:] Tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 245 – 255).
[383] T. Miciński, *W mroku…*, dz. cyt., s. 184.
[384] Jak wskazuje Beata K. Obsulewicz: „Gorgony budziły wstręt i grozę nie tylko u ludzi, ale i u bogów. Posejdon był jedynym z nieśmiertelnych, który obcował z monstrum.” (Dz. cyt., s. 331).
[385] T. Miciński, dz. cyt., s. 185.

Poezja Tadeusza Micińskiego dąży do kreacji rzeczywistości pełni, na którą składa się bogata paleta odcieni piękna i antypiękna kiczu, antypiękna brzydoty i deformacji. Chociaż dzieła pisarza odznaczają się dużą dozą oryginalności, zdarza mu się też ulegać manieryzmom epoki, swoistej młodopolskiej „(pre)kampowości". Nieczystość i skalanie ujawniają się rzadko i za każdym razem wartościowane są negatywnie, ponieważ nie pochodzą od Boga, ale od złego Demiurga, stworzyciela materii, w którą upadł Boski duch[386]. Zawsze jednak ujawnione zostają emocje i gesty przemocy, zadawania ran i tortur: rozmaite odcienie gwałtowności, zniszczenia, przerażenia i rozpaczy, wzmacnianych sygnałami akustycznymi: krzykiem czy rozpaczliwym szeptem. Kreacją młodopolskiego twórcy rządzą zarówno afektywne, jak i estetyczne skrajności[387]. Na jednym ich biegunie znajduje się estetyka nieczystości, na drugim estetyka kiczu, zaś na styku obu tych kategorii powstaje ich swoista synteza - „kicz onirycznej makabry". Każda subtelność, delikatność, tkliwość to tylko pozory. W tym świecie szpetota znamionuje zło, które jako nieodzowny składnik kosmicznego ładu, paradoksalnie warunkuje istnienie dobra. Projekt estetyczny poety to obraz wszechświata rozpiętego między Lucyferem a Chrystusem Emanuelem, to suma napięć, jakości wzajemnie się wykluczających, ale nie znoszących, nie niwelujących wzajem swojego oddziaływania, ale, w istocie, komplementarnych. Wszystko to tworzy przestrzeń (pozornego) ruchu, nieustannego poszukiwania sensu i wartości. Pomimo dominującego nastroju wzniosłości i chłodnej powagi, poezję Micińskiego przenika jednocześnie wszechogarniający „żywioł ironii" i groteski[388]. Wszelkie komponenty poetyckiej rzeczywistości określa bipolarny układ kiczowej śliczności i skatologicznej ohydy. Układ ten przyjmuje formę dziwnie harmonijnego chaosu, która wciąż fascynuje odbiorców. Ta „poetyka nadmiaru", której krytycy często nie rozumieli[389] albo gubili się w sprzecznych opiniach, dla wielu posiada głębokie znaczenie i uzasadnienie, mieści w sobie źródło inspiracji do dziś aktualnych i – jak się okazuje atrakcyjnych dla kultury współczesnej[390], dlatego też zgodzę się tutaj z Jarosławem Ławskim,

[386] Zob. G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 33 – 36; Por. J. Ławski, *Wyobraźnia…*, dz. cyt., s. 84 – 84.
[387] J. Ławski, *Wyobraźnia…*, s. 108.
[388] J. Ławski, *Tadeusz Miciński i żywioły ironii*, [w:] *Ironia modernistów*, red. nauk. M. Bajko, Urszula M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 301 – 314; Por. M. Popiel, *Wzniosła groteska. „Nietota" Tadeusza Mińskiego*, [w: Tejże] *Oblicza wzniosłości*, Kraków 2003, s. 250 – 251.
[389] Zob. Balcerzan E., *Przestrzenie Tadeusza Micińskiego*, „Oprócz głosu", Warszawa 1971. s. 63.
[390] Zob. M. Bajko, *Tadeusz Miciński jako poeta subkultury metalowej*, s. 310 – 313; M. Żyła, *Pomiędzy polem literackim a polem muzycznym. Tadeusz Miciński w polskiej muzyce heavymetalowej*, s. 329, 332; [w:] Red nauk. M. Bajko, J. Ławski, U. M. Plich *Tadeusz Miciński i ludzie epoki: studia*, Białystok 2019.

że wszystkie te formy ujęte w całość mogą stanowić strategię „estetyki niewysłowionego”[391]. Tak samo jak „niedokonanie”, wynikające z dramatycznej niemożności pogodzenia wykluczających się antynomii rzeczywistości, stanowi *modus operandi* głównych „bohaterów”, stworzonego przez Micińskiego literackiego świata – Lucyfera i Chrystusa - tak też brzydota i nieczystość pozostają w tym świecie „niedokonane”.

Po twórczość autora *Nietoty* sięgnęli m.in. muzycy Kata i Behemota, a nawet Maciej Maleńczuk. Poezja ta doskonale wpisuje się w klimat zespołów „mocnego uderzenia”, zarówno pod względem stylistyki, łączącej elementy grozy, wzniosłości i brzydoty, jak i tematyki: śmierci, zniszczenia, rozkładu i bluźnierstwa.

[391] Por. J. Ławski, *Estetyka pism Tadeusza Micińskiego. Rozpoznania*, [w:] Red. Nauk. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski*, Proza Tadeusza Micińskiego : studia*, Białystok 2017, s. 240.

# Rozdział IV

## Brud, kicz i kamp. „Brzydotowy" obraz świata w poezji Marii Komornickiej

W poezji Marii Komornickiej mamy do czynienia z ekspresją poetycką, korzystającą ze wszystkich omawianych w niniejszej pracy możliwości estetyki brzydoty: zarówno z poetyckimi reprezentacjami nieczystości, kiczu, jak i kampu. Zwróciłabym na wstępie uwagę na fakt, że w świecie poetyckim autorki *Biesów* nieczystość będzie często (choć nie wyłącznie) kojarzona z bolesnym doświadczeniem egzystencji i brudem moralnym, natomiast frekwencja poetyckich obrazów, które dziś kojarzylibyśmy z kiczem lub kampem, znacząco przewyższa frekwencję typowej brzydoty (tzn. brzydoty deformacji, dysproporcji czy silnych kontrastów). Na ten niezwykły, „brzydotowy obraz świata" Komornickiej składa się zatem w istotnej części właśnie to, co mogłoby dziś uchodzić za przejaw – mówiąc w pewnym uproszczeniu – „złej poezji". Przykładów tego rodzaju – cech stylu, słownictwa, metaforyki czy obrazowania – można wskazać bardzo wiele, na przykład sztuczność stylu, leksykalną obfitość, nadmiar określeń w wyrażaniu i nazywaniu emocji, które badacze dorobku pisarki traktują jako cechy wczesno ekspresjonistycznej poetyki krzyku[392]. Poza rozbudowaną leksyką, autorka *Czarnych płomieni*, często posługuje się nachalnymi, częstochowskimi rymami, które Roman Zimand, jako jedyny badacz, moim zdaniem bardzo trafnie kojarzy z tradycją ks. Baki[393]. Przykładem tego może być np. wiersz *Wszechczucie* (*Forpoczty*):

Znam myśli potęgę – i twórcy rozkosze;
Znam ducha bezsilność i nędzę tworzenia…
W rozkwitłej swej duszy trup wyschły wciąż noszę

[392] Zob. R. Zimand, *Klucze do Marii P.O.W.* [w:] *Wojna i spokój*, Londyn 1984, s. 136.
[393] Zob. Tamże, s. 124 – 125.

I nagie w szkielecie drżą nerwy wspomnienia.
Zdeptany w dniach mocy liść zwiędły podnoszę,
Lecz z czaszki ogłuchłej uciekły marzenia –
I nic mną nie wstrząsa – prócz drgawki bezsiły:
I nic nie przeraża – prócz gadów mogiły.[394]

Ów trzystrofowy wiersz jest niezwykle regularny, charakteryzuje się bardzo dokładnym rymem, którego precyzja wręcz drażni. Figury stylistyczne zdają się sztampowe, a opisy stanów emocjonalnych stanowią naprzemienną mieszankę egzaltacji i czułostkowości. Jednak to, co czyni ten tekst istotnym, to zawarta w nim myśl estetyczna. Już w pierwszej strofie pojawia się metafora życiowej klęski, wykorzystująca zjawisko zgnilizny („ognisty kwiat życia dał zgniłe owoce"). Wątek ten zostaje powtórzony w postaci rozwiniętej w strofie drugiej. Obrazy rozkładu i szeroko pojętej brzydoty/ohydy, związanej ze śmiercią, takie jak: „wyschły trup", „nagie nerwy drżące w szkielecie", „ogłuchła czaszka" czy „przerażające gady mogiły", występują w sześciu spośród ośmiu wersów. W ostatniej zwrotce podmiot liryczny wyrzeka się i wstrętów, i piękna („I nie chcę już piękna…"), a wybiera – zgodnie zresztą z dekadencką dominantą epoki – zapomnienie w objęciach nicości, tak więc sytuuje się niejako poza tradycyjnymi kategoriami (dobro-zło; piękno-brzydota). Myślę jednak, że tego rodzaju „manifest" ma charakter pozorny, czego dowodzą treść i forma kolejnych utworów, a także osobiste poglądy poetki. Poglądy te – jakkolwiek odległe od praktyki twórczej – w żadnej mierze nie zasługują na miano estetycznego nihilizmu. Spójrzmy z tej perspektywy choćby na wiersz z *Forpoczt* pt. *Do autora w przesileniu*:

Kochanki oczy świetniejsze z dali,
Godziny szału pełniejsze czaru,
Więc w znikłych uczuć błękitnej fali
Chłońmy bezpiecznie tchnienia pożaru...

Szczęśliwy człeku! Tobie ocalał
Z okrętu złudzeń - żagiel różowy;
I świętość, którą los ci pokalał,
Czystą ci zwraca marzenie głowy...

[394] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 74.

Bo dla mnie - kłamstwem rozkosz wspomnienia,
I rzucać muszę ten szczątek wiary,
Bo nie znam żądzy ni upojenia
Bez dreszczu wstrętu ohydnej kary.

Ty - z dni błogości wysysasz słodycz;
Mnie - raną dumy jest dzień miniony;
Ja... znam pamięci żółciową gorycz
A przed zmor hufcem nie ma ochrony...

Ty - ócz kochanki pamiętasz blaski;
Lecz zapomniałeś, jakeś się nudził,
Jak nawet „szczęściu" potrzeba maski...
I jak cię z zadum głos trwożny budził...

Ty - słodycz ust jej na wargach czujesz,
Lecz zapomniałeś - że zbyt jej było...
W rozkoszy tęsknot posąg jej kujesz
A pochowałeś - co cię drażniło.

A ja - z miłości pamiętam - nudę.
A z chwil rozkoszy - szatańskie męki,
Więc szczęścia wspomnień grzebię ułudę,
Biorąc ból nowy z przeznaczeń ręki.

Ty - żyj dla „wczoraj" - kiedy wspomnienia
Stroją ci życie w kształt i woń senną.
Ja - szału pragnę - by nowe drżenia
Zakryły wstrętu przepaść bezdenną.[395]

Również w tym utworze mamy do czynienia z przesadną regularnością rymów, sztucznym patosem, tkliwymi emocjami i szablonowymi wyobrażeniami. Nagle zjawia się motyw pokalanej świętości, która zostaje oczyszczona mocą marzenia. Pojawia się też metafora posągu („… w rozkoszy tęsknot posąg jej kujesz"), będący czytelnym poetyckim odpowiednikiem „skulpturyzacji" przedstawień poetyckich – zabiegu znamiennego również dla malarstwa akademickiego; z tego rodzaju artyficjalizacji przedstawień czerpała obficie poezja Młodej Polski[396]. Konkluzja wieńcząca rozterki podmiotu wyraża pragnienie szału twórczego, będącego remedium na niekończącą się walkę czystości (niepokalania) z brudem i wstrętem natury moralnej.

[395] M. Komornicka, *Utwory poetyckie…*, s. 77 – 78.
[396] Zob. P. Siemaszko, *„Wzorzec akademicki" czyli idea piękna zmysłowego*, [w:] *Od akademizmu do ekspresjonizmu…*, dz. cyt., s. 63 – 66.

Następny przykład poetyckiego kiczu prezentują *Odstępcy*. Pozwolę sobie w całości przytoczyć ten krótki tekst:

Człeku – tyś nie motylem! Choć zrodzon skrzydlaty,
I barwną, lotną łuską sięgnąć mógłbyś słońca.
Lecz że wygodniej, pewniej w ciepłym kącie chaty –
Jak robak kończysz życie – niegdyś prawdy gońca!

Wstydzisz się własnej, palnej potęgi młodzieńczej;
Z czołgającą się bracią wolisz pełzać w błocie;
Wydarcie własną dłonią skrzydeł – byt twój wieńczy –
I nagroda z rąk bydła: w oklaskach i złocie.

A gdy ostatnie iskry zgasną pod kłamstw wiekiem,
Gdy dochody odstępstwa liczysz okiem radem…
Brać stonoga ci krzyczy: „stajesz się człowiekiem!"
Ale tyś się stał tylko na ich obraz… gadem.[397]

Tutaj „nachalne" rymowanie (np. „błocie"- „złocie"; „radem – gadem") nosi jednak rys estetycznej oryginalności, gdyż „krzycząca brać stunoga", na której „obraz człowiek staje się gadem", przywodzą na myśl poczwary rodem z płócien Hieronima Boscha czy Odilona Redona, które zajmują poczesne miejsce w historii brzydoty.

Ostatnim, wartym dokładnego omówienia tekstem Komornickiej z tego okresu, są *Chcenia*:

Wśród skał pochmurnych, na jezior fali
Chciałabym leżeć w półśmierci śnie
Słuchać puszcz gwarów, płynących z dali,
I szumu skrzydeł orłów we mgle
Na czarnej wodzie, w łódce z korali
Pędzić… półsenna… gdzie wicher pchnie…
Zapomnieć nicość i żądzę zżycia,
Katuszę myśli i bólów wycia.

Wśród woni kwiatów, w zamku z marmuru,
Pod groźną głębią otchłani gwiazd,
Wśród słońc konania, demonów choru,
W dziki kraj widzeń uczynić wjazd.

[397] Tamże, s. 79.

Pod chłostą dźwięków mdleć w wirach tańca,
W chmurach upojeń zapomnieć mąk,
I paść, dysząca, u życia krańca,
W martwocie ducha, w konwulsji rąk.

W głuchych muzeów samotnej sali,
Gdy na posągi kir rzuci mrok.
Chciałabym wskrzesić tych, co skonali,
W kamiennych oczach zapalić wzrok;
Ściągnąć na ziemię wrzawę Walhalli,
Niechby w niej zagrzmiał Tytanów krok!
Zgłuszyć bek stada szaleństwem bogów,
Z Olimpu wzgardą zmiażdżyć rój wrogów.

Ponad ogromem mgławic – w bezmiarze,
Gdzie zgasłą iskrą – nasz błotny świat,
Tonąć w miliardów gwiazd mknących gwarze,
Poić się ogniem – żywiołów brat.
[…][398]

Kicz, w stylistyce patetyczno-monumentalnej, przenika całą treść utworu. Kiczowatość potęgują zwłaszcza nawiązania do mitologii nordyckiej i greckiej, rodem z oper Wagnera, które to sceniczne spektakle w obiegowej opinii uchodzą za przykład źle pojętego patosu – pompatyczności budzącej wręcz niesmak. Dzieje się tak dlatego, że Wagnerowska estetyka zwykle kojarzona jest z ideologicznym programem III Rzeszy, która uczyniła z romantycznego kompozytora piewcę germańskiej dominacji[399]. Na pierwiastek estetycznego i moralnego zła obecnego w tego rodzaju brzydocie kiczu zwracał uwagę Tomáš Kulka[400]. Całokształt utworu Komornickiej – nagromadzenie motywów baśniowych, mitycznych, wszelkich atrybutów potocznie rozumianego piękna i stereotypowej podniosłości – stanowi bez wątpienia ukłon w stronę parnasizmu i dekoracyjnej, pełnej przepychu sztuki akademickiej drugiej

[398] M. Komornicka, *Utwory poetyckie…*, dz. cyt., s. 80 – 81.
[399] Zob. S. Friedländer, *Refleksy nazizmu: esej o kiczu i śmierci*, Warszawa 2011, s. 55. Opinie na temat Wagnera bywały skrajne także w oczach jego współczesnych odbiorców. Przyjaciel kompozytora – Friedrich Nietsche początkowo był admiratorem jego twórczości (Zob. F. Nietsche, *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011, s. 73), później zaś stał jej radykalnym krytykiem. Filozof – sam niezwykle egzaltowany w słowach i opiniach – nie operował tu pojęciem „kiczu" czy „pretensjonalności", ale nazwał twórcę *Parsifala* „chorobą, z której się wyleczył." (Zob. Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1982, s. 329 – 332).
[400] Zob. T. Kulka, *Etyka, estetyka i polityka* [w:] dz. cyt., s. 165 – 173; Por. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu…*, dz. cyt., s. 103 – 159.

połowy XIX w., uznawanych przez współczesnych badaczy (m.in. T. Kulkę[401] oraz M. Poprzęcką[402]) za bliskie estetyce kiczu.

Mateusz Antoniuk w swojej pracy poświęconej nieco innej problematyce, zwraca uwagę na wyznawane przez pisarkę wartości estetyczne. W swej działalności krytycznoliterackiej często konsekwentnie postulowała ona dążenie do zharmonizowania treści, formy i estetyki pomieszczonej w utworze[403], opowiadała się zatem za wartościami estetycznymi, które Mieczysław Wallis nazywał wartościami „łagodnymi"[404]. O ile pisarka wyjątkowo ceniła poezję Tadeusza Micińskiego i żarliwie broniła go przez negatywnymi opiniami krytyki literackiej[405], o tyle sama, często i dobitnie, ganiła te dzieła, w których dostrzegała sztuczność, imitacje i fałszerstwo. Najczęstszym adresatem tego rodzaju zarzutów był Stanisław Przybyszewski, którego twórczość, zwłaszcza poematy prozą, są świetnym przykładem ekspresjonistycznej poetyki krzyku[406]. W jednej z krytycznych wypowiedzi, opublikowanych na łamach „Chimery", Komornicka tak komentowała jego dzieła:

> Z opadnięciem wód natchnienia wystąpiła wirtuozja fabrykująca stany twórcze i podniecająca się frazesem[407].
>
> Rzeczy krzykliwe, kwieciste i bez treści, przykre teatralnym patosem i rytmem librettowym, >>wydęte ciepłym dymem balony rzekomego natchnienia<< […] niepojęte ustępstwo bezsmakowi handlu, podobnie samowolne, gdyż z punktu Sztuki niczem nieusprawiedliwione kaleczenie własnego dzieła, podobna frymarka własnym słowem i zstępowanie na targ tandety[408].

Paradoksalnie, przywołane tu fragmenty krytyki literackiej, które w sposób jednoznacznie negatywny wartościują krzykliwość, kwiecistość i patos, również są

[401] Zob. T. Kulka, *Sztuka…*, s. 61 – 64.
[402] M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, dz. cyt., s. 202 – 203.
[403] Zob. M. Antoniuk, *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia*, Kraków 2006, s. 102; Postulat „zharmonizowania" pojawia się też wielokrotnie w utworach Komornickiej, m.in.: w *Biesach* (Patrz: M. Komornicka, dz. cyt., s. 346).
[404] T. Pękala, *Świat jako przedmiot estetyczny.* [w:] M. Wallis, *Wybór pism…*, dz. cyt., s. 20.
[405] „O Tadeuszu Miciński m nie ma prawa sądzić Adam Grzymała Siedlecki, bo nie ma kompetencji dostatecznej. Tadeusz Miciński jest to natchniony erudyta, profesor w delirium twórczym, otchłań wiedzy w stanie wrzenia, encyklopedia zmobilizowana przez potężna imaginację. Cóż dziwnego, że wydaje się <chaotyczny> gminnej szkapie dziennikarskiej". M. Komornicka, *Wypowiedzi o literaturze*, [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964, s. 374.
[406] Por. M. Antoniuk, dz. cyt., s. 99.
[407] M. Komornicka/ P.O. Włast, *Synowie ziemi*, „Chimera" 1905, t. IX, z. 27, s. 502.
[408] M. Komornicka/ P.O. Włast, *Poezje prozą*, „Chimera" 1902, t. VI, z. 16, s. 142.

dalekie od powściągliwości formy – miejscami wręcz przestylizowane. Być może mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które Michał Głowiński nazywał „mimetyzmem krytycznym”[409], może też zabieg ten ma na celu sarkastyczną drwinę, jednak bez wątpienia tworzy pewien dysonans między deklarowanymi preferencjami estetycznymi a stylistyczną praktyką. Uważam jednak, że zjawisko to można wyjaśnić zabiegiem znacznie bardziej wyrafinowanym niż mimetyzm krytyczny, niekonsekwencja, brak dyscypliny czy przemożna potrzeba werbalizacji natrętnych myśli twórczych. Moim zdaniem mogła być to postawa kreacyjna, analogiczna do doświadczenia kategorii wzniosłości według Schopenhauera[410] – dążenie do wyrzucenia na zewnątrz „estetycznego zła” i przeżycia czegoś w rodzaju *katharsis,* tym samym oswojenie swojej częściowej niezgody na ideały piękna promowane przez twórców jej współczesnych. Gabriela Matuszek zwraca uwagę, że styl pisania autora *De Profundis* jest zaskakująco kobiecy[411], wręcz stereotypowo kobiecy. Ja osobiście sądzę, że poetyka i nastrojowość pisarstwa Komornickiej także pozostaje bardzo kobieca. Tym bardziej uważam wtłaczanie jej na siłę w rolę trans-mężczyzny za nieporozumienie.

Analiza estetycznej warstwy twórczości Marii Komornickiej powinna, w moim przekonaniu, uwzględnić też tę szczególną dyspozycję autorki *Biesów*, którą zwykle określa się mianem transseksualizmu. Dyspozycja ta, jak sądzę, tylko pozornie ma znikomy związek z warstwą estetyczną jej twórczości, według mnie, w istotnej mierze przekłada się na „brzydotowy obraz świata”. Nie zamierzam dostarczać dowodów na rzecz prawdziwości bądź nieprawdziwości takiej właśnie seksualnej tożsamości Komornickiej; bez względu na to czy Piotr Włast był jedynie kreacją artystyczną, służącą, w opinii niektórych ówczesnych krytyków, wzmocnieniu pozycji poetki czy też autentycznie przyjętą tożsamością – pozostawił trwały ślad w świadomości kulturowej. Osobie Odmieńca poświęcony został m.in. rozdział książki wydanej przez „Krytykę Polityczną”. Sama publikacja pod krzyczącym tytułem: *Nie ma Komornickiej!* pod względem obiektywizmu badawczego postawia jednak wiele do życzenia. Teoria Krzysztofa Tomasika jest, w mojej ocenie, silnie zideologizowana, a cały tekst

[409] Mimetyzm krytyczny – pisał Głowiński – polega na tym, że „styl omawianego dzieła w mniejszym lub większym stopniu określa styl wypowiedzi krytycznej, jest jednym z następstw utożsamienia, decydujących o charakterze dyskursu”. Zob. M. Głowiński, *Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie,* [w:] *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 86.
[410] Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. i koment. opatrzył J. Garewicz Warszawa 1995, s. 321.
[411] Por. Rozdział II, przyp. 218.

jednoznacznie sformułowany pod z góry przyjętą tezę. Autor podaje informację, że „25 lipca 1876 w rodzinnym majątku Grabów urodził się [chłopiec, mylnie uznany za dziewczynkę] i na chrzcie otrzymał imię Maria”[412]; pisząc to zupełnie pomija kontekst społeczno-historyczny, całokształt dorobku literackiego pisarki, a także ustalenia biografów i innych badaczy jej twórczości. Wszakże gdybyśmy mieli do czynienia z transseksualistą, męska (początkowo chłopięca) tożsamość – na poziomie werbalnym lub behawioralnym – ujawniłaby się we wczesnym dzieciństwie. Tymczasem w relacjach rodziny Komornickich o niczym takim się nie mówi. Faktem jest zaś, iż Włast „narodził się” gwałtownie w czwartej dekadzie życia Komornickiej[413], co na owe czasy oznaczało już wiek średni. Tomasik przedstawia swoje opinie jako obiektywne fakty, a jednocześnie sam poddaje w wątpliwość własne stanowisko; powołując się na słowa Zofii Nałkowskiej: „Mężczyzna może poznać pełnię życia, bo w nim żyje jednocześnie mężczyzna i człowiek. Dla kobiety zostaje tylko ułamek życia – musi być albo człowiekiem albo kobietą”[414], wszystkie określenia kobiece konsekwentnie opatruje cudzysłowem, zaś faktu małżeństwa z Janem Lemańskim[415] w żaden sposób nie kwestionuje, dając tym samym do zrozumienia, iż Włast mógł być po prostu mężczyzną homoseksualnym[416]. Moim zdaniem, wyjątkowo dyskusyjny jest też sens, sugerowany pytaniem retorycznym: „Otwarte pozostaje pytanie, czy Włastowi w jego metamorfozie bardziej chodziło o stanie się mężczyzną, czy po prostu człowiekiem”[417]. Tym samym autor podważa sens całego swojego wywodu i daje do zrozumienia, że (być może) wcale nie utożsamia się z myślą przewodnią artykułu.

Jakkolwiek „ustalenia” Tomasika - wywody oparte na domniemaniach, przypuszczeniach i „pytaniach otwartych” – czynią z tej wypowiedzi jedynie ciekawostkę z zakresu interpretacyjnej dowolności, niemniej jednak publikacja ta daje asumpt do rozważań na temat miejsca postaci Marii/Piotra w kulturze i estetyce kampowej, którą – jak już wspominałam – Susan Sontag jednoznacznie utożsamia

[412] Zob. K. Tomasik, *Nie ma Komornickiej!* [w:] *Homobiografie*, Warszawa 2014, s. 48.
[413] Zob. B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini*, Kraków 2010, s. 104 – 105; Por. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 53.
[414] Zob. Z. Nałkowska, *Dzienniki I. 1899 – 1905*, wstęp i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975; Por. K. Tomasik, *Homobiografie*, dz. cyt., s. 52.
[415] Co ciekawe, Lemański w swoich czasach także był podejrzewany o homoseksualizm. Zob. I. Filipiak, *Obszary odmienności: rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006, s. 303.
[416] Zob. K. Tomasik, dz. cyt., s. 49.
[417] Tamże, s. 52.

z wrażliwością środowisk homoseksualnych[418]. Wskazany przez autorkę *Notatek o kampie* trop wydaje się właściwy, gdyż przedstawiciele mniejszości seksualnych zwykle identyfikują się z estetyką, jeśli nie ekstrawagancką, to zapewne estetyką o wyrazistym charakterze wizualnym. Niewątpliwie, specyficzna stylistyka, nasycona kiczem językowym, ma bardzo wiele wspólnego ze sztucznością, manieryzmem czy zamierzoną kiczowatością kampu. Myślę, że właśnie nietypowa tożsamość genderowa Komornickiej znacząco wpłynęła na kampowy charakter realizowanej przez poetkę językowej maniery.

Temat gender i queer pojawia się w kontekście życia i twórczości poetki z Grabowa od dawna; najpierw w pracach Marii Janion[419], w ostatnich zaś latach bardziej aktualne spojrzenie na tę kwestię prezentuje Barbara Stelingowska[420], jednakże ujęcia nie są ściśle związane z warstwą estetyczną utworów czy szerzej rozumianą myślą estetyczną Komornickiej. Za prawdopodobne źródło kampowych rozwiązań stylistycznych można uznać, jak mniemam, światopogląd dekadencko-modernistyczny, bliski współczesnej myśli postmodernistycznej; piszą o tym m.in. Maria Podraza-Kwiatkowska i Brygitta Helbig-Mischewski[421]. Interesujące jest też w tym względzie spojrzenie Izabeli Filipiak, dlatego też pozwolę sobie przytoczyć nieco obszerniejszy fragment jej wywodu:

> Zastanawiam się […] co miała do wyboru Komornicka w tamtych warunkach kulturowych. Czy możemy powiedzieć, że jest to problem osoby, która dziś operacyjnie zmieniłaby płeć? Z wypowiedzi seksuologów z końca XIX wieku wynika, iż powiedzenie o sobie, że ma się męski umysł w kobiecym ciele, było równoznaczne ze stwierdzeniem, że jest się homoseksualistką – i tak to było rozumiane przez otoczenie. Do tego uważano, że wszystkie homoseksualistki są w mniejszym lub większym stopniu transseksualne (tego właśnie dotyczył termin >>inwersja<<). […] Sądzono też, że te, które nie wyglądają lub nie zachowują się jak mężczyźni, są do odratowania. […] żyjąc pod kulturową i obyczajową presją […] możemy przyjąć […] męski styl i strój, aby przekonać zainteresowanych, żeby nam dali spokój, bo do odratowania nie jesteśmy. […] Rozwijam tę supozycję,

[418] Por. S. Sontag, *Notatki o kampie*, „Literatura na Świecie", przeł. W. Wartenstein, 1979, nr 9 (101), s. 311 – 312.
[419] Zob. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 136 – 152, 179 – 184; Por. [Tejże:] *Odmieńcy. Transgresje 2*, Gdańsk 1982.
[420] Zob. B. Stelingowska, *„Modernizm kobiecy" w literaturach słowiańskich na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar*, Siedlce 2015, s. 99 – 109, 127 – 145.
[421] Zob. M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 20; Por. B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini*, Kraków 2010, s. 330.

choć przecież nie wiemy, czego Komornicka chciała. Jest równie prawdopodobna jak ta, że celem Marii było duchowe przekształcenie. […] [Poetka] była przez swoich współczesnych postrzegana jako homoseksualistka, nie będąc nią. Była pomawiana niesłusznie, a przypisywany jej męski umysł to tylko insynuacje. […] Wiele niepokoju wzbudziła poprawna i niepoprawna kobiecość. Tę niepoprawną zaczęto kojarzyć z inwersją, z męskim umysłem, z homoseksualizmem. Oburzenie skupiło się na niewinnej Komornickiej, która była trochę niepoprawna, ale przecież preferowała towarzystwo mężczyzn do tego stopnia, że w końcu stała się jednym z nich[422].

Wiele wskazuje na to, że poetka z Grabowa chciała po prostu uniknąć zaszufladkowania: nie chciała się samoograniczać twórczo, ani pozwolić, by ograniczało ją środowisko literackie i rodzinne. Chciała twórczo wzrastać, co wymagało wyjścia poza ramy ustalonych konwenansów i obyczajów, wznieść umysł i talent poza limity biologiczne: ciała i płci. Ale jej wysiłki, paradoksalnie, obróciły się przeciwko niej, bowiem przyczyniły się właśnie do usilnych prób klasyfikacji, zaś postępowanie to jest współcześnie kontynuowane, o czym świadczy cytowany przeze mnie tekst Tomasika. Podkreślam w tym miejscu rolę identyfikacji trans-, homo- i interseksualnych nie tylko dlatego, że czyni to dramat młodopolskiej pisarki bardzo aktualnym, gdyż co znamienne, tak samo jak w jej czasach, także obecnie wszystkie te warianty ludzkich odmienności, łączy się w jedną kategorię. Omawiam tu tę kwestę, przede wszystkim dlatego, iż sprawą bezsporną pozostaje silne przywiązanie mniejszości seksualnych do estetyki kiczu i kampu. Osoby LGBTIQ czynią to tak dalece, że szeroko rozumiany „zły smak" staje się często ich stylem życia[423]. To właśnie ten szczególny rodzaj silnego, dominującego kiczu – triumf „złego smaku" - stanowi jedną z przyczyn niesmaku i oporu heteroseksualnych konserwatystów wobec tych ludzi. Ów „zły smak" - najczęściej przez Komornicką nazywany „tandetą"[424] - stał się jej udziałem tyleż mimowolnie, co w sposób zamierzony. Uważam, że poetka nie wypierała się kobiecości, tylko sposobu/sposobów, w jakie kobiecość traktowana była przez kulturę jej współczesną, i nie pragnęła męskości, tylko pełni życia, prawa do rozwoju i sukcesu – pragnęła człowieczeństwa. Jest to jednak jedynie hipoteza, jedna

[422] I. Filipiak, *Obszary odmienności: rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006, s. 229 – 300.
[423] Zob. G. Vigarello, *Od kultury gejowskiej po urodę „bez zahamowań"?* [w:] *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. M. Falski, Warszawa 2011, s. 232 – 235.
[424] Zob. M. Komornicka/ P.O. Włast, *Poezje prozą*, „Chimera" 1902, t. VI, z. 16, s. 142.

z wielu, jakie pojawiają się w badaniach literackich w związku z niezwykłą osobowością autorki *Biesów*.

Kontynuacją – przynajmniej pośrednio – tematu płci w „brzydotowym obrazie świata" Komornickiej jest nietypowe ujęcie doświadczenia erotycznego. Elementy fizjologizmu – wszystko to, co George Bataille nazywał „brzydotą spółkowania"[425] – w opisach aktów seksualnych i cielesności - nie występują u Komornickiej nigdy. Przeciwnie, erotyczne utwory poetki są przeniknięte niemal fanatycznym pragnieniem czystości. Konsekwencją takiego myślenia staje się ucieczka od zmysłowości ku śmierci. Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska we wstępie do zbioru poezji Komornickiej: „Śmierć towarzyszy tu stale miłości, przy czym zabijanie i tortury są karą za grzech pokalania, a także – za wyłącznie zmysłowe, a nie duchowe traktowanie partnerki"[426]. Nawet opisy miłosnego przesytu, okrucieństwa i perwersji zostają poddane złagodzeniu, sublimacji i przesycone tonacją moralizatorską. Wyraziste elementy sadyzmu i masochizmu nie łączą się w tej koncepcji – podobnie jak w przypadku gender i queer – z estetyką brzydoty i brudu, lecz z kiczem i kampem. Elementy cielesnej, „brudnej" miłości – przynajmniej na poziomie czytelnej aluzji – jednak się u Komornickiej pojawiają, choćby w utworach *Pod wpływem Szału Podkowińskiego*
i *Miłość*[427]. Warto w tym miejscu przywołać trafne uwagi Wojciecha Gutowskiego na temat przewrotnej idei erotyzmu w tym ostatnim utworze:

> *Miłość* zwraca uwagę wyjątkową w literaturze polskiej >>czystością szału transgresywnego<< (w tym miejscu odwołanie do: M. Janion, *„Gdzie jest Lemańska*?", dz. cyt., s. 179 – 180; I.S.), wybuchem sadystycznych pragnień, ostentacyjnym wyrazem nienasycenia, poszukującego kresu w śmierci. […] Tortury przeznaczone dla kochanka mają spotęgować erotyczną satysfakcję kobiety, a jednocześnie są zemstą za miłosną inicjację, za rozbudzenie pożądania, za uzależnienie >>ja<< od >>ty<<. Sadyzm nie oznacza tu […] naśladowania amoralnej Natury, lecz jest metodą przezwyciężenia zmysłowości (paradoksalnie – przez jej spotęgowanie).[428]

[425] Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk 1999, przeł. M. Ochab, s. 137 – 142.
[426] M. Podraza-Kwiatkowska, *Dałeś mi dziwną duszę i dziwne ciało…*" [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, Kraków 1996, s. 29.
[427] Tamże, s. 76, 197 – 200.
[428] W. Gutowski, *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 244 – 245.

Myślę, że najlepszych przykładów kampowej estetyki dostarczają opublikowane w roku 1900 *Baśnie*. Te dwa dość obszerne teksty zostają w zasadzie zdominowane przez typową dla tego gatunku kategorię cudowności, której dominantą estetyczną jest „śliczność”[429], zaś typowa brzydota pojawia się rzadko i w formie niezbyt wyrazistej. Styl, forma i przesłanie *Baśni* były krytykowane zarówno przez komentatorów współczesnych autorce, jak i badaczy nam współczesnych. Wacław Wolski dopatrzył się w publikacji z 1900 rysów kapitulacji. Jego zdaniem poetka z Grabowa okazała się jedną z tych kobiet, które „zawróciły z drogi niezależności i ukorzyły się z uległością haremowych niewolnic przed jedynym kobiecym dogmatem, którym jest mężczyzna”[430]. Przywołująca te słowa Maria Janion wyraźnie podziela opinię krytyka:

> W istocie tandetny i ostentacyjny, >>kobiecy<< estetyzm i erotyzm tej poetyckiej prozy mógł usposabiać do podobnych przeświadczeń. Autorka zatraciła tu jakby swą dotychczasową bezkompromisowość na rzecz łatwych piękności, uchodzących za atrybut wyrafinowanej – >>lubieżnej<<, zmysłowej kobiecości. Było to jednak w tym względzie załamanie chwilowe[431].

Moim zdaniem w żadnej mierze nie może tu być mowy o „załamaniu”, gdyż po raz kolejny ujawnia się stosowany przez Komornicką specyficzny mechanizm - swoista „estetyczna próba sił”. Sądzę, że i tym razem pisarka wchodzi w konwencję, bezbłędnie posługując się stylistyką kiczowej baśniowości. Jednakże każda z opowieści wymaga tu oddzielnego komentarza, precyzującego zawarte w niej wartości estetyczne.

W przypadku *O ojcu i córce* mamy do czynienia z baśnią gotycką[432]: w utworze dominuje intensywny nastrój grozy, czas i miejsce akcji pozostają niedookreślone, ale charakterystyczny „feudalny” sztafaż pozwala domniemywać, że wydarzenia rozgrywają się w średniowieczu. Groza nie jest tu jednak tożsama z brzydotą, jak to często bywa w horrorach. W tej baśni elementy grozy ewokują kiczową wzniosłość, spoza której raz po raz wyziera turpistyczna brzydota, choćby pod postacią brudnego

[429] Zob. M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 1968, s. 20; Por. Cz. Zgorzelski, *Ballada polska*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 70.
[430] Cyt. za: M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 194.
[431] Tamże, s. 194.
[432] Zob. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo.*, (Kraków 2002) oraz A. Izdebska, *Gotycyzm/gotycyzmy – rekwizyty i metamorfozy*, Poznań 2017, s. 130 – 131.

i potarganego posłańca, określonego nawet jako „straszydło”[433]. Silnie uobecniają się również akcenty estetyki kampowej, np. w opisach uczty i balu weselnego, które „kipią” od bujnego, „ciężkiego” piękna. Estetyka ta zostaje ostatecznie przezwyciężona przez grozę i makabrę – państwo młodzi w finale dosłownie umierają ze strachu, a zło triumfuje. W baśni pt. *Andronice* turpistyczna brzydota ulega niemal całkowitej redukcji na rzecz wszechobecnego kiczu. Kiczowatość realizowana jest tu jako powtarzalność i typowość motywu,[434] sztuczność emocji, pretensjonalność zachowań postaci, zaprezentowanych w egzaltowanej formie; podmiot i bohaterowie posługują się nadmiernie kwiecistym językiem, korzystającym z form archaicznych.

Wszystkie te zabiegi służą wyraźnemu unaocznieniu stereotypów płci. Dominującą w utworze stylistykę trafnie charakteryzowała Maria Podraza-Kwiatkowska:

> […] posługując się kostiumem hellenistyczno-dekadenckim, w trochę nurzący sposób mnoży modliszkowo-sadystycznych pomysły, które mają na celu… uduchowienie zmysłowego partnera. To właśnie tutaj znajduje się […] zdanie: „Albowiem była jako skorpiony, które zabijają kochając”[435].

Autorka dostrzega zatem w przyjętej przez Komornicką konwencji estetycznej zabieg służący oswojeniu represywnej, „brudnej” erotyki. Z kolei Krystyna Kralkowska-Gątkowska utożsamia postaci Gynajkofilosa i Andronice z Panem i Allą z pierwszej baśni i jasno daje do zrozumienia, że relacja między córką a ojcem miała tu podtekst erotyczny, a autorka baśni chciała w ten sposób symbolicznie ukarać kazirodcze zapędy i opresyjną kulturę patriarchalną[436]. Badaczka wszędzie dopatruje się freudowskich podtekstów i proponuje niemal wyłącznie psychoanalityczną interpretację utworów Komornickiej[437], tymczasem eksponowanie przez poetkę stereotypowych ról płciowych i lokowanie bohaterów męskich i kobiecych w sytuacjach tradycyjnych, mogło służyć równie dobrze tworzeniu ironicznego dystansu wobec wizerunków

[433] Zob. M. Komornicka, *Utwory poetyckie…*, s. 95.
[434] Zob. T. Kulka, *Sztuka a kicz*, Wrocław 2013, s. 35 – 45.
[435] M. Podraza-Kwiatkowska, *Dałeś mi dziwną duszę i dziwne ciało…*”, Kraków 1996, s. 30.
[436] Zob. K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002, s. 135.
[437] Zob. M. Komornicka, dz. cyt., s. 35 – 43; 90 – 134.

i sytuacji tego rodzaju. Moim zdaniem, bardzo trafną ocenę koncepcji paradoksalnego erotyzmu zawartej w drugiej baśni formułuje Wojciech Gutowski:

> Choroba nudy i przesytu dotknęła najpierw >>mistrza używania<<, króla Gynajkofilosa, który poucza swych poddanych, iż ludzkie życie upływa między złudą przyjemności a poczuciem *vanitas vanitatum*. Nauce tej przeczy piękna Andronice. Budzi >>pożądanie bez kresu<< […]. Najwyższą rozkosz łączy ze śmiercią, przekracza opozycję: rozkosz – *vanitas*. Okazuje się mistrzynią perwersyjnej ascezy. Inicjując samobójstwo kochanka, pragnie całkowicie oderwać erotykę od biologii.[438]

W ten sposób pisarka tworzy kobiecą bohaterkę jako anioła-modliszkę: mistrzowską syntezę czystej, wyzwolonej spod władzy Erosa, nietzscheańskiej woli mocy i arystokracji ducha z sadomasochistyczną przemocą.

Mimo braku jednoznacznych elementów „brzydkiej erotyki", można jednak wskazać w poezji Komornickiej liczne przykłady aseksualnej brzydoty ciała, które pisarka określała mianem „niedorodzonego" i „niedotworzonego". Egzemplifikacje wspomnianej idei znajdziemy w wielu tekstach. Wiersz *Krzyk,* utrzymany w konwencji ekspresjonistycznej, ukazuje fizjologiczną brzydotę narodzin. Tulone w drżących dłoniach matki „dziecko ziemi" przyjmuje postać „bezkształtnej, ohydnej bryły[439]. Motyw ten pojawi się też w później twórczości podpisanej już nazwiskiem Własta – głównie w *Xiędze poezji idyllicznej*. Na szczególną uwagę zasługuje, w mojej opinii, *Modlitwa za Żenię*

O, Chryste Panie! Ojcze chorych dzieci!
Na twej ogromnej, na twej rojnej ziemi,
Wędruje sama, z myślami błędnemi,
Nieszczęsna Żenia. Niech światłość jej świeci.

Nieszczęsna Żenia! zagadkowa Żenia!
Z tą małą główką, śpiczastą jak stożek,
O której doktór Antropolog orzekł,
Że niezleczalny jest ten kształt ciemienia.

[438] W. Gutowski, *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, dz. cyt., s. 246.
[439] M. Komornicka, *Krzyk*, [w:] *Utwory poetyckie*, dz. cyt., s. 159.

Nieszczęsna Żenia, z tą śpiczastą główką,
Wspartą na szczęki dobrodusznej szerzy -
Nieszczęsna, głupia Żenia, która wierzy
W każde nicponiów ironiczne słówko.

Pokorna Żenia, wciąż poczuciem winy
Kruszona, do ziemi chyląca co chwila
Pobożny czubek mongolskiej głowiny,
Niebaczna, że się kurzem tym opyla.

Pokorna, głodna Żenia, co śród śmieci
Znajduje pokarm dla siebie niegodny,
A śmiech radosny ma, jak małe dzieci,
I umysł, mimo ciasnoty, swobodny.

Żenia o sercu płomiennem i szczerem - -
”Żenia kochała!... tak!... Kochała Żenia!...”
A głos jej łamie się, gdy to wymienia -
Jakby szakala była niegdyś żerem.

Żenia tak żądna dobra i poprawy,
Że „popraw! popraw!” woła do Doktora
I wciąż obciąga fartuszek, rękawy,
I zawsze słuchać, ułuczszać się skora.

O, biedna Żeniu! o, szczęśliwa Żeniu!
Tyś nie jest chora, lecz NIEDOTWORZONA!
A wada, którą widzą w twym ciemieniu
To w ciasnym pączku wielkich cnót korona.

Wszak główka twoja, choć mała, lecz śmiało
Ku Niebu biegnie... i nadejdzie chwila
Gdy szczytnie twe uzdrowi nędzne ciało,
Które ją teraz masą obezsila.
[…]
Była w nich cisza codziennych męczarni,
Mądrość ofiary, odwaga nędzarza,
Któremu w bitwie nie gorzej i swarniej,
Niż gdy w pokoju nęka go moc wraża.

Tryumfowałaś, BOŻA Męczennico!
Nad pospolitych złości drżeniem trwogi -
I bladły przed tą świętą tajemnicą,

Spotkawszy wzrok twój niewzruszenie
błogi.[440]

Utwór stanowi pean na cześć piękna ukrytego w brzydocie i mocy skrytej pod pozorem słabości. Co warto podkreślić, tytułowa Żenia to przypadek genetycznych wad powstałych w życiu płodowym, zatem przykład „upiornej" pomyłki natury; dziewczynka, która w średniowieczu zostałaby uznana za szatański pomiot i przejaw kary za grzechy rodziny[441], tutaj zostaje wyniesiona na piedestał jako „tryumfująca święta"[442]. Zdeformowane ciało dziecka nie budzi wstrętu ani litości, lecz coś w rodzaju wzruszenia i zachwytu o charakterze mistycznym. Świadczy to, jak sądzę, jednoznacznie na korzyść tezy, iż Komornicka/Włast faktycznie nobilituje tu estetycznie brzydotę. Uważam, że postać kalekiego dziecka upodabnia się do jurodiwych obecnych np. u Leśmiana[443], którzy uosabiali moc, czystość i świętość, ukryte pod powłoką choroby i plugastwa.

W tym miejscu warto podkreślić ten aspekt cielesności, który zajmuje istotne miejsce w „brzydotowym obrazie świata" Komornickiej, mianowicie: motywy maladyczne. Te ostatnie dotyczyły szczególnie później twórczości, sygnowanej już nazwiskiem Włast. Utwory tego okresu komentuje Maria Janion:

> Bardzo się one ogólnie podobały, zwłaszcza ludziom młodym, przyzwyczajonym do rozmaitych niekonwencjonalnych sposobów uprawiania poezji i poszukującym prawdy w doświadczeniu wewnętrznym, które kiedyś wydawało się tylko sygnałem i „dowodem" dewiacji, demencji, choroby psychicznej, obłędu, szaleństwa[444].

Celem moich rozważań nie jest ustalenie, na ile poetka posługiwała się elementami dyskursu maladycznego jako konwencją artystyczną, na ile zaś służyły jej one jako metoda terapii własnych stanów psychicznych. Istotny pozostaje sam fakt pojawienia się takowych wątków w jej dorobku pisarskim. Wszystkie wyliczone przez Marię Janion zjawiska mieszczą się w szerokim pojęciu choroby, która – jako stan

[440] Zob. M. Komornicka, *Utwory…*, dz. cyt., s. 417 – 419
[441] Zob. A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009, s. 11 – 29; Por. *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 241 – 249.
[442] Por. B. Stelingowska, *„Modernizm kobiecy" w literaturach słowiańskich*..., dz. cyt., s. 109.
[443] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 50.
[444] M. Janion, *„Gdzie jest Lemańska"*, [w:] *Odmieńcy. Transgresje 2*, dz. cyt., s. 153.

istniejący „poza normą” - zawsze konotuje brzydotę: dysharmonię, odrażający wygląd lub zachowanie, często również brud, choćby w postaci nadmiernej potliwości, czy niekontrolowania potrzeb fizjologicznych. Stan chorobowy, zwłaszcza w przypadku zaburzeń natury psychicznej, zwykle oznacza też dojście do głosu instynktów i popędów, zatem niepodlegającej kontroli rozumu, mrocznej, niemal zwierzęcej części ludzkiej natury. Za najlepszy literacki przykład brzydoty maladycznej słusznie uchodzą *Biesy*, które omówię szerzej w dalszej części tego rozdziału.

Sądzę, iż warto najpierw poświęcić nieco miejsca napisanemu trzy lata wcześniej poematowi *Wieczór chorych*. Mateusz Antoniuk trafnie stwierdza, że na poziomie formy „akcję stanowi tutaj stopniowe zakłócanie, potem niszczenie stylu psalmicznego”[445]. Na poziomie treści ta kilkustronicowa psalmodia przedstawia niezwykle wyrazistą wizję walki jasności-dobra ze złem-ciemnością, którą zapowiadają dwa zdania otwierające narrację: „Niechaj Pan będzie z nami, albowiem nadchodzi wieczór. Wieczór czarny, wieczór głuchy, wieczór lotem widm złowieszczych tłumny”[446].

Ów wstęp w czytelny sposób nawiązuje do tradycji romantycznej, gdzie chrześcijaństwo – religia oficjalna - przenika się z okultyzmem i ezoteryką. Wprawdzie Brygitta Helbig-Mischewski wskazuje na polemiczny charakter odniesień poetki do motywów Mickiewiczowskich[447], tutaj jednak mamy do czynienia z wyraźnym odwzorowaniem klimatu *Dziadów*. Wraz z wtargnięciem do sali szpitalnej ciemności, objawia się wielość form brzydoty, które łączą w sobie przejmujący nastrój grozy, makabry i silnie sarkastycznego czarnego humoru z akcentem groteskowo kiczowego piękna. To ostatnie ujawnia się pod postacią „pięknej, całej złotej, odciętej głowy w niebie, jak u różańca Madonny”[448]. Warto jednak zauważyć, iż tekst ten jako jedyny prezentuje ilościową i jakościową przewagę estetyki brzydoty nad estetyką świadomego kiczu – pod tym względem zdecydowanie wyróżnia się na tle całego dorobku pisarki. Sugestywne opisy widziadeł, majaczeń, wszelkich potworności zrodzonych z umysłu chorego, jego gorączki i lęku przed śmiercią, tworzą obraz „szpetnego” o wyraźnych cechach stylu ekspresjonistycznego i presurrealistycznego. Ponadto wyraźne wskazanie przez podmiot mówiący na uczucie wstrętu oraz dość dosadne wspomnienie rozpadu,

[445] M. Antoniuk, dz. cyt., s. 96.
[446] M. Komornicka, *Wieczór chorych*, [w:] *Utwory poetyckie…*, s. 168.
[447] Zob. B. Helbig-Mischewski, *Strącona…*, s. 101, 225.
[448] M. Komornicka, dz. cyt., s. 172.

zgnilizny i smrodu ciała, gnijącego za życia, nawiązują do naturalizmu, a pojawiające się wyobrażenia nieczystości – w postaci łachmanów, fetoru i krwi bryzgającej na ludzi – dopełniają ten turpistyczny obraz. Nagromadzenie form szkaradnych, przeraźliwie zdeformowanych kreatur, które podmiot liryczny opiewa jakby w akcie delektacji, ale też obecność drastycznych, przerażających scen, jak np. obraz kata zlizującego z ust krew zdekapitowanej ofiary, dowodzą przemożnej fascynacji zarówno konwencją humoreski o makabrycznym charakterze i jednocześnie maladycznym i teratologicznym wariantem brzydoty.

Nie ulega wątpliwości, iż *Biesy*, które Edward Boniecki określił jako „tekst nieporównywalny z niczym innym w literaturze polskiej”[449], wymagają szczegółowej analizy, bowiem są najlepszą egzemplifikacją „brzydotowego obrazu świata” Komornickiej. Poemat prezentuje repertuar estetyczny, ciekawy pod względem zarówno prezentowanych treści, wizji, wyobrażeń, porównań, jak i całej stylistyki, mieści w sobie wiele przykładów kampowego smaku, a – co najważniejsze i warte odnotowania – jako jedyny zawiera motywy ściśle skatologiczne. Zechcę w tym miejscu przybliżyć najbardziej wyraziste przykłady obu kategorii estetycznych: gustu kampowego i motywów skatologicznych. Ponadto zwrócę uwagę na szczególnie wyrazistą krystalizację trzeciej – pośredniej kategorii, będącej kompromisem między wspomnianymi wyżej. *Biesy* to skonwencjonalizowany strumień świadomości, w którym regularnie pojawiają się – mniej lub bardziej dosadne – motywy o charakterze skrajnego antykallizmu, Już w drugim akapicie, po kwiecistym, pełnym zwierzęcej, ale wyidealizowanej, pozbawionej animalnej nieczystości i agresji metaforyki, pojawiają się obrazy brudu. Podmiot liryczny porównuje swoje stany psychiczne do różnych młodych zwierząt, m.in. do „szczenięcia rzuconego do gnijącej studni, o wysokich i zagrzybionych ścianach” i opowiada dalej:

> […] wszystkie biesy wyły we mnie, ciskały się w stęchłym lochu, wydrapywały kłami i pazurami szczeble, a gdy, zbroczone krwią, padały na bagniste dno swojej piwnicy, – to zbierały się na wiec – i – by nie poszaleć – usiłowały zgadnąć, jaka moc fatalna zepchnęła mnie w tę nędzę bez wyjścia – i jakim sposobem mogłabym się z niej wydobyć[450].

[449] E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 50.
[450] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, Op. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 333.

Wizja ta przywodzi na myśl sceny często występujące w horrorach, kiedy to ranna i brudna ofiara, przełamuje lęk, zbiera siły i obmyśla zemstę na swoim potwornym oprawcy[451].

Wspomniany już czeski historyk sztuki, Tomáš Kulka, definiuje kicz literacki jako powtarzalność i zastępowalność poszczególnych elementów utworu przez inne jego elementy[452]. O tym zjawisku w *Biesach* nie może być mowy, gdyż poemat ten – mimo pozorów kompozycyjnego chaosu - prezentuje pewien logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy. Na pewną, jak sadzę, nieprzypadkową kiczowatość sztandarowego dzieła poetki wpływa szereg innych właściwości, w żaden sposób niezwiązanych z jego strukturą narracyjną. Jednak to nie kiczowatość staje się tutaj tendencją dominującą. Poemat realizuje bowiem, najpełniej z całej spuścizny poetki, model estetyczny, który można nazwać „złotym środkiem antypiękna" – coś w rodzaju kompromisu między typową brzydotą a kiczem, pewną jakość pośrednią między nimi. Komornicka udowadnia w ten sposób, że możliwa jest pośrednia droga estetyczna, która nadaje jej poezji istotny rys oryginalności. Brygitta Helbig-Mischewski trafnie wskazuje na ekspresjonistyczną egzaltację narracji[453], nie jest to jednak egzaltacja ewokująca typowy kicz. Metaforyka, którą badaczka nazywa „wściekłą"[454], ma w sobie coś bardzo kiczowatego i bardzo anty-kiczowatego zarazem. Przejawem niewątpliwej kiczowatości jest „przesadne" bogactwo formy, „nadmierne" skomplikowanie wyobrażeń i podobnie „nadmierne" wystylizowanie przekazu manifestującego temperaturę emocji. Wszystkie te zabiegi zdają się pokrewne kiczowi – i zapewne każdy inny utwór o takim nagromadzeniu ekspresji zostałby nazwany: „przerostem formy nad treścią" czy po prostu „kiczem". Jednakże *Biesy* kiczem nie są, i być nie mogą, ze względu na obecność akcentów skatologicznych - kału, co, według Kundery, wyklucza kicz[455]. Konstrukcja taka – istotnie w literaturze polskiej wyjątkowa – dowodzi niezwykłej wrażliwości, wyobraźni, zdolności do asymilacji dla potrzeb estetycznych tych składników, które zazwyczaj eliminowano z repertuaru modernistycznych wyobrażeń oglądowych. Nie wyklucza to wszakże, nierzadkich

[451] Zob. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo.*, Kraków 2002, s. 43 – 51.
[452] Zob. T. Kulka, *Sztuka a kicz*, dz. cyt., s. 149 – 153.
[453] Zob. B. Helbig-Mischewski, *Strącona…*, s. 330.
[454] Zob. Tamże, s. 331.
[455] Zob. M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A Holland, Warszawa 1999, s. 120.

akcentów dobitnego i zachwycającego swą ohydą, jednoznacznego turpizmu. Podmiot mówiący porównuje się do wielu odrażających obiektów, wywołujących skojarzenia z rozkładem i brudem, takich jak: „zdechła ryba", „pijawka odpadająca od trupa", stany emocjonalne do atakujących jakoby z zewnątrz: „włochatych łap potworów" czy „gnijących korzeni", zaś odczucia somatyczne wizualizują się tu w upiorne i makabryczne wizje, tak dziwaczne i niepokojące, jak z najmroczniejszych prac surrealistów:

> W tym chaotycznym organizmie mózg płynął z krwią w żyłach, – płuca wzbierały poza gardło i dyszały na powietrzu, ogromne i sine, – serce wpijało się we wnętrzności, włosy zamieniały się w ręce, – a z ramion wyrastały głowy. – Każda chwila przynosiła nową zmianę, potworną lub cudowną, tajemniczą lub prostacką, – a czujność moja w tym świecie baśni ohydnej i dręczącej, traciła poczucie rzeczywistości, zamierała omdleniem[456].

Wspomniana wyżej badaczka, Brygitta Helbig-Mischewski, zwraca uwagę na zawartą w poemacie interesującą prawidłowość, którą warto tutaj wyeksponować ze względu na jej istotny wpływ na estetyczną specyfikę utworów Komornickiej. Chodzi o powtarzające się w toku całego utworu motywy: „głodu", „jedzenia", „pożerania", „szkieleciej, trupiej chudości", które płynnie łączą się z motywami: „wielogodzinnego wpatrywania się w zwierciadło", „wstrętu do samej siebie" i „chorej ambicji". Mischewski wnioskuje stąd, iż:

> […] Komornicka >>przemyciła<< w tej prozie zmetaforyzowany obraz anoreksji, >>jadłowstrętu psychicznego<< czy raczej bulimii, z jej fazami głodu, objadania się byle czym, wstrętu, wstydu i wymiotów, będącą protestem przeciwko niewłaściwemu pokarmowi, który podsuwa nam świat, ale także wynikiem braku akceptacji ze strony środowiska[457].

Tezę tę stawia także inna autorka, Izabela Filipiak[458]. Uważam, że „diagnozy" wspomnianych autorek są trafne i prawdopodobne w kontekście problematycznej osobowości pisarki. Zaburzenia odżywiania skutkują bowiem przemianami ciała, deformują jego obraz, tworzą też konfliktowy charakter relacji społecznych – otoczenie

[456]M. Komornicka, dz. cyt., s.340 – 341.
[457] B. Helbig-Mischewski, dz. cyt., s. 348.
[458] I. Filipiak, *Obszary odmienności: rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006, s. 311.

staje się wrogie, (bo próbuje nawrócić na prawidłowe żywienie), pociągają też za sobą chorobliwą ambicję - perfekcjonizm i obsesyjne dążenie do ideału piękna[459]. Patologia czy obsesja tego rodzaju zwykle objawia się u młodych kobiet, a taką była Komornicka w okresie pracy nad *Biesami*. Głodzenie się i objadanie często wiążą się z nieakceptacją własnej kobiecości, ale nie na rzecz męskości, tylko wiecznej dziecięcości lub czegoś w rodzaju anielskości. Oba te dążenia wielokrotnie uobecniają się nie tylko w *Biesach,* ale i w całej poezji Komornickiej[460]. I właśnie ów upoetyczniony obraz prawdopodobnej bulimii mieści w sobie wyraźne komponenty estetyki brzydoty o charakterze niemal skatologicznym. Opisy napadów patologicznego głodu zostają poprzedzone silnie kampowymi wynurzeniami – sprawiającymi wrażenie pustej formy. Te dwie jakości przeplatają się ze sobą – sąsiadują jako dwie skrajności, między którymi miota się podmiot liryczny. Pod koniec poematu wypowiedziane zostają dosadne sformułowania, w których wzniosłość i szlachetność słów ustępują miejsca odwołaniu do tego, co najniższe i najbrudniejsze: „Życie było mi nie cierpieniem, lecz ohydą, nie kaźnią, lecz spluwaczką dla mego wstrętu[461].

Gabriela Matuszek, nie opowiadając się jednoznacznie za tezą Helbig i Filipiak, podkreśla jednocześnie doniosłe znaczenie kategorii wstrętu w dyskursie literackim i kulturowym[462]. Autorka przywołuje tekst Winfrieda Menninghausa, który uznaje wstrętność za szyfr ludzkich namiętności[463] oraz esej Julii Kristevy, która pisała: „Nic lepiej niż lepiej niż wstręt do siebie nie wskazuje, iż każdy wstręt to w istocie uznanie braku leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”[464].

W ten sposób opowieść o psychosomatycznej fizjologii lub prawdopodobnej chorobie, poza niewątpliwą wartością estetyczną tekstu, staje się także pretekstem do pogłębionej refleksji o charakterze znacznie bardziej uniwersalnym. Jest to refleksja nad cierpieniem, z którego rodzi się prawdziwa sztuka słowa.

---

[459] Zob. A. Brytek-Matera, *Zaburzenia odżywiania*, Warszawa 2021, s. 27 – 36; Por. G. Vigarello, *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. M. Falski, Warszawa 2011, s. 213 – 216, 242 – 449; Co ciekawe, w tekście G. Vigarello szczegółowe opisy dążenia do jak najszczuplejszego ciała skupiają się wyłącznie na problemach gimnastyki i „rzeźbienia” sylwetki; temat diety, głodzenia i objadania się jest tu nieobecny.

[460] Zob. M. Komornicka, *Utwory…*, s. 343 – 344; Por. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 96.

[461] M. Komornicka, *Utwory…*, s. 345.

[462] Zob. G. Matuszek, *O ironii w „Biesach” Marii Komornickiej*, [w:] *Ironia modernistów*, red. nauk. M. Bajko, Urszula M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018, s. 110.

[463] Zob. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009, s. 128.

[464] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 11.

Tę walkę obu skrajnych estetyk narratorka toczy z wielką pasją aż do finałowej konkluzji. W kolejnych „potyczkach" estetycznych brzydota turpistyczna znacząco przewyższa ilościowo i jakościowo subtelnie zaakcentowane elementy kiczu i kampu, na pewno jednak nie ma tu harmonii. Dysharmonia i dysonans dominują i ostatecznie przytłaczają bohaterkę – są ową niedającą się przezwyciężyć „klątwą" i „huczącym wyrokiem", o którym mówi w ostatnim zdaniu. Warto w tym miejscu przywołać najznakomitszy i najbardziej sugestywny, według mnie, obraz brzydoty w *Biesach*:

> [Moje oczy, I.S. ] jak chciwe przepaście, usta czerniły się w szkielecim rysunku lic zapadłych, […] zdawała się mówić ta czaszka trupia: NĘDZA. […] [Ukazywały się] tłumy stworzeń nagich, wynędzniałych, z oczyma płonącymi obłędem, niezdolne do jęku i ruchu, konające w głodowym osłupieniu, – lub rozdzierające się z dzikim wyciem, wpite we własne krwią broczące rany, – lub tknięte zarazą, sine od zgnilizny, – lub zgrzyta w takt epileptycznego tańca, lub z potępieńczym śmiechem odgrzebujące kościotrupy dni dawnych, tak jak one z głodu pomarłych. […] każdy [obraz] był historią innego głodu, innego daremnego poszukiwania chleba życia – i pożerania w jego braku rzeczy martwych i plugawych, wszelkich odpadków i kałów […]!!![465]

Jakkolwiek opis ten został silnie zmetaforyzowany – jako swoisty *danse macabre*[466] , utrzymany w konwencji ekspresjonistycznej i jednocześnie odwołujący się do surrealnej wyobraźni, nie ma zatem nic wspólnego z naturalizmem, jednak przywodzi na myśl akt żywieniowych kompulsji i wymuszania wymiotów. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt. Mimo niedosłownego użycia „kałów" w enumeracji substancji pożeranych, nie da się uniknąć skojarzenia z koprofagią, a więc z budzącą odrazę patologiczną potrzebą, zwyczajowo zaszeregowaną do zbioru kulturowych zakazów[467]. Przykład ten świadczy o wyjątkowej odwadze Komornickiej, która ośmieliła się przełamać rygorystyczne kulturowe tabu, aby dostąpić duchowego oczyszczenia.

Ostatnim komponentem składającym się na „brzydotowy obraz świata" Komornickiej jest obecność mrocznej humoreski. Na szczególną uwagę zasługują tu trzy wiersze przewrotnej urody, których tytuły zdradzają nietypową tematykę.

[465] M. Komornicka, *Biesy*, dz. cyt., s. 364 – 365.
[466] Zob. *Historia brzydoty*, dz. cyt., s. 68.
[467] Zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 87.

Pierwszy, *Wspomnienie kartoflanego dołka*[468], to satyryczne ujęcie nostalgii. Mamy tu do czynienia z przeciwstawnymi wartościami estetycznymi; ciała trojga zmarłych leżą pogrzebane wśród kiełkujących kartofelków, nastrój zostaje określony jako „całkiem antyczny", wokoło odczuwalne jest jeszcze wspomnienie „bitw huku", a zmarli, zbratani z ziemniakami, tworzą wspólnotę jako „pierwsze potomstwa tytanów"[469]. Drugi pt. *Kaznodzieja anielski*[470] mieści w swej krótkiej formie satyrę w stylu twórców polskiego renesansu i oświecenia. Motyw kuszenia świętego Antoniego ulega odwróceniu: tu nie mnich z Padwy jest kuszony,[471] ale on sam kusi swą trzodę chlewną. Nieznacznie zakamuflowany makabryczny żart, będący aluzją do humoru słownego: słoń – staje się bowiem „dziadem" świnek, ponieważ mają one w sobie słoninę – sytuuje wiersz w kręgu wyobraźni surrealnej czy dadaistycznej. Z kolei nieco bardziej zawoalowany opis stanu upojenia kaznodziei, który na rauszu widzi w świńskich ryjach „blask różany", a w ich odgłosach słyszy „grę organów", czyni *Kaznodzieję anielskiego* utworem zbliżonym do konwencji sowizdrzalskiej.

Trzeci ważny z uwagi na problematykę niniejszych rozważań utwór nosi tytuł *Ząbki*. Tekst ten, niedawno opublikowany staraniem Barbary Stelingowskiej w *Xiędze poezji idyllicznej* nie był dotychczas szerzej omawiany. Dlatego, celem zilustrowania wywodu, pozwoliłam sobie przytoczyć w tym miejscu nieco obszerniejszy fragment tekstu, co jest, w mojej ocenie, konieczne, aby wiarogodnie unaocznić nie tylko cechy stylistyczne wiersza, ale też w pełni oddać jego interesującą fabułę:

Była panna niczego –
Oczy jak dwa gołąbki –
Usta jak różanego
Powoju drżące rąbki –
Lecz cóż z tego, cóż z tego,
Kiedy szkaradne ząbki!

Nosek jak z porcelany,
Kibić jak młode dąbki,

[468] Zob.: http://www.komornicka.eu/wiersze-nieznane-z-rekopisow-poetki/.
[469] Zob.: Tamże.
[470] Zob.: Tamże.
[471] Różne wariacje na temat częstego w malarstwie motywu „Kuszenia świętego Antoniego" pojawiają się wielokrotnie w literaturze Młodej Polski. Motyw ten był tez bardzo popularny w sztuce dawnej. Na jednym z obrazów Hieronima Boscha u boku pustelnika widnieje niewielka świnia, jednak nie ma dowodów, aby Komornicka odwoływała się do tego konkretnego wizerunku. Zob. *Historia brzydoty,* dz. cyt., s. 96 – 102.

Rączki dwa tulipany –
Lecz, o, rany, o, rany,
Wszystko psuły te ząbki.

[…]

Wszystko się w niej kochało,
Ale drwiło zwierciadło.
Mełło ją na otrąbki,
Gdy spojrzeniem w nie wpadła
I widziała swe ząbki.

Więc poszła do dentysty,
Do wielkiego Don Diego;
Uchyliła mu gąbki:
„ –O, spraw mi uśmiech czysty,
„Bo cóż z szczęścia wszystkiego„
Kiedy czarne mam ząbki!”

Tu łezkami zalała
Aksamitne swe trąbki:
-„Do śmiechu płonę cała„
Lecz, gdybym się zaśmiała„
Zginie szczęście przez ząbki!

„Wciąż się lękam otworzyć
„Ustek subtelne rąbki,
„Bo mógłby się kto strwożyć
„Gdybym mu dała dojrzeć
„Przeszkaradne swe ząbki”

.„ –Damy porcelanowe
„Lub diamentowe plombki.
„ –Nie, ja chcę całe, zdrowie,
„Jak płatki jaśminowe,
„Czarodziejskie mieć ząbki”

.„ –To nowy garniturek,
„Niech przyjmą twych ust rąbki,
„Jak większość Ewy córek”.
Ona w płacz: „Cudzych piórek
„Nie chcę. Chcę własne ząbki”.

„ –Więc chyba do Buddystycznej
„Trzeba udać się pompki.
„Może Yogi mistyczny,
„Z bóstwami Siły styczny,
„Nowe ci wzbudzi ząbki”.

Poszła panna gdzie rosły
Magnoliowe dwa klombki,
„ –Samotniku wyniosły,
„Spraw, by mi dziąsła zniosły
„Jak jajka, nowe ząbki”

Yogi na to: „ –Ach, ludzkie
„Kapuściane wy głąbki!
„O znikomą-ż wam pucke
„Z bulwiastym w środku kruczkiem
„Dbać... o uśmiech, o ząbki!..

„Lecz słuchaj, gdy chcesz rady:
„Do Gangesu idź kąpki.
„Tam obmyjesz lic wady –
„I z mułów marmolady
„Wytrysną świeże ząbki.

„Ale gdy ci podadzą
„Słodkie ciastka i bombki,
„Ducha szlachetną władzą
„Zrzecz się ich, bo rozwadzą
„Powstające twe ząbki”.

[…]

Wyrosły-ż tym kawałem
W ustach naszej jarząbki?
Czy dentyście na chwałę?
Nie wiem, lecz śliczne, białe,
Pannie błyszczą dziś ząbki.[472]

Ów szesnastozwrotkowy wiersz ma charakter narracyjny, stanowi zapis osobistych odczuć autorki związanych z jej ekscentryczną decyzją o usunięciu wszystkich zębów. Każdą ze zwrotek tego wiersza zamyka wspomnienie o „szkaradnych” i „psujących wszystko ząbkach”, treść ujawnia zaś jedynie „czarność” jako powód – nie wdając się w szczegóły - owej „szkaradności” zębów, a wymieniane i podkreślane są tylko liczne wdzięki właścicielki „wadliwego” uzębienia. Proporcja estetyki kiczu w stosunku do turpistycznej brzydoty w całości utworu odzwierciedla tę proporcję w całokształcie poezji Komornickiej. Warto jednak zauważyć, że kiczowe akcenty są tu wyjątkowo mocne, kicz wręcz „krzyczy”. Mamy tutaj do czynienia z tym

[472] M. Komornicka, *Xięga poezji idyllicznej*, opracowanie naukowe rękopisu, aparat krytyczny i posłowie B. Stelingowska, Warszawa 2023, s. 488 – 490.

rodzajem kiczu, który Abraham Moles sklasyfikował jako „kicz słodki". Raz jeszcze pozwolę sobie przytoczyć fragment, w którym Moles rozpatruje różnicę pomiędzy kiczem „kwaśnym" i „słodkim"[473].

W przytoczonym wyżej wierszu Komornickiej zwraca uwagę szczególne nagromadzenie, trącących sztucznością neologizmów, bazujących na zdrobnieniach utworzonych jakby „na siłę" – po to tylko, aby zachować rym, który zdaje się być funkcją nadrzędną utworu. To udziwnienie formy znacząco przewyższa i niemal przytłacza i tak już bardzo osobliwą treść, wywołuje u odbiorcy dyskomfort i wrażenie obcowania nie z kiczem, ale z klasycznie rozumianą brzydotą. Egzemplifikacje szpetoty w *Ząbkach* bliskie są bachtinowskiej interpretacji Rabelais'go[474]. Za elementy pokrewne karnawalizacji uznać można bez wątpienia anegdotyczną formę oraz uszczypliwe dialogi między zdesperowaną panną a jej złośliwym dentystą. Z pewnością zaś w ramach „kanonu groteskowego" mieści się porównanie wyrastania nowego garnituru zębów do znoszenia jaj przez dziąsła, tym samym sugestia, że te ostatnie staną się czymś w rodzaju ptasiej kloaki, co nasuwa skojarzenia z Leśmianowskim *Dusiołkiem*[475] (wykreowany przez autora *Łąki* stwór „zad miał tyli, co kwoka, kiedy znosi jajo."[476]). I chociaż nie znajdziemy tutaj wprost żadnych fizjologicznych aluzji, gdyż idzie tu o naiwne wyobrażenie „płodnych" zębodołów, jednak już sama wizja dziąseł „znoszących" zębowe jaja przywodzi na myśl procesy biologiczne, zupełnie niezwiązane z jamą ustną, zatem ma w sobie coś rubasznego. Z kolei jednoznaczna informacja, iż czarność i zniszczenie szkliwa są wynikiem rażących zaniedbań natury higienicznej[477], czynią utwór doskonałą syntezą estetyki nieczystości i kampu. Ponadto nawiązania do egzotycznych kultur (Hiszpanii czy Orientu) – sugerujące, że bohaterka, ogarnięta obsesją piękna, odbywała dalekie podróże[478], by posiąść upragniony, biały uśmiech – wprowadzają klimat na wpół baśniowy, co także przemawia za tezą

[473] Zob. A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia : studium o psychologii kiczu*, dz. cyt., Warszawa 1978, s. 74.
[474] Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975, s. 421 – 499.
[475] Zob. *Poezja polska. Interpretacje*, red. K. Helskiej – Kwaśniewicz i B. Zelera, Katowice 2000, s. 205.
[476] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 201; Zarówno zbieżność motywu, groteskowa stylizacja, jak też narracyjny charakter, czynią ten utwór podobnym do *Ballad* Leśmiana.
[477] Historię higieny jamy ustnej, także w kontekście Polski przełomu XIX i XX wieku, przybliża Agnieszka Krzemińska w: *Dawniej ludzie żyli w brudzie…*, dz. cyt., s. 102.
[478] Tu z kolei można wskazać powinowactwo w opisanym przez Molesa kiczem egzotycznym; Zob. A. Moles, *Kicz czyli …* , dz. cyt., Warszawa 1978, s. 73.

o kampowej proweniencji dominującego tu gustu. Tak silne przestylizowanie nie mogło być przypadkowe i świadczy o pewnym przewrotnym wyrafinowaniu – jak gdyby poetka celowo „bawiła się", eksperymentowała ze złym stylem. Tego typu postawa twórcza ma wiele wspólnego z tzw. „realnym praktykowaniem poezji" – czyli przeżywaniem swego życia jak kontynuacji dzieła sztuki, co np. surrealiści uważali za wielką wartość i czynili obiektem kultu[479]. Prawdopodobieństwo takiego postrzegania własnej biografii przez Komornicką dostrzegał Edward Boniecki, który porównywał światopogląd poetki do estetyzmu w stylu Oskara Wilde'a[480], zaś charakterystyka, która wspomnianemu badaczowi służyła za argumentuję, bliska jest myśleniu nadrealistów. Tak czy inaczej, zarówno estetyzm, jak i surrealizm, nie lękają się eksperymentów z najróżniejszymi skojarzeniami, nie lękają się też kiczu[481]. Wart odnotowania jest pojawiający się w czwartej zwrotce motyw zwierciadła[482]. Tutaj – inaczej niż w *Biesach* – odbicie staje się „krzywe", bowiem czarny humor zmienia je w maszynę, jakby niszczarkę: „mlącą na otrąbki". Ciekawy z punktu widzenia aktualnych dziś tendencji estetyczno-kulturowych jest sam fakt ekstrakcji uzębienia. Zabieg, który Helbig-Mischewski i Janion uznały za samookaleczenie[483], zdaniem Zimanda był swoistą operacją kosmetyczną[484], zatem czymś w rodzaju modyfikacji ciała, właściwego współczesnej subkulturze queer.

Ciekawą realizację estetyczną prezentują też trzy krótkie formy, napisane w konwencji fraszki. Pierwsza pt. *Po operacji* posługuje się raczej kategorią humoru niż piękna czy brzydoty, ale fakt, iż jest to humor nieco sardoniczny, (dziwnie wesoła wizja krojenia mózgu[485]), wskazuje na jego powinowactwo z surrealistycznym humorem obiektywnym[486]. Kolejna fraszka *Veto organizmu* w swej „ironicznej radosności" również mieści czytelną aluzję do brzydoty (np. przez porównanie marzeń do wypasanego stada, co sugeruje ociężałość i niezgrabność form imaginacji[487]). Trzecia nosi tytuł *Na nutę jaworowe ludzie*:

[479] Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, dz. cyt., s. 198.
[480] Zob. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 35.
[481] Zob. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 149.
[482] Zwierciadło od czasów antycznych stosowano jako instrument kontrolowania kobiet. Zob. B. Helbig-Mischewski, dz. cyt., s. 343.
[483] Zob. Tamże, s. 385.
[484] Zob. Roman Zimand, *Klucze do Marii P.O.W.* , dz. cyt., s. 132 – 133.
[485] Zob. M. Komornicka, *Utwory poetyckie…*, s. 431.
[486] Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, dz. cyt., , s. 52 – 64.
[487] Zob. M. Komornicka, dz. cyt., s. 432.

Dzieci! dzieci!
Robaczywe dzieci!
Co wy tu robicie?
Wymyślamy brudy,
Bośmy pełne grudy.
Czart zabierze do kociołka –
Wygotuje na aniołka[488].

Wiersz ów stanowi już jednoznaczny przykład estetyki brzydoty, modernistycznego turpizmu i jednocześnie wyrazistego czarnego humoru. W makabrycznej grotesce wesołość płynnie łączy się z pochwałą ohydy i brudu. Poetka w błyskotliwy sposób ilustruje dziecięcy bunt przeciwko nakazom dobrych manier i czystości, na które jej środowisko społeczne kładło nacisk szczególny[489].

Maria Komornicka realizuje bogaty i złożony program estetyczny, który na potrzeby tego wywodu ujęłam terminem „brzydotowy obraz świata". W obrazie tym, mimo znaczącej przewagi frekwencji estetyki kiczu, semantycznie dominuje wstręt wobec skatologicznej brzydoty otaczającej rzeczywistości i (również własnego) ciała. Obraz ów prezentuje znaczny rozdźwięk między wyrażonymi przez poetkę w wypowiedziach krytycznoliterackich poglądami i założeniami teoretycznymi a pisarską praktyką. Jest to coś w rodzaju poetyckiego konceptualizmu, odbywającej się na naszych oczach metafizycznej walki o swoją tożsamość artystyczną i ludzką, której badacze i biografowie autorki *Biesów* przypisują znamiona twórczej autoterapii. W toku poetyckich narracji, tak jak i w krytycznoliterackich ocenach, dochodzi do gwałtownych i brutalnych starć estetycznego „dobra" z estetycznym „złem". Poezja rzutuje na życie, a życie na poezję, tak samo jak kicz na brzydotę. Wiedziona palącą niezgodą na siebie i na świat, w którym przyszło jej żyć – ta „dziwna", „męska" i „anielska" kobieta – być może popada w chorobę psychiczną i zaburzenia odżywiania – tworząc równocześnie „dziwne", na wpół kiczowe, oryginalne piękno. Wynikiem tych batalii staje się zupełnie nowa jakość, którą Mateusz Antoniuk utożsamia z „mętnym kryształem" z wiersza *Ból fatalny*[490]. Oryginalność estetyczna tego pisarstwa polega, moim zdaniem, na wyznaczeniu nietypowej drogi pięknu – drogi pośredniej, godzącej

[488] M. Komornicka, *Utwory poetyckie…*, s. 433.
[489] Por. G. Vigarello, *Historia czystości i brudu*, dz. cyt., s. 54 – 59, 238, 241, 266 – 270.
[490] Zob. M. Antoniuk, *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka*, dz. cyt., s. 113.

i jednoczącej kampowość z preturpizmem; kampowość języka, metaforyki, sytuacji narracyjnych bywa tu tak wyrazista jak rozsmakowywanie się w częstochowskich rymach i nachalności barokowego języka, a zabiegi te pozostawiają w odbiorcy nieoparte wrażenie niesmaku, przy jednoczesnym uniknięciu przedstawień typowych dla antyestetyzmu *par excellence*. Myślę, że te właściwości czynią ze spuścizny artystycznej pisarki z Grabowa dzieło uniwersalne, do dziś nie tracące swej mocy i świeżości, zaś często potępiane, czy niedoceniane przez badaczy rozwiązania artystyczne niosą w sobie wartość estetycznej transgresji – przekroczenia ram stosownych czy „dozwolonych" konwencji, aby stać się bardziej artystą, tak samo jak Maria/Piotr wyszła poza ramy płci, aby stać się bardziej człowiekiem.

# Rozdział V

## „Brzydota niedowcielona". O estetyce brzydoty w poezji Bolesława Leśmiana.

W odniesieniu do sztuki poetyckiej Leśmiana można by zaryzykować twierdzenie, że akcent, ulokowany na osi między budzącą wstręt brzydotą a perwersyjnie pociągającą urodą kiczu zostaje tu znacząco przesunięty, co zdecydowanie różni poezję autora *Sadu rozstajnego* od twórczości pisarzy, których dorobek omawiałam w rozdziałach poprzednich. Leśmian bowiem dokonuje swego rodzaju przewartościowania wartości estetycznych i afektywnych, w ten sposób, że zachwyt, rozkosz i pożądanie zajmują miejsce odrazy i wstrętu[491].

Niewątpliwie, poszukiwanie elementów estetyki brzydoty w twórczości Leśmiana przysparza szeregu trudności; poeta często posługując się efektem brzydoty, unika wszelkich zabiegów typowych dla wyrażenia pełnego, bezpośredniego antyestetyzmu. Można zauważyć, że cała poezja autora *Łąki* naznaczona jest pewnym szczególnym paradoksem estetycznym: zarówno w języku opisu, jak i w sytuacjach narracyjnych, konsekwentnie ucieka się on do eufemizmów, całkowicie odrzucając dysfemizmy, które zdawałyby się adekwatne do wiarygodnej opowieści np. o żywiole natury, natomiast, co niewątpliwe, kreuje wyraziste ekwiwalenty zarówno estetyki kampowej, jak i estetyki nieczystości. Funkcję i miejsce brudu w poezji autora *Łąki* omawiał Bartosz Małczyński[492]. Mimo, że Małczyński napisał swój artykuł zbyt technicznym, nieprzystającym do rzeczywistości poetyckiej językiem, to jednak tekst jest interesujący choćby z uwagi na wyeksponowane przez wspomnianego badacza przytoczenie z Leśmianowskich *Przygód Sindbada Żeglarza*, jak też kilka innych spostrzeżeń, do których odniosę się w niniejszej pracy. W inspirowanym baśniami arabskimi poemacie

[491] Zob. S. Freud, *Życie seksualne*, dz. cyt., s. 72.
[492] B. Małczyński, *O brudzie, kurzu i pyle w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] Red. M. Sztandara, *Brud. Idee – dylematy – sprawy*, Opole 2012, s. 371 – 383.

Leśmiana pada zdanie: „Lubię czystość i nie znoszę brudu”[493]. Słowa te wuj Tarabuk wypowiada na własną zgubę, gdyż w wyniku pomyłki wszystkie jego rękopisy zostają wyprane i całkowicie wyczyszczone z liter. Ów incydent dowodzi, że rygorystyczne umiłowanie czystości przynosi czasem skutki wręcz katastrofalne.

Asumpt do rozważań na temat koncepcji estetycznej Leśmiana daje esej z jego *Szkiców literackich* pt. *Z rozmyślań o Bergsonie*, który, jak sądzę, można uznać za artystyczne *credo* poety i wykładnię jego poglądów na piękno:

> Baśń […] gra rolę poważną w naszym myśleniu: rolę tęczowego mostu, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia, z brzegiem urwistym owej tajemnicy, której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna. Baśń jest zawsze wytworem – intuicji, instynktu, o którym logika mówi, że jest ślepy, ponieważ ma oczy innej niż ona barwy. Widzi to, co logicznie rozumując powinno być niewidzialne. Baśniowość zdobyczy intuicyjnych nie jest zwycięstwem, lecz raczej niemocą naszych zbyt mało rozwiniętych, zaniedbanych instynktów. […] Gdybyśmy jednak zebrali w odpowiednim układzie i oświetleniu te wszystkie baśnie, może byśmy otrzymali w rezultacie cenny przyczynek do historii instynktu ludzkiego[494].

Autor konsekwentnie podkreśla znaczenie instynktu ludzkiego, z którego daje się wywieść nie tylko baśniowość, lecz również podświadome umiłowanie brzydoty. Umiłowanie to ujawnia się także w zdaniu na temat tajemnicy, „której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna”[495]. Przytoczone sformułowanie można interpretować dwojako: jako „upiorny nie-antropomorfizm” baśni oraz odwrotnie: jako jej nadludzkie piękno. Sądzę, że estetyka Leśmiana, paradoksalnie, doskonale godzi obie te interpretacje. Z jednej strony poeta opowiada się za oszałamiającą, prawie kampową urodą baśniowości i wpisaną weń na wpół brzydką, ale niemal nieskalaną przyrodą; z drugiej zaś strony wyraźnie docenia i pragnie eksplorować to, co mieści w sobie całą brzydotę człowieka i świata. Owo pragnienie zagłębienia się w ohydę wynika z trzech głównych źródeł. Po pierwsze, z wyżej wymienionej baśniowości, która wraz z silnie obecną w niej wyobraźnią oniryczną, jak też opisami sadomasochistycznego erotyzmu,

[493] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, Cieszyn 1991, s. 78. Zaznaczę w tym miejscu, że w rozdziale niniejszym zechcę się odwoływać zarówno do utworów, pomieszczonych w debiutanckim zbiorze Leśmiana (*Sad rozstajny*), jak i do zbiorów, publikowanych już w dwudziestoleciu międzywojennym.
[494] Por. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*. [w:] *Szkice literackie,* s. 31.
[495] Tamże, s. 31.

łączy autora *Łąki* z myślą Freuda i Junga[496]. Po drugie, ze swoiście przez Leśmiana rozumianą ludowością i związanym z nią tzw. kanonem groteskowym.[497] Po trzecie, wynika z zaadaptowania przez poetę elementów teologii apofatycznej i wcielenia w fabuły ballad postaci „jurodiwych"[498]. Z kolei użycie figury „tęczowego mostu" jednoznacznie wskazuje na pozytywną ocenę gustu kampowego. Warto podkreślić, że elementy wszystkich tych zapożyczeń poeta łączy w tak spójną i harmonijną całość, iż niekiedy trudno określić granice ich wpływu. Toteż będę do nich wszystkich powracać wielokrotnie przy omawianiu poszczególnych aspektów Leśmianowskiej estetyki.

Mimo swego „naturocentrycznego" światopoglądu, poeta zdecydowanie odżegnuje się od jakichkolwiek środków wyrazu właściwych naturalizmowi. Naturalistycznych, budzących wstręt epitetów próżno szukać w opisach przyrody czy przedstawieniach dynamicznej witalności natury; ogród występuje tylko pod postacią *Ogrodu zaklętego*; *W polu* zaś kwiaty „mdleją, ciał naszych odurzone wonią"[499], a stylistyka utworu jasno wskazuje, że jest to woń może ciężka i nadmiernie słodka, ale na pewno nie przykra w potocznym znaczeniu tego słowa. Leśmianowska natura nie ewokuje brudu. Przeciwnie – za pomocą poetyckich zaklęć – podmiot przeobraża naturalność brudną w naturalność magiczną, cudowną. Prawdopodobnie jedyne użycie przymiotnika „brudne" pojawia się w finalnej części wiersza *Wieczory*:

> Zdziwię się nagle – bezniebny, beztęczny,
> Szparom i trafom byle jakim wdzięczny
> Za przypomnienie byle jakich rzeczur,
> Kałużysk brudnych lub żabich poziewań –
> Zlećcie się ku mnie – złotsze i zaklętsze –
> Na ten ostatni, wiekuisty Wieczór,[500]

[496] Zob. N. Tylor, *Klechdy polskie – baśń nieustająca*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana „Studia i szkice"* pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 267; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 232.
[497] Tamże, s. 18 – 19.
[498] Tamże, s. 50.
[499] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 170 – 171.
[500] Tamże, s. 125.

Przytoczony wyżej utwór stanowi natomiast apoteozę bylejakości i przypadkowości[501], będącymi dla poety – jak później wykażę – baśniowym substytutem brzydkiego oblicza przyrody. Źródeł Leśmianowskiej brzydoty szukać należy, jak sądzę, w wyobraźni surrealistycznej i utworach bliższych poetyce ekspresjonizmu. Dlatego też kluczem interpretacyjnym pozwalającym oczytać linię estetyczną poety jest – podkreślam to raz jeszcze – kategoria baśniowości, czerpiąca częściowo z obu tych źródeł[502]. W *Rozmyślaniach o Bergsonie* Leśmian nazywa baśń „soczystym czarnoziemem"[503]. Później motyw soczystości pojawia się również wielokrotnie w jego utworach poetyckich, np. w *Łące,* w cyklu *Zielona godzina,* ale za każdym razem występuje jako ta baśniowa „soczystość", nigdy nie implikująca brudu ani odoru i nigdy nie będąca przyczyną późniejszego rozkładu. Fizjologia wszystkich żywych istot zostaje zredukowana do absolutnego minimum, obejmującego wyłącznie – sporadycznie ujawniające się: ślinę, pot i laktację. Dodatkowo zjawiska te zyskują postać wyestetyzowaną i stylizację bliską realizmowi magicznemu[504]. Pomimo, iż badacze zgodnie przyznają centralne miejsce w systemie filozoficznym poety koncepcji zwanej *natura naturantis*[505], czyli pierwotnej naturze zanurzonej w samej sobie, naturze „wnaturzonej", to uważam, iż trafniejsze byłoby nazwanie tego rodzaju realizacji naturą „odnaturzoną" i „wbaśniowioną".

Z baśniowością Leśmiana ściśle powiązana jest wyobraźnia kampowa czy kampowy gust. Chociaż o kampie w kontekście Leśmiana nikt wprost nie pisał, obraz natury w poezji autora *Łąki* jest, jak sądzę, w istocie obrazem kampowym. Przypomnę w tym miejscu, że, według Susan Sontag, istotą kampu jest umiłowanie tego, co nienaturalne, a więc wszelkiej sztuczności i przesady[506]. Przykładem takiego właśnie przesadnego „usztucznienia" czy kampowej artyficjalizacji natury jest chociażby wiersz *Wspomnienie*, w którym „gąsienica węszy swym pyskiem, z którego wycieka płyn bursztynowy, jarząc się z daleka"[507]. Typowo naturalistyczną brzydotę zwykle zastępuje tu specyficznie baśniowa kampowość, która może kojarzyć się z kategorią „śliczności",

[501] Zob. B. Małczyński, *O brudzie, kurzu i pyle w poezji Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 371.
[502] Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 101 – 103.
[503] Zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*. [w:] *Szkice literackie*, s. 32.
[504] Zob. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 353.
[505] Por. A. Sandauer, *Poezja twórczych potęg natury*, [w:] *Studia o Leśmianie*], pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 9.
[506] Zob. S. Sontag, *Notatki o Kampie*, *Literatura na Świecie*, dz. cyt., s. 307 – 323; Por. D. Kulczycka, *„Ja jestem las ten cały -..."*, [ w: ] *Twórczości B. Leśmiana. „Studia i szkice"*., Kraków 2000, s. 254.
[507] B. Leśmian, *Poezje…*, dz. cyt., s. 241.

zaproponowaną i scharakteryzowaną niegdyś przez Mieczysława Wallisa[508]. Świadectwem Leśmianowskiej kampowości - poza pewną sztucznością i egzaltacją, właściwymi epoce, w której tworzył[509] - jest korzystanie z wielu obiegowych motywów literackich, którymi obecnie żywi się popkultura, jak: Kopciuszek, Śpiąca Królewna, Sindbad Żeglarz, Kleopatra, Don Kichot, Don Juan, zaś częste sięganie przezeń po motywy folklorystyczne z wielu różnych kultur[510], może być zarówno świadectwem typowo modernistycznego kulturowego synkretyzmu, jak i przykładem prepostmodernistycznej skłonności do gry tekstami, toposami, konwencjami, do stosowania powtórzeń, cytatów, aluzji czy reinterpretacji kanonicznych wersji poszczególnych fabuł; kamp – czego Sontag nie była świadoma, publikując swoje *Notatki* w 1964 roku - jest swoistym zwiastunem (podobnie zresztą jak dużo wcześniej koncepcja Marcela Duchampa) estetyki postmodernistycznej.

Wracając do Leśmiana, niewątpliwie o kampowym guście autora *Królewny Czarnych Wysp* świadczy również świadome posługiwanie się „nachalnym" rymem, a nierzadko też ewidentnym kiczem językowym, a także tworzone jakby na siłę neologizmy, takie jak, będący topornym rymem do opalu „chłopal" czy owa „stodolona" stodoła, które balansują na granicy brzydoty i kampu. Wymienione przykłady są wprawdzie bardziej oryginalne od typowej „młodopolszczyzny"[511], ale nie mają w sobie nic z urzekającej bajkowości i wdzięku Srebronia, Śnigrobka czy Znikomka. Najbardziej wyrazistymi, w moim odczuciu, przykładami typowej estetyki kamp, pomieszczonymi w młodopolskim zbiorze *Sad rozstajny* (1912) są: *Noc zimowa* („Skrzeń tajemnica/rozzłoceń mus!/we mgle księżyca/ jarzy się mróz!"[512]), *Niebo*

[508] Patrz: Uwagi wstępne, s. 12, przyp. 24; Por. Cz. Zgorzelski, *Ballada polska*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 70.
[509] Zob. A. Klich, *Pomiędzy antynomią, a dopełnieniem*., [w:] *Stulecie Młodej Polski*., pod red. M. Podrazy – Kwiatkowskiej, Wyd. I, Kraków 1995, s. 157 – 167.
[510] Por. A. Czabanowska – Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*., Kraków 1996, s. 203 – 204.
[511] J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, 6 – 7. Wspominałam już, że specyficzną poetykę współtwórców polskiego modernizmu, prześmiewczo potraktował Julian Tuwim w zbiorze *Pegaz dęba*, (Kraków 1950, s. 21 – 67); autor *Czyhając na Boga* sparodiował również wiersze niektórych poetów w książce pt. *Piórem i piórkiem*, (Warszawa 1951, ss. 177 – 181.) i tu pomieścił również parodię maniery stylistycznej Leśmiana pt. „JAK BOLESŁAW LEŚMIAN NAPISAŁBY WIERSZYK >>WLAZŁ KOTEK NA PŁOTEK<< Na płot, co własnym płoctwem przerażony,/ Wyziorne szczerzy dziury w sen o niedopłocie,/ Kot, kocurzak miauczurny, wlazł w psocie-łakocie/ I podwójnym niekotem ściga cień zielony./ A ty płotem, kociugo, chwiej,/ A ty kotem, płociugo, hej!/ Bezślepia, których nie ma, mrużąc w nieistowia/ Wikłające się w plątwie śpiewnego mruczywa,/ Dziewczynę-rozbiodrzynę pod pierzynę wzywa/ Na bezdosyt całunków i mękę ustowia./ A ty płotem, kociugo, chwiej,/ A ty kotem, płociugo, hej!" (Tamże, s. 181).
[512] B. Leśmian, dz. cyt. s. 29.

*przyćmione* („Na skroń kalinom, ujrzanym w dali,/ Paść złotym kurzem w purpur pożodze –/ I nie odróżnić ust twych korali/ Od owych kalin na owej drodze!”[513]), *Zmierzch majowy* („O zmierzchu majowy, purpurą się ściel!/ Z jabłonnych kwiatów – czar tobie i biel!...”[514]), *Sad* („I sad mój w purpurowym tonie oświetleniu,/ W którym staje się wszystko, co się staje we śnie…/ W południe tu dziewczęta zrywały czereśnie”[515]). Cechą wspólną wszystkich wymienionych wierszy jest poetyka przesady, egzaltacja, nadmierna kwiecistość języka, duża ilość wykrzyknień, a także obfitość sugestii chromatycznych i luministycznych, właściwe baśniowej „śliczności”. Jednoznacznie kampowe są też sztuczne, odbiegające od faktów biologicznych opisy flory i fauny, np. w utworze *Wspomnienie* – pająk, wszakże bezkręgowiec, posiada żebra[516], jakby podmiot Leśmiana nie tyle opisywał naturę, co kreował jej sztuczny wizerunek, zgodnie z uprzednio przyjętym estetycznym programem.

U Leśmiana szpetne za każdym razem ujawnia się w formach niegotowych, manifestuje swoją obecność poprzez częściową nieobecność, toteż szukając obrazów antykallizmu – estetyki nieczystości oraz estetyki kampowej, częściej będę wskazywać ich niedostatki, „białe plamy” na obrazach szpetnego, niż na samo szpetne. Ta niezwykła właściwość Leśmianowskiej estetyki jest logiczną konsekwencją całej filozofii świata przedstawionego poety – jego ontologii[517]. Postaram się precyzyjnie scharakteryzować to zjawisko w dalszej części wywodu, gdyż stanowi ono centralny punkt konstrukcji rzeczywistości, zatem decyduje także o warstwie estetycznej Leśmianowskiego świata poetyckiego.

Godną uwagi realizację poetyki brzydoty reprezentuje wiersz *Zmory wiosenne* z tomu *Sad rozstajny*. Utwór o charakterze melicznym, w całości utrzymany w konwencji ludowej baśniowości, płynnie łączy elementy estetyki kampowej z niedopowiedzianą brzydotą. Przywołałam ten tekst w tym (nie zaś omawiającym kamp) miejscu, ponieważ podmiot liryczny utożsamia się głównie z upiornymi zmorami: wilkołakiem, zwierzem i tygrysem – wywołującymi „cudny strach” oraz z atrybutami średniowiecznej wojny: mieczem, krwią i ogniem – reprezentującymi zło

[513] Tamże, s. 33.
[514] Tamże, s. 40.
[515] Tamże, s. 72.
[516] Zob. Tamże, s. 241.
[517] Zob. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa: modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 170 – 189.

wyrządzane przez człowieka. Podobnie „krwawiące się gardła róż”[518], sugerują utajony zachwyt przemocą i brutalnością natury, która to egzaltacja jest jednak zawsze tylko elementem wyobraźni baśniowej i baśniowej konwencji. Konstrukcja utworu jednoznacznie wskazuje na fascynację brzydotą zarówno fizyczną, jak i moralną, chociaż Leśmian wyraźnie unika ścisłej konkretyzacji i szczegółowej wizualizacji kształtu owej brzydoty. Kampowość *Zmór wiosennych* uwidacznia się w fascynacji przedstawianymi tu wizerunkami, a także w napastliwej niemal gwałtowności, migotliwości, następujących kolejno obrazów przyrody i nadmiernym nasyceniu barwami. Ponadto warto zwrócić uwagę na motyw wilkołaka; już samo jego przywołanie, nawet bez podania choćby skromnej charakterystyki tej istoty, wywołuje w umyśle odbiorcy obraz odrażającej bestii. Słowniki symboli jednoznacznie utożsamiają figurę wilkołaka ze sferą irracjonalności i z ukrytym w człowieku złem,[519] jednakże cała konstrukcja Leśmianowskiego świata przedstawionego jest radykalnie opozycyjna wobec zła[520]. W tym kontekście postać legendarnego likantropusa[521] zbliża się raczej do wspominanego już w tej pracy wariantu kiczu, zwanego „kiczem kwaśnym”[522], aczkolwiek oryginalność ujęcia, moim zdaniem, sytuuje ten motyw na najwyższym - czwartym stopniu tegoż kiczu[523].

Kolejnym, ważnym z punktu widzenia moich rozważań utworem, jest otwierający tom *Łąka* wiersz pt. *Topielec*. W sielskiej scenerii: na pograniczu lasu i łąki napotykamy leżące zwłoki wędrowca, jednakże nie pojawia się nawet najlżejsza sugestia na temat stopnia rozkładu tych zwłok; narrator liryczny słowem nie wspomina o siności czy trupiej bladości ciała. Natomiast czytelne sugestie szpetoty niesie z sobą ogarniający zmarłego demon zieleni. Ów wabi topielca i „nęci ust zdyszanych tajemnym bezśmiechem, i czaruje zniszczotą wonnych niedowcieleń”[524]. Właśnie te wersy, te przytoczone tutaj neologizmy: „tajemny bezśmiech” „zniszczota” i „wonne niedowcielenia”, są wyjątkowo trafną syntezą Leśmianowskiej estetyki. Przywołany przeze mnie fragment doskonale ilustruje paradoks obecności rzeczy szpetnych

[518] B. Leśmian, dz. cyt., s. 38 – 39.
[519] Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2012, s. 451 – 452; Por. Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 469.
[520] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 46 – 47.
[521] Wilkołak występuje w wierszu Micińskiego *Ach, w modrzewiowym dworze…*, [Zob. Rozdział III, s. 83. Patrz: przyp. 309 i 310.].
[522] Patrz: Uwagi wstępne, przyp. 52.
[523] Zob. A. Banach, *O kiczu*, WL, Kraków 1968, s. 97 – 123.
[524] B. Leśmian, *Poezje…*, s. 165.

w kreacji autora *Łąki*. To obecność manifestująca się poprzez jednoczesną nieobecność. „Zniszczota" – leśmianizm, który można interpretować jako „niszczącą pieszczotę" ma w sobie wszakże wiele wdzięku i liryzmu, zaś wolna jest od brutalnych szczegółów, które sugeruje. Szyderczy grymas na pysku demona zieleni i smrodliwość jego oddechu pozostają bowiem jedynie domniemaniem, jednakże na tyle sugestywnym, że w oczywisty sposób pobudzającym wyobraźnię. Smród zawsze zachowuje charakter „wonnego niedowcielenia"; podobnie jak włóczące się „niedowcieleń pełzliwe mięcioły" w poemacie *Eliasz*[525]. Zarówno neologizmy, sugerujące ontyczną niepełność istnień czy zjawisk, jak i niedopowiedzenia, charakteryzują czy przybliżają wszelkie występujące u Leśmiana postacie brzydoty, dlatego też nazwałam je wszystkie „brzydotą niedowcieloną". Ponadto warto zauważyć, iż tyłowy Topielec, utonął tylko metaforycznie, kostrzewa w której „nurtach utonął"[526], nie jest bowiem rzeką, lecz rośliną, zieleń stanowi zaś osobny, dodatkowy żywioł, a jest to żywioł potężny i niszczycielski[527]. Tym samym autor *Topielca* uznaje prymat roślinności w hierarchii bytów. Poglądowi temu daje on wyraz w wielu innych utworach, jak: cykl *Zielona godzina*, *Łąka* czy *Przedwieczerz*. Jean Clair we wspomnianej już książce *De Immundo…* porusza m.in. problem ewolucji branży perfumeryjnej – „stopniowo zrezygnowano z woni pochodzenia zwierzęcego, takich jak piżmo, na rzecz zapachów roślinnych, kojarzonych z czystością"[528] – pisze; można powiedzieć, że podobne preferencje estetyczne organizują świat Leśmiana: jest to świat rządzony przez zantropomorfizowaną roślinność, pojmowaną jako natura złagodzona – „niebrzydka brzydota".

Postaci i motywy inspirowane „kanonem groteskowym" doby renesansu zajmują poczesne miejsce w rzeczywistości przedstawionej Leśmianowskich ballad i poematów. Wartościowy tekst na temat charakteru i funkcji groteski w poezji Leśmiana opublikowała Elżbieta Sidoruk, przywołując prace Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Krzysztofa Dybciaka i Cezarego Rowińskiego,[529] szczególnie zaś koncentrując się na

[525] Tamże, s. 476.
[526] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 165.
[527] Zob. K. Walc, *Kolor w poezji Leśmiana.,* [ w: ] *„Od Koźmiana do Czernika". Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX w*., Rzeszów 1992, s. 158 – 159; Por. A. Czabanowska – Wróbel, *Niepojętość zieloności...*, [ w: ] *W kręgu Młodej Polski*., pod red. M. Stali i F. Ziejka, Kraków 2001, s. 94; Por. Zob. W. Wądołowski, *Doświadczenie Natury...*, [ w: ] *Twórczość B. Leśmiana. „Studia i szkice".,* Kraków 2000, s. 246 – 247.
[528] Por. J. Clair, *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza…*, dz. cyt., s. 30.
[529] Zob. E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana,* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana „Studia i szkice"*. pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 123.

badaniach Jacka Trznadla, Eugeniusza Czaplejewicza i Michała Głowińskiego[530]. Wymienieni badacze zwracają uwagę na właściwą Leśmianowi nietypową konstrukcję estetyczną, w której groteska idzie w parze nie z komizmem, ale z tragizmem[531]. Paradoksalnie jednak, to właśnie komizm pozwala oswoić grozę śmierci, samotności i miłosnego niespełnienia. Śmiech, podobnie jak brzydota, konotuje szereg sensów antropologicznych i artystycznych, ale w swej istocie pozostaje reakcją psychosomatyczną, fizjologicznym odruchem warunkowym, który posiada ogromną moc katartyczną, bowiem pozwala w spontaniczny sposób rozładować napięcie nerwowe[532]. To właśnie w tym mechanizmie ujawnia się owa uzdrowieńcza moc dowcipu, o której pisał Freud[533]. Jednak na poziomie konkretnych Leśmianowskich przedstawień, realizm groteskowy stanowi raczej źródło luźnych zapożyczeń, aniżeli wzorzec kreacyjny – analogicznie jak w przypadku pozostałych inspiracji estetycznych. Widać to zwłaszcza w ujęciu obrazu ciała – ściślej, w odniesieniu do najistotniejszych dla „światopoglądu karnawałowego" (w rozumieniu Michaiła Bachtina) „dołów cielesnych". Jak podkreślał rosyjski badacz, człowiek nie może tu „w żaden sposób oderwać się od materialno-cielesnych korzeni świata". Sztuka oficjalna obraca się w sferze „idealności", ta druga zaś trzyma się blisko ziemi, konkretu, cielesności w tym jej aspekcie, który może wydać się trywialny, a nawet wstrętny i odrażający[534]. Wszystko to, co Bachtin uznaje za sedno renesansowej kultury śmiechu, Leśmian niemal zawsze wyraża omownie lub zupełnie pomija, fizjologia związana z seksem poddana zostaje estetyzacji, zaś ta związana z wydalaniem nie istnieje w ogóle. Kluczem interpretacyjnym pozwalającym zrozumieć takie ujęcie tematu jest niewątpliwie – zwraca na to uwagę Elżbieta Sidoruk[535] – antymimetyzm groteski. Jednakże funkcjonuje też u Leśmiana pewien wyrazisty odpowiednik skatologicznej, bachtinowskiej brzydoty, która zawiera się w kategorii „bylejakości". Tak kategorię tę charakteryzuje Cezary Rowiński w związku z wizerunkami Leśmianowskich bohaterów:

---

[530] Tamże, s. 124.
[531] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 48 – 49.
[532] Interesujące uwagi na ten temat zawierają artykuły zgromadzone w publikacji zbiorowej *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka, Toruń 2019.
[533] Zob. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 31.
[534] Por. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A., A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 421 – 499.
[535] Zob. E. Sidoruk, *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana „Studia i szkice"*. pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 127.

> Wspólną cechą tych wszystkich postaci jest to, iż rozpiera je nieposkromiona energia, pęd życia, że odznaczają się one olbrzymim dynamizmem […]. Brak im jest elementu piękna, harmonii, wzniosłości, równowagi. Jaki jest filozoficzny sens tych charakterystycznych, fizycznych rysów Leśmianowskich bohaterów? Dla poety natura, życie manifestują się w formach niepowtarzalnych, którym obce są kategorie piękna, harmonii, symetrii, proporcji. *Élan vital*, nieposkromiony pęd życia, objawia się w formach byle jakich. Kategorie piękna, harmonii, symetrii są abstrakcyjnymi formami rozumu, które rozsadzane są przez pęd życia, przez energię witalną. Nie występują one w naturze, w życiu. To, co z punktu widzenia rozumu ukazuje się jako nieforemne, nieregularne, pokraczne, ułomne – a więc byle jakie, stanowi podstawową formę życia i natury. Stąd bierze się fundamentalna dla poezji Leśmianowskiej kategoria >>bylejakości<<.[536].

Brzydota często czai się pod powierzchnią, wyziera ukradkiem, korzysta z prawa mimikry, paskudnej maski na twarzy krewkiego chłopa (jak w balladzie *Dusiołek*), bywa próbą szkaradnego małpowania dostojnej śmierci, jak w wierszu *Goryl*. Groteska autora *Łąki* zamyka się w ramach jedynie samej mimiki, wykrzywionej grymasami twarzy, a także w prezentacji szpetnej fizjonomiki i anatomiki – bogatego repertuaru fantastycznej teratologii, istot o wybałuszonych ślepiach, żabio-ślimaczych pyskach, długich szyjach, wielkich garbach, tłustych brzuchach i obwisłych podgardlach. Jednakże w metaforze Leśmiana potworowi „szumiąc, pieni się w pysku nieskończoność”[537] zamiast śliny. W tym baśniowym świecie pojawiają się też (nieliczne wprawdzie) motywy tak istotnej w „kanonie groteskowym” transgresji, przekraczania przez ciało własnych granic[538]. Tak jest np. w balladzie *Dusiołek*; tytułowy stwór ma „zad tyli, co kwoka, kiedy znosi jajo” – zatem coś w rodzaju ptasiej kloaki, ale podmiot podkreśla tylko jej funkcję rozrodczą, a tę wydalniczą pomija milczeniem. Tutaj wkraczają pewne elementy estetyki surrealizmu: czarny humor[539], którego surrealna groza i cudowność[540] dominują stylistycznie nad faktyczną brzydotą fizyczną i moralną, a kategoria tragizmu nad uczuciem wstrętu, bluźnierstwo i zło nie mają zaś racji bytu.[541]

[536] C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 46.
[537] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 292.
[538] Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go…*, dz. cyt., s. 421 – 499.
[539] Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 52 – 64.
[540] Tamże, s. 229.
[541] Zob. C. Rowiński, dz. cyt., s. 46.

W tym miejscu warto się przyjrzeć postaci Dusiołka. Stwór ten stanowi Leśmianowską wariację na temat demonów-dusicieli, obecnych m.in. w mitologii słowiańskiej i nordyckiej, których wersje znajdziemy w wierzeniach ludowych[542]. Poetycka konkretyzacja autorstwa Leśmiana jest groteskowym, wyraźnie komicznym, ale też subtelnie lubieżnym[543] wcieleniem strzygi lub zmory, którym przypisywano odpowiedzialność za tzw. paraliż senny, zwykle spowodowany silnym skurczem mięśni albo czasowym bezdechem śpiącego. Ilustracje tego mitu znajdziemy w sztukach wizualnych: malarstwie, grafice i rzeźbie[544]. Oto najistotniejszy fragment utworu:

Lecz wiadomo, że szpecąc przystojność przestworza,
Wylazł z rowu Dusiołek, jak półbabek z łoża.

Pysk miał z żabia ślimaczy, —
(Że też taki żyć raczy!) —
A zad tyli, co kwoka, kiedy znosi jajo.
Milcz, gębo nieposłuszna, bo dziewki wyłają!

Ogon miał ci z rzemyka,
Podogonie zaś z łyka.
Siadł Bajdale na piersi, jak ten kruk na snopie —
Póty dusił i dusił, aż coś warkło w chłopie![545]

Najpełniejszy obraz brzydoty w dorobku poetyckim Leśmiana niewątpliwie reprezentują *Ballady*. Znajdziemy tu wszystkie motywy, z których wynikają realizacje szpetnych obrazów: brutalną erotykę, ludową zgrzebność i wizerunki szpetnych, nieforemnych lub kalekich „bożych szaleńców". Jednakże ludowa pierwotność świata *Ballad* jest całkowicie wolna od przykrych woni czy widoku odchodów, nierozerwalnie wpisanych w krajobraz rzeczywistej wsi. Podobnie erotyzm: chociaż pełen wyrazistych opisów namiętności, pozostaje zawoalowany, wolny od rubasznej sprośności, na co zwracała uwagę Maria Jakitowicz.[546] Otwierający cykl utwór pt. *Gad* nie tylko ujawnia stosunek poety do alternatywnej estetyki, ale stanowi swego rodzaju manifest

[542] Zob. J. Kolczyński, *Jeszcze raz o upiorze…*, dz. cyt., s.225; Por. K. Moszyński, dz. cyt., s. 425, 607, 623.
[543] Dusiołek najpewniej jest istotą płci żeńskiej (porównany do „pół-baby wychodzącej z łoża" i do „kwoki znoszącej jajo"), co pozwala domniemywać, że Leśmianowski stwór jest ludowym, rubasznym odpowiednikiem sukkuba – żeńskiego demona erotycznego. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 1118.
[544] Pisałam o tym w Rozdziale II.
[545] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 201.
[546] Zob. M. Jakitowicz, *Wstęp do Poezji zebranych* Bolesława Leśmiana, Toruń 2000, s. 10.

wyznawanych przez niego wartości – także tych estetycznych. Dziewczyna poddająca się potwornym pieszczotom Gada, zdecydowanie zakazuje mu upiększających przeobrażeń i wybiera jego szpetne, „czysto„ gadzie oblicze.

Następnym ważnym źródłem inspiracji estetycznych w poezji Leśmiana jest prawosławna teologia apofatyczna, w której centralne miejsce zajmują żywoty jurodiwych.[547] Cechy przypisywane ciału „jurodiwego" szczegółowo charakteryzuje Cezary Wodziński. Autor ten przywołując rosyjskie hagiografie, opisuje inicjację „Świętych idiotów", dokonywaną poprzez publiczne obnażenie się:

> Wasyli Błogosławiony zyskał sobie nawet przydomek „nagusa". […] „Jak stworzony pierworodnie Adam przed popełnieniem grzechu, nagi chodził i nie wstydził się, upiększony z niebios duchową urodą, nie dbając o swoje ciało…"[548]

Przykład bohatera obnażającego się w imię próby na wzór „jurodiwych" występuje w wierszu *Dla legendy* z cyklu *Oddaleńcy*. Leśmianowski Wróżbiarz w swej bezwstydnej nagości faktycznie staje się martwy dla świata[549]. Nie posiada on jednak żadnych innych atrybutów wyliczonych w księgach teologii apofatycznej, takich jak łachmany, brud, czy skalanie ciała w rynsztokach i na śmietniskach[550]. Najbliżej tych wizerunków sytuują się bohaterowie *Pieśni kalekujących*, szczególnie beznogi nędzarz z pieśni pt. *Zaloty*. Utwór ten zasługuje na szersze omówienie, gdyż nieczystość zyskuje tu istotną funkcję semantyczną.

Nędzarz bez nóg, do wózka na żmudne rozpędy
Przytwierdzony, jak zielsko do ruchomej grzędy,
Zgroza bladych przechodniów i ulic zakała,
Obsługując starannie brzemię swego ciała,
[…]

I nad brzegiem urwistym tęczowych rynsztoków
Toczy się wraz z odbiciem zmydlonych obłoków,
Toczy się bałamutnie do dziewki z podwórza,
Do przystani stóp bosych - i ducha wynurza
Z łachmanów i wyciąga paździory swych dłoni

[547] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana,* Warszawa 1982, s., s. 50.
[548] C. Wodziński, *Św. Idiota: projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000, s. 104.
[549] Por. Tamże, s. 104.
[550] Por. C. Wodziński, *Św. Idiota…,* Gdańsk 2000, s. 105.

Ku jej zębom śnieżystym i tak mówi do niej
"Kocham strzęp twojej błotem zbryzganej spódnicy,
Kocham głośny twój oddech ! Na całej ulicy
Ty jedynie mym ustom bywasz tak potrzebna!
Wiem, że moja tęsknota, niby szkapa źrebna,
Wlekąc mię, wyda na świat płód nowych udręczeń.
[…]
Potwór błaga cię o nią! Przyjm moje zaloty!
Wnijdź naga i bezwstydna w mej nędzy bezdomność
I tak pieść, by wargami pożreć mą ułomność!
[…]

I żądzę w resztkach cielska, jak w zgliszczach, poczętą,
I ten ochłap człowieka, co chce być przynętą!
Odsłoń czar w mej brzydocie! Znijdź z wyżyn do karła!
[…][551]

Słusznie nazwany przez Bartosza Małczyńskiego „mysofilem"[552], niepełnosprawny zalotnik, którego brzydota cielesna jest wyraźnie wyeksponowana, adoruje wiejską dziewczynę w sposób liryczny, ale niepozbawiony chciwej pożądliwości. Stawia go to w szeregu tych „jurodiwych", którzy w imię próby odwiedzali lupanary i pozorowali swą lubieżność[553]. Scenerię jego zalotów stanowią „tęczowe rynsztoki", zatem – w perspektywie mojego oglądu - płynne połączenie brudu z kampem. Z kolei krzepka dziewka jest odziana w „strzęp błotem zbryzganej spódnicy"[554] – a więc także łachman, któremu żebraczy adorator wyznaje miłość. Świadczy to o docenieniu przez Leśmiana estetyki nieczystości i przynajmniej częściowym uznaniu przez niego jej wartości ekspresyjnej, a na pewno semantycznej, gdyż poprzez ów brud dziewczyna staje się równa jej zalotnikowi – oboje są na równi zanurzeni w niepodzielną Leśmianowską naturę[555]. Brzydota i pokraczność odzianego w łachmany nędzarza budzą zgrozę i politowanie – bardziej odrazę niż współczucie – otoczenia. Bezdomny kaleka, domagając się pożarcia swego kalectwa przez dziewkę-modliszkę[556], sam nazywając się „potworem" i „karłem" – prezentuje jednocześnie potęgę ducha i wyraża swój dramat

[551] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 243.
[552] Zob. B. Małczyński, *O brudzie, kurzu i pyle w poezji Bolesława Leśmiana*, dz. cyt., s. 372.
[553] C. Wodziński, dz. cyt., s. 120.
[554] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 243.
[555] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat…*, s. 37.
[556] Zob. B. Małczyński, *O brudzie…*, dz. cyt., s. 372.

słowami godnymi wieszcza. Połączone z ogromną energią libidalną, przemożne wrażenie brudu w tym wierszu, jest tyleż nieodparte, co niedookreślone, ale jego siła staje się - obok kalectwa i deformacji – kolejnym nośnikiem *élan vital*.

Przykład nieznacznie tylko zawoalowanej mysofilii znajdziemy w wierszu pt. *Schadzka* z tomu *Sad rozstajny*. Dochodzi tu do spotkania nieznanej dziewczyny, która choć w całej krasie jawi się jako piękna i zmysłowa poprzez swą świeżość i zdrowy, młodzieńczy koloryt ciała, to jej nogi stają się ponętne i zachęcające do pocałunków właśnie za sprawą skalania „w krwi i w pyle”[557]. Tę aluzję, przemyconą wśród zachwytów baśniową czystością wykreowanej w poezji natury, dostrzega Małczyński[558], zaś domniemanie skrytej fascynacji Leśmiana brudem szerzej komentuje Wojciech Owczarski[559]. Jednakże kwestia osobistych preferencji estetycznych (i erotycznych) poety, skoro nie znajduje wyraźnego odniesienia w preferencjach wyrażonych w twórczości, wychodzi poza mój obszar badawczy i pozostaje co najwyżej ciekawostką biograficzną.

Część spośród wyżej wymienionych atrybutów „bożych szaleńców” prezentuje też kolejny wróżbiarz – tytułowy *Poeta*, „niebieski wycieruch”, który: „świetniejąc łachmanami – tym żwawszy, im golszy”, a w jego chacie panują „nędza i zagłada”[560], lecz i w tym przypadku Leśmian powstrzymuje się od opisu jakichkolwiek szczegółów, jednakże pozwala odbiorcy odczytać brzydotę i nieczystość fizyczną „niebieskiego wycierucha” z kontekstu. Nieco inna forma brzydoty realizuje się w pieśni pt. *Żołnierz*[561]. Chociaż utwór w czytelny sposób nawiązuje do teologii apofatycznej, tytułowy bohater nie ukazuje nagiego ani skalanego ciała. Jego cielesność jest tragikomiczna, tak samo jak zmartwychwstały mocą baśniowości, przydrożny Chrystus. Właśnie w brzydocie i śmieszności, paradoksalnie, ujawnia się piękno i wzniosłość. Kolejnym ważnym aktem dokonywanym przez jurodiwych – swoistą próbę anty-piękna

[557] Zob. B. Leśmian, *Poezje…*, s. 98.
[558] Zob. B. Małczyński, dz. cyt., s. 372. Por przyp. nr. 3 niniejszego rozdziału.
[559] Owczarski cytuje śmiały list miłosny Leśmiana adresowany do Dory Lebenthal, który dowodzi, że poeta nie zawsze uciekał się do eufemizmów. Nie obce mu były również sprośności, zatrącające niemal o pornografię, w której brud mógł pełnić rolę fetyszu. Oto owe niestosowne, ocenzurowane przez Jacka Trznadla, fragmenty listu: „Całuję, liżę i wącham nóżki twoje i pupuchnę, i kędzierzawkę”; „Zlizuję brudziki z Twoich nóżek wonnych i z kędzierzawki mięciuchnej, ślinię Twoje usteczka i piersiczki, wącham i liżę Twoją pupuchnę”. Zob. tegoż: *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 99; cyt. za: P. Łopuszański, *Leśmian*, Wrocław 2000, s. 149 – 150.
[560] Zob. B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 381 – 382.
[561] Tamże, s. 251 – 253.

– jest publiczna defekacja[562], która przez poetę zostaje całkowicie z jego świata wykluczona. Myślę, że ten fakt wyraźnie określa linię estetyczną autora *Łąki*, ponieważ akceptacja natury pozbawionej ekskrementów – gdyby przyjąć Kunderowską definicję kiczu[563] - może stanowić dowód na swoisty poetycki sojusz Leśmiana z kiczem, jednak, w mojej ocenie, mamy tu do czynienia z kiczem najbardziej wyrafinowanym czy kiczem najwyższego stopnia.[564]

W tym miejscu warto przeanalizować cechy Leśmianowskiego erotyzmu. Cezary Rowiński w rozdziale poświęconym temu zagadnieniu powołuje się m.in. na dzieło Georga Bataille'a[565], który postrzega już sam akt seksualny jako zjawisko brzydkie z natury: „brzydota spółkowania budzi grozę, tak samo jak śmierć […] istotą erotyzmu jest zbrukanie" – stwierdza francuski pisarz w poemacie *Erotyk*[566]. Tutaj skłonna jestem polemizować z Rowińskim. Co prawda badacz krytykuje Pankowskiego i Dybciaka za nadinterpretacje elementów dewiacyjnych, a jednak sam uwydatnia sens m.in. motywów zbrukania. Te ostatnie nie są Leśmianowi zupełnie obce - zbrukana zostaje np. bohaterka ballady *Mak*, jednak poeta nigdy nie posuwa się odrazy, która budziłaby grozę. Stwierdzenie, iż: „baśniowy boginiak po prostu gwałci zdybaną w zaroślach dziewczynę"[567], stanowi pewien „naddatek treści" poecie przypisanych, na pewno nie jest nadinterpretacją, ale dopowiedzeniem sensu niedopowiedzianego. Zbrukanie krwią w wyniku ciężkich doświadczeń ciała egzemplifikuje poturbowany przez lawinę Marcin Swoboda, który czołga się do stóp kochanki, nie chcąc się od niej „odkrwawić"[568]:

Poniszczony śmiertelnie, chciał się z bólem wadzić,
Wokół bólu jął miazgę człowieczą gromadzić

Dłoń złamana w niej tkwiła, jak nóż w ciepłym chlebie!
To się ciułał, to trwonił…i tak pełzł przed siebie.

[562] Zob. C. Wodziński, *Św. Idiota: projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000, s. 127.
[563] Zob. M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A Holland, Warszawa 1999, s. 120. Definicje tę przytaczam w rozdziale wstępnym. Na temat kiczu zob. również H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, Warszawa 1998, s. 115.
[564] Zob. A. Banach, *O kiczu*, WL, Kraków 1968, ss. 64 – 123.
[565] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat…*, s. 229.
[566] Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk 2007, s. 30; Por. U. Eco, *dz. cyt.*, s. 355.
[567] C. Rowiński, dz. cyt., s. 231.
[568] Motyw ten omawia Marek Kurkiewicz: (Zob. *Ciało i krew poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 503).

I z trudem bezkształtnego ciała rozwłóczyny
Doczołgały się wreszcie do stóp dziewczyny.

Wargami, zszarpanymi o skały i krzaki,
Szeptały własne imię pewno dla poznaki.

Bocząc się na pełzacza, w ogrodzie bielała.
„Nie strasz kwiatów ranami! Precz, kałużo ciała!

Odkrwaw mi się od stopy! Szukaj lęków w niebie!
Próżno szepcesz swe imię! Nie poznaję ciebie!" –[569]

Moim zdaniem, krwawienie tytułowego bohatera, stanowi nietypową syntezę okropnych, makabrycznych urazów budzących wstręt i tkliwego obrazu, przedstawiającego kicz ran, o którym pisał Andrzej Banach[570]. Bohater poniża się przed ukochaną, ale *de facto* jego poniżenie wynika z bezwzględności żywiołu natury, zatem cena, którą płaci, obrazuje bardziej tragizm odrzucenia i śmierci w męczarniach niż akt sadomasochizmu. Perwersyjny podtekst jest pozorny. Z kolei Czesław Zgorzelski we *Wstępie* do *Ballady polskiej* tak charakteryzuje lirykę miłosną Leśmiana:

> Leśmian – podobnie jak baśniowo-symbolistyczna linia ballady młodopolskiej – czerpie niekiedy swe motywy z tradycji utrwalonej konwencją baśni, ale w przeciwieństwie do tamtej estetyki, opartej o kategorię wysubtelnionej śliczności, buduje świat swych ballad na efektach brzydoty, kalectwa i wulgarnej brutalności, wydobywając z nich nowe wartości estetyczne, popęd biologiczny ogarnia w tym świecie wszystko; nawet dziada kalekiego, nawet piłę![571]

Moim zdaniem ocena Zgorzelskiego jest chybiona, gdyż wyraźnie wskazuje na inspirację estetyką naturalistyczną, a jak już dowodziłam w toku tego wywodu, poezja autora *Łąki* nie nosi znamion naturalizmu. Jednakże nie można zaprzeczyć obecności czytelnych aluzji do fizjologii związanej ze stosunkami płciowymi i wielu udanych prób przełożenia na język poetycki mechaniki aktu seksualnego. Opisywane w *Jadwidze, Gadzie* czy *Maku* spazmy przywodzą na myśl ruchy frykcyjne, a gwałtowne gesty, jak

[569] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 379.
[570] Zob. A. Banach, *O śmierci słodkiej i dostojnej,* [w:] *O kiczu*, Kraków 1968, s. 207 – 223.
[571] Cz. Zgorzelski, *Ballada polska*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962 , s. 70.

choćby w przypadku Panny Anny, „miażdżącej swe piersi”[572], podszyte erotyzmem, samookaleczenie. Bez trudu dostrzec można też w liryce Leśmiana obrazy wielu perwersji. Pisze o tym - jak już wspomniałam - m.in. Krzysztof Dybciak, wyliczając kolejno: fetyszyzm (*Panna Anna*), bestiofilię (*Gad, Jadwiga*), sadyzm (*Piła*, *Alcabon*), nekrofilię (*Śmierć wtóra*)[573]. Frekwencja tego efektu wskazuje na celowe działanie twórcy, tym samym wprowadza on nową jakość w sposobie wyrażania zarówno brzydoty, jak i piękna. Przykładem może być fragment *W malinowym chruśniaku:*

> Gdy twój warkocz, jak w słońcu wybujałe ziele,
> Tchem rozwartych ogrodów mą duszę owionie,
> Głowę twą, niby puchar, ujmuję w swe dłonie
> I wargami w ślad dreszczu prowadzę po ciele.
>
> I raduję się, śledząc tę wargę, jak zmierza
> Do mej piersi kosmatej, widnej w niedomroczu,
> W której marzę pierś w lesie ryczącego zwierza
> I staram się, gdy pieścisz, nie tracić go z oczu.[574]

Jak pisał Cezary Rowiński w związku z tego rodzaju wyobraźnią erotyczną Leśmiana:

> Zwierzęca zmysłowość jest czymś naturalnym, co musi istnieć w każdym uniesieniu erotycznym, jest ona prawem natury. Pierwiastek ludzki manifestuje się w dominującej czułości erotycznej pieszczoty, ale on z kolei nie jest obcy temu, co zwierzęce. Czułość i zwierzęca zmysłowość są jednością przejawiającą się na przemian we wszelkim stosunku miłosnym[575].

Refleksja Rowińskiego eksponuje dominantę naturalistyczną, gdyby jednak wziąć pod uwagę implikowane przez wyżej przytoczony fragment utworu Leśmiana wyobrażenie oglądowe, powiedziałabym, że mamy tu do czynienia z poetyckim ornamentem o botanicznym i zoomorficznym charakterze, zbliżającym się z uwagi na

[572] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 402.
[573] K. Dybciak, „*Wywalczyć cudaczne prawo bytu”... Antropologia Leśmiana,* „Twórczość” 1978, nr 5, s. 83.
[574] B. Leśmian, *Poezje zebrane,* dz. cyt., s. 235.
[575] C. Rowiński, dz. cyt., s. 227.

swoją wymowę do kiczu erotycznego[576]. Trzeba podkreślić jednak, że kiczowatość ta, podobnie jak wszystkie formy brzydoty, została tu zawoalowana i wysubtelniona[577]. Równie dosadną interpretację proponuje Jan Marx. Badacz sądzi, że Leśmian był cielesnością wręcz opętany i ukazywał miłość na podstawie subiektywnych doświadczeń i w sposób ekshibicjonistyczny[578]. Autor *Perwersji demiurga* tak oto obiera Leśmianowskie erotyki:

> Leśmian pokazuje – mimowiednie oczywiście – tyranię miłości, jego wiersze, jeszcze zda się ciepłe od pieszczot, pisane w momencie, gdy tętno nie wyrównało się po orgazmie...[579]

Moim zdaniem są to jedynie odczucia (lub przeczucia) i skrajnie subiektywny (o charakterze bardziej literackim niż badawczym) przejaw intuicji, noszący znamiona nadinterpretacji. U Leśmiana nie pojawiają się naturalistyczne elementy fizjologii seksualnej. Nie ma tu takich pornografizujących erotyków, poeta wszystko zastępuje eufemizmem[580].

Werystycznych, skatologicznych obrazów brudu nie prezentuje Leśmian nigdzie, jednakże nie brakuje w jego poezji sugestywnych przedstawień wyobrażających taki brud na poziomie odczucia. Wszelkie aluzje do nieczystości przeobrażone zostają w atrybuty baśniowe, których magiczna cudowność całkowicie zastępuje naturalne odczucia wstrętu. Metaforyczny obraz brudu, nagromadzonego w dawno niesprzątanym wnętrzu, znajdziemy w opublikowanym na łamach „*Wędrowca*" w roku 1901[581] wierszu pt. *Ze wspomnień dzieciństwa*. Rozsądek zostaje tu porównany do „pasożyta", którego „przyjemnie czasem zgnieść"[582], sny zaś do „rupieci", które „drzemią po kątach w kurzu" i bywają stamtąd „wymiatane" przez stróża opoja[583]. Najliczniejsze

[576] Zob. Red. B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, *Kicz w języku i komunikacji*, Łódź 2016, s. 64 – 81.
[577] Tutaj, podobnie jak w przywołanym wcześniej wierszu pt. *Schadzka* Leśmian dokonuje wyraźnej autocenzury, jednak jego „niestosowne" sugestie często pozostają czytelne dla badaczy, którzy pozwalają sobie na swoistą egzegezę; Patrz → s. 13, przyp. nr. 62.
[578] Zob. J. Marx, *Perwersje demiurga*, [w:] Tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 766, 800; Por. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki…*, dz. cyt., s. 492, przyp. 706.
[579] J. Marx, *Perwersje demiurga*, dz. cyt., s. 496.
[580] Chociaż wiemy jakie fantazje Leśmian formułował w prywatnych listach. [Patrz: s. 106, przyp. 506.]
[581] Zob. B. Leśmian, *Poezje…*, s. 600.
[582] Tamże, s. 598.
[583] Tamże, s. 599.

i najbardziej wyraziste fragmenty, bliskie turpistycznej brzydocie, znajdziemy w *Napoju cienistym*. Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza wiersz *Dwaj Macieje*. Tytułowi bohaterowie „bestią nieczystą" nazywają Czmura[584], który wcześniej nazwał ich „pyskatymi śmieciami"[585]. Cały utwór prezentuje ciekawy repertuar rzeczy szpetnych, a formy brzydoty są bardzo oryginalne zarówno na poziomie obrazowania, jak i samego słownictwa bogatego w bezpardonowe, niemal rubaszne neologizmy. Wszystkie te właściwości ewokują „ostry jak brzytwa" czarny humor. Sam Czmur jest wyjątkowy, gdyż (prawdopodobnie) jako jedyny spośród Leśmianowskiej demonologii przechodzi w pośredni wobec stałego i lotnego stan skupienia i – „szkarłatną rzadź bytu wypluwa na jary"[586]. Podobnego rodzaju substancjalność – wilgoć – przechodząca w (niedopowiedzianą) lepkość pojawia się w wierszu *Wspomnienie* z tomu *Sad rozstajny*. Tutaj klimat zagęszczonej zmysłowości ukazuje zmetaforyzowane spotkanie kochanków[587]. Erotyczna atmosfera łączy w sobie wyobrażenia, unoszących jakby mocą jaskrawego światła, drobiny kurzu i pyłu oraz ich płynnych antynomii w postaci: „zacieków", „wyparów", „wylewu" i „potoku"[588]. W owej wodnej metaforyce – jak zauważa Małczyński: „zawarta jest bardzo subtelna, nienarzucająca się aluzja do cielesnych wydzielin"[589]. Ten akt miłosny – jak wszystkie Leśmianowskie erotyki – mimo znacznej soczystości, wolny jest od jakichkolwiek skojarzeń z fizjologizmem, brak mu wszakże charakteru zawiesistości i lepkości, właściwych wydzielinom narządów rozrodczych[590]. Zakończenie wiersza słowami: „Wieczna światłość!... Kurz złoty!... Pył słońca w twarz Boga!"[591] dodatkowo uwydatnia metafizyczny wymiar cielesnego spełnienia.

Podobnie obfitujący w niemal fizjologiczną ekspresję opis śmierci zwierzęcia mieści wiersz *Wół wiosnowaty*. Brud fizyczny ograniczony zostaje do kilku niemal bezwonnych substancji, jak kurz, pył, błoto, krew i pot. Funkcję kurzu i pyłu charakteryzuje szerzej przywoływany tu już Małczyński. Badacz trafnie zauważa, iż:

---

[584] Tamże, s. 482.
[585] Por. B. Małczyński, *O brudzie, kurzu i pyle w poezji Bolesława Leśmiana*, (dz. cyt.), s. 371.
[586] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 483.
[587] Zob. B. Małczyński, dz. cyt., s. 378.
[588] Por. Tamże, s. 378.
[589] B. Małczyński, *O brudzie…*, dz. cyt., s. 379.
[590] O lepkości jako istocie brudu w swojej książce Mary Douglas, (*Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 22 – 26).
[591] B. Leśmian, *Poezje…*, s. 43.

> […] nie traktuje się [ich] jednoznacznie jako materii obrzydliwej, niechcianej. […] odnajdziemy pojęcia kurzu i pyłu wpisane m.in. w krąg metaforyki meteorologicznej (głównie solarnej), kosmogonicznej, eschatologicznej oraz tanatologicznej[592].

Substancje te ulokowane zostają zatem częściej w polu semantyki magicznej i kultycznej niż skatologicznej, toteż – przynajmniej pośrednio – można je wiązać raczej z kampem, aniżeli z tradycyjnie rozumianym aestetyzmem. Krew i pot stanowią wprawdzie wydzieliny ciała, jednakże cuchną tylko w stanie zepsucia lub też w dużym stężeniu, toteż pozostają w ujęciu Leśmiana elementami ekspresji bliskimi owej „soczystości czarnoziemu" i nie wskazują na powinowactwa z estetyką fekalicznego fizjologizmu. Nieliczne przykłady nieczystości związanej z procesem rozkładu zawarte są natomiast w wierszu: *Kocmołuch*, gdzie „z zaniedbanej wychodzi mogiły, cały w rdzach i liszajach" – tytułowy „podziemny kocmołuch" „zagrobnych ran pleśnią pokryty biedołach"[593]. Jest to postać zrodzona z estetyki groteski fantastyczno-demonicznej i gotyckiej[594], której konwencjonalna ohyda uosabia – paradoksalnie – witalność świata umarłych. Z kolei w balladzie *Jadwiga* zgnilizna ciała stanowi metaforę destrukcyjnej namiętności Erosa i Thanatosa[595]. Motyw zabrudzonego ciała pojawia się też w wierszu *Anioł*. Tu postać, której tradycja chrześcijańska przypisuje eteryczny charakter, duchową doskonałość i bezcielesność[596], ma „od kurzu ciemne, jak murzyn, kolana"[597], zyskuje zatem zarazem cielesność, jak i niemal komiczną niedoskonałość. Zmaga się też z przyziemnymi doświadczeniami, takimi jak dyskomfort czy wysiłek.

Analogicznie do postaci anioła, poeta konstruuje charakter Boga i zaświatów w ogóle. W rzeczywistości poetyckiej autora *Łąki* – w skonkretyzowanej przez niego

---

[592] Tamże, s. 373 – 374.
[593] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 2000, s. 362.
[594] Zob. B. Stelmaszczyk, *Demony erotyki. Groteskowo-gotyckie powinowactwa w balladach Bolesława Leśmiana*, [w:] Red. Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J., *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo.*, Kraków 2002, s. 289.
[595] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*, Warszawa 1982, s. 231.
[596] Zob. B. Małczyński, *O brudzie, kurzu…*, s. 372; Patrz: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2012, s. 68 – 69; 216.
[597] B. Leśmian, dz. cyt., s. 396. Warto mieć tu może na uwadze fakt – choć trudno byłoby mi udowodnić jakieś wpływy czy inspiracje – że świętych z brudnymi stopami i w łachmanach – przedstawiał np. Caravaggio, nazywany czasem „barokowym naturalistą".

poetyckiej wizji pierwotnej natury - nie istnieje zło, bowiem natura nie podlega ocenie moralnej[598]. Brzydota stanowi zaś wyłącznie przejaw *élan vital* – nieskrępowanej siły życia, która mieści w sobie również pierwiastek boskości; w brzydocie zatem Leśmianowskie *sacrum* objawia swoje piękno. Sposób ukazania Boga i Jego relacji z człowiekiem również cechuje podobna paradoksalność. Poeta przedstawia Stwórcę nie tylko jako uczłowieczonego, ale wręcz jako kolejnego przedstawiciela swojego bogatego bestiarium – stanowi On integralną część przyrody i w żaden sposób nad nią nie góruje. Bóg Leśmiana często jest ułomny i poddany typowo ziemskim ograniczeniom, choćby podatny na urazy takie jak rany stóp. Zdarza się, że występuje On jedynie w roli klienta, jak ma to miejsce w *Szewczyku*[599]; bywa też gniewny, jak w wierszu *Poeta*, albo gnuśny jak w cyklu *Zielona godzina*[600]; Bogiem może stać się dla ptaków bałwan ze śniegu albo koral dla lalki. Jedno z najbardziej ludowo-naiwnych wyobrażeń Boga znajdziemy w omawianym już utworze *Dwaj Macieje*. Zyskuje On tu „twarz Płaczyboga"[601], niczym ludowy świątek i domaga się „przedłużenia wiecznego żywota" za pomocą magicznego, (być może narkotycznego, halucynogennego) ziela, które ma jakoby większą moc stwórczą niż sam Stwórca. Utwór ukazuje wyraziście panujący w świecie Leśmiana całkowity egalitaryzm bytów – także pod względem estetyki, Boże oblicze bowiem, tak samo jak ludzkie, może być zwierzęce czy potworne, a nawet roślinne[602], bywa równie wykrzywione grymasem smutku lub cierpienia albo też pozbawione dostojeństwa za sprawą rozczulenia lub dobrotliwego uśmiechu. Pozwolę sobie zacytować te fragmenty wiersza, które najlepiej ilustrują taki właśnie stan rzeczy:

Miał Płaczybóg źrenice – dalami posnute,
A w źrenicach na przemian – zadumę i smutę.
[…]
Rzekł Maciej: „Płaczyboże, co płaczesz uboczem –
[…]
Weź to ziele na wszelki w niebiosach przypadek,
Jako po dwóch Maciejach niepodzielny spadek.
Wiem, że cierpisz niekiedy – i ja czasem cierpię.
A nuż się nieśmiertelność w niebiosach wyczerpie!

[598] Zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat…*, s. 50.
[599] B. Leśmian, *Poezje…*, s. 245.
[600] Tamże, s. 57 – 58.
[601] Tamże, s. 484.
[602] To stanowi wyróżnik poetyckiej koncepcji Leśmiana.

[…]
Dość Ci, Boże, źdźbło małe tego ziela spożyć,
By do drugiej wieczności bez uszczerbku dożyć.
Kto zasłużył na ziele niech się nim odświeży.
Bogu się nieśmiertelność – nam się Bóg należy.
[…]
Wziął Płaczybóg podarek z tym bożym uśmiechem,
Co sprawił, że las z większym zieleniał pośpiechem,
I rzekł: „Dar to – nie lada, i skarb – nie drobnota – .
I pewne przedłużenie wiecznego żywota![603].

Wszystkie te ujęcia – w realizacji innych autorów Młodej Polski czy dwudziestolecia międzywojennego – mogłoby uchodzić za bluźnierstwo, jednak Leśmianowska kreacja nie budzi tego rodzaju zastrzeżeń. Prostodusznej, typowej dla ludowego rozumienia relacji Bóg-człowiek, przyświecają wyłącznie czyste intencje. Pierwotny człowiek autora *Pieśni kalekujących*, opiekując się nieporadnym Bogiem, wyraża swoją niepokalaną jakimkolwiek zwątpieniem czy występkiem moralnym szczerą pobożność. Żywioł pierwotności sytuuje baśnie Bolesława Leśmiana poza dobrem i złem[604], zatem brzydota moralna nie ma tam wstępu. Wyjątek (prawdopodobnie jedyny) znajdziemy w wierszu *Do siostry*, gdzie podmiot liryczny określa się jako: „wierzący w Ciebie gnój”[605] – tym samym wyrażając poczucie nieczystego sumienia.

Bolesław Leśmian proponuje własną drogę estetyczną – drogę wyrafinowanego piękna i równie wyrafinowanej brzydoty, estetykę alternatywną zarówno wobec estetyzmu, jak i aestetyzmu. Jego wizja natury nigdy nie implikuje dosłownej, naturalistycznej brzydoty. Estetyzacja z kolei nierzadko przekracza granice kiczu językowego, zaś elementy sentymentalizmu, którymi często posługują się inni poeci modernizmu, u Leśmiana zastępuje drapieżność oraz kampowa egzaltacja i przesada, a stylizacje ocierają się niekiedy o sztuczność. Podobnie jak w przypadku estetyki brzydoty, nigdy nie jest to kampowość *par excellence*. Nigdy też nie pojawiają się dosadne obrazy fizycznego brudu. Brud za każdym razem pozostaje jedynie sugestią ,zawartą w konstrukcji postaci lub sytuacji fabularnych, w których odbiorca często

[603] B. Leśmian, dz. cyt., s. 484 – 485.
[604] Zob. W. Wądołowski, *Doświadczenie natury. Kilka uwag o „Łące” Bolesława Leśmiana*, Por. C. Rowiński, *Człowiek i świat…*, Warszawa 1982, s. 245; Por. Tamże, s. 71 – 73.
[605] B. Leśmian, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 455.

może domniemywać skalania czy odoru, ale autor *Łąki* nigdy nie wyraża tych doznań wprost. Leśmian bywa też swego rodzaju „poetyckim iluzjonistą", gdyż jego kreacje w tak sugestywny sposób prowokują wyobraźnię badaczy, iż skłonni są mu nadać miano pełnoprawnego turpisty, którym *de facto* nie jest. Realne odpowiedniki kampu i nieczystości w estetyce Leśmiana stanowią kategorie liryczne: baśniowość i „bylejakość". Mimo tych wszystkich zastrzeżeń, poeta bez wątpienia pozytywnie wartościuje rozmaite formy brzydoty, dlatego też, korzystając z poetyki autora *Sadu rozstajnego*, skłonna jestem nazwać ten szczególny aspekt jego koncepcji estetycznej, który wiąże się z estetyką brzydoty - „brzydotą niedowcieloną". Afekty w stosunku do wartości estetycznych ulegają odwróceniu: zachwyt, rozkosz i pożądanie zajmują miejsce wstrętu, zatem można powiedzieć, że w Leśmianowskiej rzeczywistości triumfuje Freudowska zasada przyjemności[606].

[606] Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2012, s. 13 – 16.

# Rozdział VI

## Warianty brzydoty w poezji dwudziestolecia międzywojennego

Uwaga Jana Topassa, którą przytaczałam w rozdziale wstępnym, mówiąca, że brzydota posiada „nieskończone bogactwo elementów malowniczości", zaś „ohyda jest wieloforemna i olbrzymio dosadna"[607], w niezwykle trafny sposób ujmuje fakt obecności najróżniejszych wariantów brzydoty w poezji okresu międzywojennego. Podobnie jak poezja młodopolska, modernizm dwudziestolecia oferuje zarówno tradycyjnie rozumianą szpetotę deformacji i wynaturzeń, jak i – interesującą mnie tu przede wszystkim - brzydotę nieczystości, kiczu i kampu. Poezja tego czasu - oprócz niemal bezpośrednich, młodopolskich powtórzeń, nawiązań czy aluzji – wykorzystuje estetykę brzydoty, by opisać jednostkowe, często skrajne, egzystencjalne przeżycia, lub dla potrzeb prezentacji nowych w sensie historycznym i cywilizacyjnym doświadczeń, takich jak I wojna światowa czy fascynacja (lub przerażenie) cywilizacją miejską.

Realia miejskie, jako scenerię sytuacji poetyckich, preferowali i skamandryci, i futuryści, i – choć już w odmienny sposób - poeci Awangardy Krakowskiej, jednak w poetyckich realizacjach przedstawicieli tych ugrupowań, trudno byłoby rozpoznać obecność symboliki, jaka w związku z obrazami miasta pojawiała się w twórczości młodopolan[608], trudno byłoby też mówić o jakimś jednorodnym, wspólnym, pokoleniowo wyróżniającym, poetyckim sposobie mówienia o mieście. Z uwagi na problematykę niniejszej pracy, najciekawsze wydają mi się skamandryckie realizacje motywu miasta. Miasto jest u skamandrytów najczęściej przedstawiane w sposób bezpośredni, konkretny, sensualny, a tym, co interesuje poetów tej orientacji, jest przede wszystkim, niestroniąca od drastyczności, intensywność miejskiego życia, przy czym przedstawienia te – właśnie z uwagi na ich estetyczną (i etyczną) skrajność –

[607] J. Topass, *Zagadnienie brzydoty*, [w:] *Szlakami dusz twórczych…*, dz. cyt., s. 192 – 193.
[608] W poezji międzywojennej nie spotykamy raczej tego rodzaju symboliki urbanistycznej, jaką w literaturze młodopolskiej dostrzegał Wojciech Gutowski. Zob. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, [w:] *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

służyły często prowokowaniu mieszczańskiej obyczajowości[609]. Zwracając uwagę na ten prowokacyjny wymiar skamandryckich wierszy, mam tu na myśli m.in. dytyramb Juliana Tuwima *Wiosna* (*Sokrates tańczący*), łączący w sobie radosny, ekstatyczny ton z kontrowersyjnymi nakazami podmiotu, adresowanymi do seksualnie pobudzonego miejskiego tłumu oraz bezpośrednio formułowanymi zaleceniami/instrukcjami, dotyczącymi okaleczenia nowo narodzonych i dzieciobójstwa („Do kloak swe bastrzęta ciskaj po kryjomu"; „Wyrywajcie bachorom języki boleśnie,/By, gdy je w dół rzucicie, nie mogły już kwilić!"). Warto zwrócić uwagę, że główne elementy przedstawianej rzeczywistości zostały zobrazowane przy użyciu metaforyki biologicznej, odgrywającej tu jednak rolę krytyczną i – by tak rzec – degradacyjną. Kobieta to „krzywych pędraków sromna nosicielka", podnieceni mężczyźni to „obleśni, trzęsący się starcy", akt płciowy to „samice częstujące się samcami", miasto zobrazowane zostało metaforą maladyczną („tytaniczna krosta"), zaś skamandrycki bohater – wielkomiejski tłum – to albo „potwór porubczy", albo „gnój miasta"[610]. Tuwim – choć za sprawą sygnałów nie zawsze bezpośrednich, tzn. aluzji czy metafor – sprawił, że w odbiorze czytelniczym cała rzeczywistość miejska jawi się jako podporządkowana prawom wiosennej rui kloaka, wypełniona potem, nasieniem i krwią; można odnieść wrażenie, że gdyby tak właśnie przedstawioną przez Tuwima scenerię, wraz z opisanym tu zbiorowym erotycznym szaleństwem, pozbawić poetyckiego naduporządkowania i wzniosłej, pochwalnej dytyrambicznej tonacji i przetworzyć w tekst prozatorski, mielibyśmy do czynienia z tekstem naturalistycznym o drastyczności bliskiej opisom pomieszczonym w powieściach Emila Zoli.

Próbą zbliżenia się do naturalistycznej bezpośredniości wydaje się być fragment prozy poetyckiej Juliana Tuwima *Skrzydlaty złoczyńca* (*Rzecz Czarnoleska*). Tuwim poprzedził ten utwór swego rodzaju wstępem, w którym, przywołując koncepcję Baudelaire'a, skłonny był uznać swój tekst za rodzaj „bufonady lirycznej, lub feerycznej, utopionej w atmosferze anormalnej i marzącej – w a t m o s f e r z e w i e l k i c h d n i", jednak problem z nadaniem poematowi akcji, zmusił poetę do przerwania pracy i publikacji dwudziestu czterech fragmentów „chybionego – jak

[609] Jerzy Kwiatkowski zauważa, że Skamander wprowadził do poezji polskiej „konkretność, sensualizm, powszedniość." [J. Kwiatkowski, *Główne nurty w poezji dwudziestolecia*, w: Red. K. Wyka, *Obraz literatury polskiej w XIX i XX wieku*, t. II, *Literatura polska w okresie międzywojennym*, s. 12.] Stąd logicznie wynika również obecność konkretnej, sensualnej powszedniej brzydoty.
[610] J. Tuwim, *Wiosna. Dytyramb*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s. 313 – 315.

pisał – poematu", jako oddzielnych części, „każdy z nich bowiem jest jakby oddzielnym poematem, tak zwaną prozą poetycką"[611]. Fragment opatrzony numerem 14, najbardziej interesujący z mojego punktu widzenia, zrealizowany na podobieństwo młodopolskiej prozy poetyckiej, jako halucynacyjny zapis umysłu pogrążonego w chorobie - prezentuje w syntetycznym skrócie ohydę różnorodnych aspektów fizjologii ludzi z marginesu społecznego: pijaków, narkomanów, ludzi trawionych gorączkowym pożądaniem, zmagających się z gruźlicą, porażonych epileptycznymi konwulsjami:

> Wszędzie gryźli tłuste zabite zwierzęta, gryźli chleb, żuli, połykali popijali, soki burzyły się we wnętrznościach, kurczyły się mięśnie, w żołądku i w kiszkach żyło wściekłe mnóstwo. Pili wódkę i wino, pąsowieli, parowało w mózgu, pęczniały kłębki, zwoje, nerwy; oczy błyszczały; kręcił się wieczór w głowach. Wyrzucali ze siebie gorące ekskrementy, kąpali się w ukropie, zastrzykiwali morfinę, łykali lekarstwa, zanosili się wstrząsem kaszlu, plując, charcząc, wytężali płuca, gardło nabrzmiałe; tarli ciało o ciało zdyszani, niecierpliwi, kiedy nareszcie tryśnie rozkoszą nasienie,; kobiety krzyczały, wydzierano z nich dzieci, mokre, płaczące, skrzywione. Z zimna dzwoniły zęby, z gorąca omdlewały ciała, pot i śluz ciekł z gruczołów, epileptycy tłukli w bruk głowami, piana płynęła przez zagryzione do krwi wargi, rosły włosy, paznokcie, wapniały naczynia, wypadały zęby […][612]

Fragment ten, który posiada w sobie jakby dynamikę przywołanego wcześniej Tuwimowskiego dytyrambu, pozbawiony jest jednak radosnej, ekstatycznej nastrojowości. Poeta nie korzysta tu już z dytyrambicznej konwencji, ani nie angażuje się w antymieszczańskie prowokacje, ukazuje rzeczywistość w sposób bezpośredni, a zarazem syntetyczny, tak że można by odnieść wrażenie, iż przedstawiane sytuacje rozgrywają się w różnych miejskich przestrzeniach (na ulicy, w szynkach, szpitalach), zaś kondensacja negatywnych doświadczeń (zwierzęce zaspokajanie głodu, picie alkoholu, przyjmowanie narkotyków, defekacja, kopulacja), tworzy obraz społecznego koszmaru, w którym główną rolę odgrywają społecznie wykluczeni; wypowiedź podmiotu nie jest tu już pochwałą tłumu, raczej wyrazem głębokiego współczucia dla jego nędzy. W inny sposób portretuje Tuwim miejski margines w *Chrystusie miasta* (*Czyhanie na Boga*). „Zbiry, katy, wyrzutki/Wisielce, prostytutki/Syfilitycy, nożownicy,/Łotry złodziej chlacze wódki", przedstawieni są jako swego rodzaju „jurodiwi",

[611] J. Tuwim, *Skrzydlaty złoczyńca*, *Wiersze*, t. 2, dz. cyt., s. 123.
[612] Tamże, s. 133.

żyjący w nędzy (materialnej i moralnej), jednak niejako „powołani", ponieważ zdolni rozpoznać w obcym Chrystusa. W przeciwieństwie do naturalistów, podmiot Tuwima nie dokonuje tu szczegółowego, analitycznego opisu postaci, używa albo ogólnych (ale dosadnych i wymownych) określeń (np. syfilityk, „chlacz wódki"), albo eksponuje wyrazisty detal anatomiczny (człowiek „bez nosa, krościasty"[613]), sugerujące szpetotę, deformacje i wady anatomiczne.

Inny jeszcze sposób widzenia rzeczywistości miejskiej proponuje Jarosław Iwaszkiewicz. W jego wierszu miasto nie jest już ani scenerią intensywnie doznawanego życia, ani też przestrzenią wypełnioną bezmiarem ludzkiego nieszczęścia. O ile dytyrambem Tuwima rządziła siła życia, wiosennego rozkwitu, rozwoju i rozpłodu, o tyle poetycką kreacją miasta w utworze Iwaszkiewicza rządzi prawo zaniku, rozpadu i śmierci. Bezpośrednio ukazana brzydota zaniedbanych miejskich podwórek mieści w sobie i reminiscencje młodopolskiego naturalizmu, i dekadentyzmu, ale też barokowy niejako koncept, zawierający w sobie wanitatywną refleksję o nieuchronności śmierci, o wspólnocie losu człowieka i robaka czy nawet myśl o swoistej przewadze robaka, dla którego ludzkie ciało stanie się kiedyś pokarmem. Konkluzja ta, która stanowi przesłanie utworu, sformułowana zostaje przy użyciu leksyki nieczystości („na pół zgniłe, wpół zielone śmieci") czy opisu scen, budzących odrazę:

> Na podwórko, pomiędzy trumny samochodów
> Połamanych, przychodzą blade, głupie dzieci,
> Aby wśród na pół zgniłych, wpół zielonych śmieci,
> Odszukać trup kocięcia, zrzuconego z schodów.
>
> […]
> Jak dobrze jest poczuć wśród zębów żelastwa
> Ciałem spoconym ziemię, a w ziemi robaki,
> wywlec je z ciepłej gleby i wbijać na haki
> Za przynętę, nim sami padniemy ich pastwą.[614]

[613] J. Tuwim, *Chrystus miasta,* [w:] *Wiersze 1*, dz. cyt. 229 – 230.
[614] J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1977, s. 325.

Mimo swej pozornej bezpośredniości, wiersz Iwaszkiewicza jest w gruncie rzeczy przypowieścią i to – dodajmy – przypowieścią, w której odnajdujemy szereg kulturowych aluzji (np. do Księgi Koheleta, średniowiecznego napomnienia *memento mori* czy niektórych refleksji Szekspirowskiego Hamleta). Erudycyjność Iwaszkiewicza – mogłoby się tak wydawać – sprawiała, że skamandrycka (nie) programowa dosadność i bezpośredniość obrazowania, nawet drastyczna leksyka i prozaiczność przedstawianych scen, stawały się dla niego tylko oprawą przesłań mądrościowych, moralnych nauk czy – być może – osobiście odczuwanych konfesyjnych potrzeb[615].

Zapewne jednym z ciekawszych poetyckich realizacji motywu miasta, czy szerzej, poetyckich obrazów nowoczesnej cywilizacji, jest cykl *Pieśni fanatycznych* Kazimierza Wierzyńskiego z 1929 roku. Jest on interesujący z trzech przynajmniej powodów: po pierwsze jest świadectwem interpretacji nowoczesnej miejskiej rzeczywistości jako cywilizacyjnego koszmaru („Boże, zbaw mnie ze Świętokrzyskiej,/Ze środka miasta, z potopu kamieni (…) ratuj nas żywcem zamurowanych”[616], *Pieśń ze środka miasta*) po drugie, jest – w sensie formalnym, wynikającym z wykorzystanej poetyki - nawiązaniem do młodopolskiej tradycji ekspresjonistycznej, silnie wzbogaconej wyobraźnią oniryczną, po trzecie – i to jest dla mnie najbardziej istotne – imaginacja podmiotu, znękanego miejską opresją, jego przerażenie, cywilizacyjna trauma, marzenie (beznadziejne) o ucieczce, choćby w sen, wszystkie te pragnienia i intuicje „wypowiadają się” obrazami skrajnej brzydoty, w której szczególnie istotną rolę obrazową odgrywają wyobrażone czy przyśnione oślizłe płazy, doznawane fizjologiczne reakcje (np. ślinienie), wraz z bezpośrednimi określeniami negatywnych estetycznych ocen i odczuć (ohyda i wstręt):

Mdło, mętnie, słodko śni się i marzy,
Jaszczury opuchłe nam pełzną po twarzy,
Klejem gruczołów liżą i włażą do ust,
Aż się dławimy śluzem, kłębami,
Aż morze martwe się chwieje pod nami,

[615] Przykładem tego rodzaju poetyckiej strategii, jest wiersz Iwaszkiewicza pt. Leksyka nazywająca fizjologiczną nieczystość („trzewia cuchnące posoką”, „błoto chwiejności, cuchnące z rozpaczy”, „gejzery spermy”, „przepaści kałów”), została tu użyta jako składniki metafory, obrazującej dramatyczną egzystencję i udrękę artysty.

[616] K. Wierzyński, *Pieśń ze środka miasta* (*Pieśni fanatyczne*), [w:] K. Wierzyński, *Poezja*, t. 1, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1981.

Bulgoce gnijącym odmętem,
Łaskocze ohydą i wstrętem,
Atramentowy krztusi nas chlust,
Że wraca z nas słodycz cieniutką smugą
I płynie tłusta, jak nafta na wodzie.
Omdlewająco, powoli i długo
Cieknie nam ślina po brodzie.[617]

Zupełnie inaczej życie społeczności miejskiej obrazuje Julian Tuwim w wierszu *Zabawa* (*Rzecz Czarnoleska*). Wykorzystanie scenerii miejskiej nie jest tu już – jak u Iwaszkiewicza – pretekstem do refleksji egzystencjalnej, ani jak u Wierzyńskiego – sposobnością do zobrazowania katastroficznej wizji cywilizacji i pesymistycznej kondycji nowoczesnego człowieka, „zaduszonego" kamiennym światem. U Tuwima mamy raczej do czynienia z proletariacko-ludowym przedstawieniem świątecznej okoliczności. Świadoma poetycka niezręczność świetnie się tu sprawdza jako konwencja, odpowiadająca mentalności bohaterów, i zarazem doskonale koresponduje z wulgarnymi gestami uczestników opisywanej biesiady, zaś prostactwo bohaterów i „knajpiane" realia miejsca, wydają się aluzją do „rubasznych", karczemnych scen, malowanych przez Jana Steena i pokrewnych mu temperamentem artystycznym małych mistrzów holenderskich. W *Zabawie* wszystkie elementy ukazane są w sposób prześmiewczy i karykaturalny, natomiast wykorzystane przez poetę epitety i neologizmy, wzmacniają ogólny efekt antypiękna. Główny bohater, kapral, który wygrał na loterii barana, jest „czerwony od wódki" i „szkarłatnieje jak krwawy kark rzeźnika", mizdrząca się do niego dziewczyna to „łechczywe arcybydlę", zaś cała knajpiana uczta nazwana zostaje „bezwstydnym, robaczywym, gorącym ścierwem"[618].

Taki właśnie sposób widzenia rzeczywistości - jako niepięknej, a przynajmniej „odidealizowanej", a przy tym rubasznej, zmysłowej i traktowanej z humorystycznym dystansem – nie był bynajmniej wyłącznie znakiem rozpoznawczym skamandrytów. Poetycki manifest Anatola Sterna (coś w rodzaju poetyckiej *Ars poetica*), mógłby wyjść spod pióra wielu poetów tego czasu i wielu twórców chętnie przyjęłoby i przyjmowało Sternowską koncepcję „nowoczesnej" estetyki, którą autor *Anielskiego chama* charakteryzował w taki oto radykalny sposób:

[617] K. Wierzyński, *Pieśń o nocach przespanych*, [w:] *Poezja*, dz. cyt., s. 161.
[618] J. Tuwim, *Zabawa*, [w:] *Wiersze* t. 2, dz. cyt., s. 102.

[…] nic mi nie mówi różowa wenus boticzela
wychylająca się z okrągłej oceanu konwi!
[...]
rafaelów piękności leonardów rozettich
[...]
innych żądam rozmiarów ciał! Barw innych nie tych
[...]
obce mi są te wspaniałości!
[...]
ja wielbię formy niezgrabne i ciężkie owale
i śpiewam tęgobiodre i ogromne baby!!

próżno szukać ich w galeriach w spiżarniach obrazów!
znajduję ciężkie bóstwa co mi się objawiły
w kubach knajp rozszalałe przy miażdżeniu zrazów!!
przy rzekach kiedy piorąc wypinają tyły!

o wtedy je poznaję i usta słowem mi wzbierają!
wzrokiem tyłów fantastyczną grę upartą chłonę
widzę przepływa i odpływa pełne piersi jajo
i wrastają w piach nogi walce sztywne i czerwone [619].

Koncepcja Sterna i jego preferencje estetyczne są jasne i zgodne z zapatrywaniami całego pokolenia, (na co zresztą wpływ miały też przemiany w plastyce tego czasu), natomiast tego rodzaju poetyckie czy programowe tezy[620] były twórcom potrzebne również z tego względu, by zamanifestować w ten sposób dystans (lub zerwanie) z Młodą Polską, co w rzeczywistości nie było takie proste ani oczywiste. Piękno sztuki – zdaje się tu powiadać Stern - zwłaszcza idealizujące rzeczywistość piękno klasyczne, renesansowe czy prerafaelickie, nie może być już ani kanonem, ani inspiracją, ani satysfakcją dla współczesnego twórcy i odbiorcy. Podmiot (choć pewne aluzje do Courbeta czy współczesnych Sternowi, Picassa czy Légera wydają się tu wyraźne) podkreśla wyższość – by tak rzez – „rzeczywistości życia" nad artystycznymi konwencjami, których „wspaniałości" są mu nie tylko „obce", ale są też zbędne, gdyż nie odpowiadają gustom i wrażliwości współczesnego poety. Warto może zwrócić

[619] A. Stern, *Kobiety wyśnione (Wiersze rozproszone 1920-1928), Wiersze zebrane*, t. 1. oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985, s. 156 – 157.
[620] „Zamiast estetyki antygracja" – pisali Stern i Wat w manifeście *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* , [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, dz. cyt., s. 5.

uwagę i na ten fakt, że bez względu na (niepewną) oryginalność koncepcji teoretycznej, jaką Stern tu proponuje (nie sztuka, ale „realne życie"), obiektem poetyckiego porównania uczynił przedstawienie kobiety, a więc fakt, który od antyku służył najczęściej jako swego rodzaju miara, określająca taki czy inny kanon piękna, w ten sposób, wyzwalając się z jednej koncepcji estetycznej i opowiadając się za inną, w istocie pozostawał tradycjonalistą[621]. Wydaje się zresztą, że w ogóle futuryści – gdyby ich programowe enuncjacje traktować poważnie - mieli do kobiet stosunek przedmiotowy czy deklaratywnie antyfeministyczny[622]. Tak jest w manifestach, tak jest w poezji. Jednym z przykładów, który może warto tu przytoczyć jest wiersz Jasieńskiego pt. *Mięso kobiet,* zamieszczony w *Nożu w bżuhu* i uznany przez współczesnych poecie za jeden z najbardziej wstrząsających i skandalicznych wytworów futurystycznej wyobraźni:

> Przechodząc przypadkowo przez cienisty pasaż,
> mimo palm kiwających się jak senny palec,
> zobaczyłem kobietę, którą rąbał masarz
> i układał na ladzie kawał po kawale[623].

Niewątpliwie, Jasieński przekraczał tym utworem pewną „granicę gustu", jednak ani ten utwór, ani wcześniej cytowany wiersz Sterna, nie mogą być dowodem zerwania futurystów – ani tym bardziej skamandrytów – z wcześniejszymi tradycjami[624]. Tak jak młodopolanie żyli w kręgu tradycji romantycznej, tak i poeci dwudziestolecia często i w różny sposób korzystali z dorobku młodopolan. Michał

[621] Mimo buńczucznych orzeczeń i ocen w rodzaju: „Realność nie była (w tzw. sztuce paseistycznej; I.S) cenna sama przez się. Trzeba było ją wystylizować – trzeba było ją <upiększyć>. Lecz Nowa Sztuka nie upiększa rzeczywistości – ona ją przekształca (…). Wstępujemy w świat cywilizacji jako wyrafinowani barbarzyńcy". A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu"* ,[w:] *Antologia polskiego futuryzmu,* dz. cyt., 69.

[622] Zapewne na skutek bezkrytycznego przyswojenia programu Marinettiego, który w swym manifeście z 1909 pisał: „Chcemy sławić wojnę (…) militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet […] chcemy zwalczać moralizm, feminizm i wszelką oportunistyczną lub utylitarną podłość". F.T. Marinetti, *Manifest futuryzmu,* [w:] *Artyści o sztuce*, wybór i opracowanie E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 142 – 145.

[623] Zob. *Antologia polskiego futuryzmu*, dz. cyt., s. LVI.

[624] Warto przywołać w tym miejscu dwa dramaty najbardziej radykalnego futurysty, Marinettiego, *Ognisty dobosz* oraz *Jeńcy*. Pierwszy z nich Helena Zaworska uznawała za „najgorszy wzór neoromantycznej maniery" ( w istocie neoromantyczny kicz literacki; I.S.), drugi za „jaskrawy przykład naiwnego symbolizmu", zwieńczony banalnym morałem. Zob. H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917 – 1922*, Warszawa 1963, s. 107-108.

Głowiński zauważał wpływ tradycji literackich (również Młodej Polski) na Tuwima[625], ale młodopolskie dziedzictwo, wydaje się też obecne w twórczości futurystów. Halucynacyjny poemat Aleksandra Wata (który Witkacy uznał za literacką realizację koncepcji Czystej Formy), *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, i z uwagi na kreację (czy stan) podmiotu, i ze względu na halucyjancyjno-oniryczny tok wypowiedzi, wydaje się bezpośrednią kontynuacją młodopolskiego preekspresjonizmu. Poniżej przytoczone fragmenty utworu Wata mogłyby również zasilić wypowiedź podmiotu prozy poetyckiej Przybyszewskiego czy Micińskiego:

> Wydobywam błękitność z esencji siwych godzin między północą a południem. Biesiady zapomnianych misterii zapisuję na czarne płyty szyb. W głębokich wilgotnych podziemiach wywołuję ducha tlenia i rozwieszam go na kołki trójkolorowych latarni przybitych do amfiteatrów ścian […].
>
> Andaluzyjskie czarownice klaszczące kastanietami wtańczyły wesołego one-stepa z muzykalnym Żydem długim długim czarnym chudym w niebiosa mieszkańców kirgiskich stepów. Centauresy broniące tronu wznosiły się powoli i harmonijnie łopocąc skrzydłami, na najwyższe szczyty cynobrowych poranków[626].
>
> Ręka assyryjskiej komety sięga po kołtun włosów Berenice. Przechodniu, gdy posiadasz grzbiety cichych tajemnic, oddaj się harmoniom sfer, lecz pamiętaj nie podglądać przejawów swojej gwiazdy[627].

Jak przyznawał Wat, utwór ten pisał w kilku „transach", w chorobie, przy temperaturze sięgającej czterdziestu stopni i z dumą przyznawał, że parę lat przed Bretonem realizował technikę *écriture automatique*, którą na własny użytek nazywał autozapisem[628]. Być może to prawda, być może próba kreacji autobiograficznej literackiej legendy, pewne jest natomiast to, że jest to niejako utwór „bez zobowiązań", tzn. wyzbyty tego rodzaju ideowych aspiracji, jakie towarzyszyły Komornickiej, Przybyszewskiemu czy Micińskiemu. W związku z tym również elementy brzydoty nieczystości, wpisane w większe metaforyczne całości, pojawiają się tu niejako przypadkowo, bez głębszego uzasadnienia, jak nagłe rozbłyski chorej wyobraźni,

[625] Por. M. Głowiński, *Tradycje młodopolskie*, [w:] *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, dz. cyt., s. 90 i nast.
[626] A. Wat, *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz W. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 230.
[627] Tamże, s. 267.
[628] A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku"*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, dz. cyt., s. 271.

będącej ekspresją lęków, młodzieńczych erotycznych marzeń, chaotyczną kondensacją kulturowych asocjacji:

Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca nie idą na marne. Przechowują się w obszernych stęchłych podziemiach o filarach podtoczonych robactwem […]. Nadziane na haki, pokryte krwawą rdzą, w miejscach czoła, gdzie pewnej nocy wświdruję gnuśny ładunek brauningu[629].

Od kobiet odstręczył mnie wstrętny zapach krwi[630].

I znów chudy Żyd siedzi na kupie gnoju trzymając się jej skurczowo oburącz ostrymi hakami palców[631].

Oko się wzdyma i pęka sącząc spermę i piękne błękitne anonse[632].

Zupełnie odmienne zastosowanie znalazły reprezentacje estetyki brzydoty w poezji obrazującej przemoc fizyczną, w scenach nawiązujących czy wyrastających z przeżyć obu wojen światowych, albo z negatywnych doświadczeń, niezależnych od wojny, takich jak: choroba, śmierć czy lęk przed śmiercią.

Autorów wierszy wojennych łączy niewątpliwie idea pacyfizmu, zaś estetyka brzydoty - drastyczne obrazy bitew, przedstawienia wojny jako bezrozumnej rzezi, skrajne przeżycia uczestników – służą, co oczywiste, wzmocnieniu i uzasadnieniu pacyfistycznych przekonań. W obrazach batalistycznych czy utworach będących poetycką refleksją nad złem wojny dominuje brzydota nieczystości, skażenia, rozkładu, efekty cielesnego okaleczenia i śmierci. Jednak poetyckie przedstawienia tych doświadczeń i wspomnianych wyżej szczegółowych aspektów są bardzo różne; najogólniej można by powiedzieć, że tym, co różni sposoby poetyckiego mówienia o wojnie jest rodzaj i stopień językowego naduporządkowania. Czasem mamy do czynienia z bezpośrednio przedstawianymi scenami batalistycznymi, które ukazują grozę wojny, prezentując pojedynczą scenę/akcję, w której siła fizyczna walczących,

[629] A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, dz. cyt., s. 229.
[630] Tamże, s, 231.
[631] Tamże, s. 263.
[632] Tamże, s. 270.

ich zwierzęca, niszcząca pasja, rozpętanie nienawistnych emocji, skutkują niezwykle sugestywnymi, „krwawymi obrazami" o naturalistycznej intensywności, czasami poetyckie obrazy o charakterze bardziej uniwersalnym, gdzie zło, widziane jest w perspektywie szerszej, nieograniczającej się jedynie do przeżycia wojennego. W dorobku poetów dwudziestolecia znajdziemy też realizacje, w których doświadczenie wojenne ujmuje podmiot obrazami zastępczymi, np. realistycznym opisem losu indywidualnego uczestnika/ofiary wojennego koszmaru, czasem też wojna przedstawiona jest językiem alegorycznym, wypełnionym kulturowymi odniesieniami i aluzjami. Spójrzmy na kilka najbardziej wyrazistych poetyckich egzemplifikacji.

Wiersz Tuwima *Atak* (*Czyhanie na Boga*) jest właśnie przykładem bezpośredniej, niejako naocznej relacji z dokonującej się frontowej masakry. Optyka podmiotu redukuje żołnierzy do rozjuszonych bestii („bawołów stado"), zabitych zaś do skrwawionej góry mięsa. Efektem starcia są zmiażdżone twarze, rozprute brzuchy, „jezioro krwi czarnej" :

Kłębią się cielska trupów, góra mięsa krwawa.

Dopadli! Kopią, gryzą, prują bagnetami
Piersi, brzuchy i twarze, krew gorąca bucha,
Miażdżą twarze poległych ciężkimi butami
Lub wdeptują ich ciężar do krwawego brzucha.

Wreszcie, człapiąc nogami w jeziorze krwi czarnej,
Spoceni, poszarpani w tym śmiertelnym tańcu,

- Jak szaleńcy, co wnoszą kwiaty do trupiarni,

Zatykają swój sztandar na zdobytym szańcu[633].

W sposób równie realistyczny ujmuje rzeczywistość wojny i – ogólniej – nieuniknionego przeznaczenia , Józef Wittlin w *Hymnie o łyżce zupy* (*Hymny*), przedstawiając szereg skrajnych doświadczeń, będących udziałem uczestnika wojny, który „…I w wagonach na bydlęta gnił,/ I spleśniałe chleby w rowach jadł, /I tabakę

[633] J. Tuwim, Atak, *Wiersze*, t. I , dz. cyt., s. 255.

z krowich gnojów żuł,/I z cuchnących bagien wodę pił…”[634]) lub w *Trwodze przed śmiercią* (*Hymny*), wierszu „inkrustowanym” Baudelaire’owskimi reminiscencjami[635]:

> Nieraz widziałem zwierzęcą padlinę
> I brał mnie wstręt.
> Złe muchy martwe obsiadały cielska
> Zwierząt wspaniałych
> Kruki szarpały cuchnące wnętrzności
> Koni udałych.
> Po długich latach – białe ludzkie kości
> Suto rozsiane po naszych ugorach
> Świadczą o strasznych gromadnych pomorach
> I wojnach[636].

Poetyckie opisy, komentarze czy refleksje nad złem przemocy, wojny czy gwałtu, pojawiają się też u Wittlina w ujęciach o charakterze alegorycznym, przypominającym zresztą literackie alegorie Młodej Polski[637]. Z tego rodzaju rozwiązaniem mamy do czynienia w poemacie *Hymn nienawiści* z 1919 roku. Podmiot wskazuje tu szereg negatywnych doświadczeń, których źródłem jest niszcząca aktywność upersonifikowanej nienawiści. Przyjmuje tu ona postać miejskiej ulicznicy, „plującej w twarz wszystkiemu, co waży się żyć”, „dziewki jurnej przerozpustnej”, wszechobecnej, niezniszczalnej, radośnie kalającej, zatruwającej i zabijającej każde dobro:

> […] Na ulicach naszych chadza nienawiść…a gdy obaczy matkę, a matka/w żywocie dźwiga dziecka płód – już płód się w robactwo przemienił.-/ A robactwo łono macierzyńskie żre!.../O hy! Jak ohydnie robactwo łono matki żre…! […] A gdy matka swą dziecinę do piersi przytula,/A gdy matka swe niemowlę w usteczka całuje/- na oblicze macierzyńskie wstrętny zejdzie trąd./O hy! Jak plugawy trąd matkę oszpecił! […] Lecz gdy spotka onych wielu tych żołnierzy ze szablami,/z fuzyjami, które sypią/ołowianych kul gęsty, suty grad […], a chłop rzuci się na

[634] J. Wittlin, *Hymn o łyżce zupy,* [w:] J. Wittlin, *Poezje*, wstęp. J. Rogoziński, Warszawa 1981, s. 41.
[635] Widziałbym tu przede wszystkim aluzje do *Padliny* i *Odjazdu na Cyterę.*
[636] J. Wittlin, *Trwoga przed śmiercią,* dz. cyt., s. 25.
[637] Pisał o tym P. Siemaszko w: *Szkielet z kosą i „białoskrzydła mgła dziewicza”…*, [w:] *Młodopolska synteza sztuk,* red. H. Ratuszna i R. Sioma, Toruń 2010, s. 61-76.

chłopa,/oko bratu swemu kole,/kiszki z brzucha mu wypuszcza,/- dobrze bagnet wyostrzony –/ a tak![638]

Podobnie wyraziste turpistyczne i teratologiczne wizje brzydoty pojawiają się w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Autorka *Szkicownika poetyckiego* z 1939 roku bezpośrednio ujawniała swoje zainteresowanie brzydotą, notowała jej najróżniejsze konkretyzacje i przejawy. Czasem był to „upiorny obraz z sali muzeum przyrodniczego w Paryżu", gdzie „wiszą czaszki ludzkie dziesięciokrotnie większe od normalnej" (w rzeczywistości „trupie głowy słoni"), ale też rzędy „małych ludzkich czaszek różnych ras", które „patrzą koleżeńską pustką oczodołów", czasem rejestrowała swoje odczucie odrazy, odczuwane wskutek kontaktu z meduzą („Ektoplazma meduzy przesuwa się wzdłuż mojej dłoni, rozwiewna, okropna"[639]), jednak najbardziej wstrząsające są jej notatki wojenne (*Szkicownik poetycki I*), nie tyle reminiscencje, co raczej impresje, wykorzystujące najróżniejsze kulturowe wpływy: inspiracje *Apokalipsą* Świętego Jana, obrazami dawnych mistrzów: Dürera, Bruegla i Boscha[640], tradycyjne wyobrażenia demonologiczne. Powstaje w ten sposób – jak powiada podmiot – „fotomontaż z myśli moich" – ekspresja grozy i przerażenia. Jak pisał Jerzy Kwiatkowski, wojna nie była dla Pawlikowskiej ani utratą i dążeniem do odzyskania niepodległości, ani walką faszyzmu z demokracją i socjalizmem, ani zmaganiem sił Dobra i Zła, lecz szaleństwem pewnego gatunku biologicznego[641], być może dlatego właśnie w swoim fotomontażu poetka „poprzebierała" mordujących się ludzi mordujące maszyny w maski zoomorficznych stworów:

Oto fotomontaż z myśli moich, ze starych sztychów i nowoczesnych zdjęć, obrazów wojny: sabat. Niebo rzuca hojnie płomieniami. Padają również z nieba kości i czaszki ludzkie, gradem nieczystym. Na wzgórzu toczą się jak, odosobnione koła armatnie; wkręcone w ich szprychy jaszczurki przewracają oczy ku niebu w fałszywej ekstazie. W dole, na szutrem wysypanym gościńcu, maszyna do ubijania dróg nagle obróciła się przeciw człowiekowi, nacierając nań szerokim walcem. Kieruje nią kozioł o czerwonych oczach. Bombowce znaczone

[638] J. Wittlin, *Hymn nienawiści*, w: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 311 - 315.
[639] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki*, [w:] *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1967, s. 197 – 223.
[640] Por. P. Siemaszko, *Od akademizmu*…, dz. cyt., s. 276.
[641] J. Kwiatkowski, Wstęp do M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1967, s. XCV

trupimi głowami na skrzydłach, zamiast podwozia mają podkurczone łapy z rozpostartymi szponami.

[…]
Psy o małpich twarzach i okrągłych czaskach roznoszą kości po wzgórzu, warcząc i skacząc. Niezdarnie hasają czterej jeźdźcy Apokalipsy wśród jałowców i spalonego upałem runa macierzanki. Głód o jamistych oczach kołuje ma ślepej kobyle, która ponosząc, koścista, zdobywa się na ostry kłus jedynie.
(…)
Mór stępa jadąc na wronej, nosatej szkapinie, chustą ziemistej barwy w powietrzu obraca. Wojna i Ogień sadzą w odległości atakując wsie i dwory. Ogień wierzchowcowi własnemu grzywę podpalił i ledwo na dębiącym się i wierzgającym usiedzieć potrafi.[642]

Wspomniałam na wstępie, że estetyka brzydoty, zwłaszcza brzydota nieczystości, najczęściej ujawnia się w scenach, obrazujących rzeczywistość miejską oraz rzeczywistość wojennej przemocy. Poezja dwudziestolecia jest jednak również interesującym świadectwem innego dramatycznego przeżycia – choroby – zwykle gruźlicy, której efekty fizjologiczne (krwawienie, odpluwanie, nadpobudliwość seksualna), implikowały niejako konieczność korzystania z estetyki nieczystości. Aluzję do tego doświadczenia odnajdujemy już w przytoczonym wyżej fragmencie *Skrzydlatego złoczyńcy* Tuwima, jednak w sposób pełniejszy motyw maladyczny, związany z gruźlica, wstrząsające opisy stanów chorobowych, w różnych stadiach rozwoju, znajdujemy u Tuwima w wierszu *Płuca*, będącym pełną współczucia refleksją nad fizyczną udręką gruźlików i ich swoiście odczuwanym poczuciem wykluczenia („…Boją się nas kobiety, bo im na koszuli/Możemy ślad zostawić, rzygając krwotokiem…”[643]), przede wszystkim zaś w liryce, osobiście dotkniętego tym nieszczęściem, Jerzego Lieberta, np. w jego wierszu *Skazańcy* (*Kołysanka jodłowa*) czy w *Pieśni o zagładzie (Kołysanka jodłowa*) - wierszu będącym wstrząsającym sprawozdaniem z przebiegu śmiertelnej choroby, jej poszczególnych stadiów i nieuniknionych reakcji umierającego organizmu:

[642] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki* (I), [w:] *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1967, s. 243 – 244.
[643] J. Tuwim, *Płuca* (*Czyhanie na Boga*), [w:] *Wiersze*, t. 1, dz. cyt., s. 240

[…]

Tylko się oczy stają większe,
Tylko oddechy coraz prędsze,
Język oblepia gęsta ślina
I nagle zjawia się plwocina.
Słodkawo kwaśna, zielonkawa,
Jak lekko dobrze się odpluwa,
[…]
Krwią się zabarwia zwiędła cera,
W zamglonym oku światło drga,
Światełko fosforycznie płonie[644].

Jakkolwiek – przypomnę – zwracano już uwagę na obecność tradycji młodopolskiej w twórczości Juliana Tuwima[645], nigdy nie klasyfikowano żadnych młodopolskich repetycji tego czołowego przecież skamandryty, jako przykładów literackiego kiczu. A przecież, gdyby przyjrzeć się pod tym kątem utworom takim jak: *Z podróży* (*Czyhanie na Boga*) - wierszowi będącemu „śliczną", poetycką pocztówką z Italii, natchnionym sentymentem *Akacjom* czy *Dialogowi*, „Tetmajerowskiemu" erotykowi *Jesteś znowu…* (*Sokrates tańczący*) czy „nastrojowemu" lirykowi *Dziewczynom* (*Czyhanie na Boga*), powielającemu ten już w Młodej Polsce wyczerpany, obraz zmęczonych, smutnych, pogrążonych w tęsknocie dziewcząt – ich kiczowy, w sensie obrazowym i nastrojowym charakter, nie budzi wątpliwości. Lektura tych wierszy skłania raczej do pytania o powód, dla którego autor *Wiosny* utwory tego rodzaju pisał. Pytanie jest o tyle istotne, że Tuwim – jak już wspominałam – był niezwykle przenikliwy i – powiedziałabym – złośliwie trafny w naśladowaniu stylu niektórych młodopolskich autorów, nie ukrywał też ironicznego dystansu wobec młodopolskich czy poromantycznych konwencji brzydoty: brzydoty kiczu (np. *Sen złotowłosej dziewczynki*, *Sokrates tańczący*) czy neoromantycznej makabreski, zrealizowanej w konwencji tyleż turpistycznej, co humorystycznej (*Humoreska*, *Sokrates tańczący*):

[644] J. Liebert, *Pieśń o zagładzie* (*Kołysanka jodłowa*), *Poezje zebrane*, Warszawa 1972, s. 183
[645] Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, dz. cyt.

[…]

Kadłub mój zmarły
Opłaczą płaczki
Będą mnie żarły małe robaczki.

Tak się zaroją
Jak czarne mrowie,
Zeżrą pierś moją,
Zgniły mózg w głowie.

Głodem się wdłubią
W oczy nabrzękłe,
Chciwie wyskubią
Mięso rozmiękłe

Zeżrą wnętrzności,
Stoczą je całe,
Zostaną kości
Suche i białe.

[…]

O wyrafinowanej świadomości estetycznej i o humorystycznym, a zarazem krytycznym dystansie wobec młodopolskich konwencji i schematów przedstawieniowych, świadczy też utwór *Panny*, będący w istocie (nieco na podobieństwo wspomnianych wyżej *Kobiet wyśnionych* Sterna) konfrontacją dwóch estetyk: młodopolskiego (poczętego jakby z ducha poezji Maeterlincka) „przesłodkiego„ idealizmu, mocno zakorzenionego w świadomości podmiotu („Panny z czarnych powozów, ażurowo-przejrzyste/Panny smętnie przeciche, jak szeptania kościelne,/O, narcyzy z cieplarni! Panny wonne i czyste…”[646]) i – by tak rzec – życiowego realizmu, manifestowanego, zarówno supozycją podmiotu („…Excusez…mam wrażenie, że… się hm! Wam po nocach!/Parobkowie rzeźniccy śnią, jak lwy, muskularni…”), jak i dość ordynarną, a zarazem nerwową odpowiedzią panien „aksamitno - misternych”: „ <Lecz cóż Pana obchodzi, co po nocach nam śni się?!/To jest wprost…niesłychane, grubijańskie, bezczelne…>”.

[646] J. Tuwim, *Panny* (*Z wierszy rozproszonych*) [w:] J. Tuwim, *Wiersze*, t. 2, dz. cyt., s. 360.

Równie interesującą refleksję, dotyczącą estetyki przynosi krótka proza poetycka *Groteska*. Tekst ten zawiera w sobie myśl, bliską koncepcji kampu, poeta używa tu bowiem pojęcia „groteska" w tym znaczeniu, w jakim dziś moglibyśmy użyć pojęcia „kamp". Podmiot „bawi" się tu i antysemickimi uprzedzeniami, i demonologicznymi fobiami, przekonuje czytelnika, że groteska jest swego rodzaju „dziełem czarta", że może konkretyzować się jako zwykły bibelot, „byle sprzęt lub figurka, stojąca od lat na biurku", może też nią być „cały szereg ludzi, zwierząt, nawet spojrzeń i ruchów", natomiast „te pochody garbusów, flirty wielkogłowych krępych kretynów, ci masturbanci, kwiczący z rozkoszy przed posągami obnażonych bogiń antycznych, są jeno (…) anegdotami groteski"[647]. Czy zatem tworząc utwory w manierze młodopolskiej, towarzyszyły Tuwimowi szczere, poważne poetyckie intencje, czy były one raczej swego rodzaju pastiszem młodopolskiego stylu, przykładem poetyckiej kampowości, tzn. demaskacją sztuczności tych realizacji i zarazem przejawem urzeczenia (na podobieństwo gustu Rimbauda[648]) ich stylistyczną tandetnością. Według mnie, utwór Tuwima pt. *Wieczór* (*Czyhanie na Boga*), bynajmniej niejedyny w dorobku tego autora - jest właśnie takim kampowym pastiszem niezliczonych młodopolskich wierszy, które powielały, inspirowany malarstwem prerafaelitów, obraz korowodu tajemniczych dziewcząt, usytuowanych w nieokreślonej przestrzeni:

Dziewczyny anemiczne, blade jak wspomnienia,
Spod długich rzęs przelotne rzucają spojrzenia.

I wolno, krok za krokiem, stąpają niepewne.
Szepcząc bladymi wargi słowa modlitewne.

I znużone swej własnej wątłości słodyczą,
Cicho sobie nawzajem dobrej nocy życzą[649].

O ile symbolizm Młodej Polski traktował tego rodzaju wizerunki jako ekwiwalenty stanu duszy, o tyle u Tuwima jest to już tylko zabawa poetyckim, obrazowym schematem, który tak chętnie wykorzystywali Kazimierz Tetmajer,

[647] J. Tuwim, *Groteska* (*Sokrates tańczący*), [w:] *Wiersze*, t.1, s. 343.
[648] Por. przyp. nr 55.
[649] J. Tuwim, *Wieczór (Wiersze*), t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986, s.260.

Bronisława Ostrowska czy Kazimierza Zawistowska, natomiast ostatnie wersy zdają się mówić nie tyle o fizycznej czy duchowej „wątłości" tytułowych bohaterek i ich pożegnaniu, co raczej o słabości młodopolskiej konwencji, z którą prerafaelickie bohaterki były nieodłącznie związane i ostatecznym z nią rozstaniu.

***

Szczególne miejsce w refleksji nad obecnością brzydoty nieczystości, kiczu i kampu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego zajmuje, według mnie, proza Brunona Schulza i to właśnie dorobkowi artysty z Drohobycza chciałabym poświecić nieco dłuższą dygresję[650]. Elementy skatologicznej brzydoty są tu zwykle przynajmniej częściowo ukryte – niejako „przemycone", pośród stale przeobrażających się form kiczowego piękna. Jeżeli wobec twórczości Leśmiana można było mówić o przesunięciu akcentów afektywnych w reakcjach na poszczególne odmiany estetyki brzydoty, to w przypadku Schulza powiemy już o całkowitym odwróceniu wektora – o estetyce *à rebours* i absolutnym triumfie Freudowskiej zasady przyjemności[651].

Obok zachwytu nad klasycznie pojętą urodą świata, autor *Sklepów cynamonowych* proponuje równocześnie podziw wobec jego brzydoty. Oba warianty brzydoty – z których pierwszy jest najogólniej mówiąc zawarty w wytworach człowieka, drugi zaś wynika bezpośrednio z natury – będę je odtąd nazywać odpowiednio: „brzydotą kiczu" i „brzydotą brudu" – w świecie Schulza współistnieją, wzajemnie się uzupełniają i przenikają niekiedy do tego stopnia, że czasem trudno określić granice ich wpływu. W toku mojego wywodu postaram się przybliżyć najważniejsze cechy dwóch rodzajów brzydoty, które dostrzegłam w dorobku artystycznym drohobyckiego twórcy.

Inspiracją do pierwszej części moich rozważań staną się dwie, przywoływane już w rozdziale wstępnym, teorie kiczu: ta sformułowana przez z Hermanna Brocha w eseju *Kilka uwag o kiczu*, gdzie kicz definiuje on m.in. jako rezygnację z prawdy na

[650] Dla porządku zaznaczę, że decyzję o włączeniu prozy Schulza w ramy szeroko rozumianej poezji podjęłam, korzystając ze wskazań i badawczych ustaleń Włodzimierza Boleckiego, który w prozie Schulza stwierdzał zarówno obecność reguł awangardowej sztuki poetyckiej, jak i wyznaczniki symbolistycznej koncepcji języka poetyckiego. Por. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 213 – 214.

[651] Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, dz. cyt., s. 13 – 16.

rzecz piękna oraz „zło w systemie wartości sztuki”[652] oraz refleksja Milana Kundery z *Nieznośnej lekkości bytu* na temat „gówna” (jako synonimu najbrzydszej i najbrudniejszej postaci ludzkiej natury, zarazem prawdy o niej), któremu przeciwstawia kicz (synonim „pięknego” kłamstwa)[653].

Chociaż Kundera mówi o brzydocie ekskrementów w sposób bezpośredni i zdecydowanie bardziej dosadny niż drohobycki pisarz, jednakże omawiany tu fakt skatologiczny stanowi niejako wspólny aspekt obu wariantów brzydoty, a tym samym dogodny punkt wyjścia do drugiej części mego wywodu. Tutaj trop wyznacza zdanie samego Schulza z opowiadania *Druga jesień*, stanowiące, jak mniemam, jego ogólne artystyczne *credo*: „Piękno jest chorobą”[654] (przy założeniu, że równie prawdziwa jest inwersja semantyczna tegoż: „Choroba jest pięknem”.) Dodatkowo warto przywołać tutaj także kategorię nieczystości w kontekście kulturoznawczym – zarówno świeckim, jak i religijnym. Definicje brudu, które uznałam za najbardziej trafne z punktu widzenia przedmiotu mojej refleksji zawarte są w pracach: Mary Douglas *Czystość i zmaza* oraz wspomnianej już pracy Katherine Ashenburg *Historia brudu*. Chociaż wymienione autorki widzą zagadnienie z dwóch różnych perspektyw, obie definiują brud jako nieuporządkowanie, coś „nie na swoim miejscu”.[655] W toku tego wywodu postaram się wykazać, iż istota brudu staje się w dużej mierze tożsama z pojęciem brzydoty.

Zamiłowanie do brzydoty, godzące ze sobą dwa skrajne, pozornie wykluczające się rodzaje gustu, można sprowadzić do wspólnego mianownika, określając je zaproponowanym przez Mieczysława Wallisa terminem: antykallizm.[656] Autor tego pojęcia spotkał nawet drohobyckiego twórcę osobiście. Jak relacjonuje Teresa Pękala:

> Autor *Przeżycia i wartości* miał wielkie zrozumienie dla śmiałej, nowoczesnej formy i odważnej tematyki prac Schulza i ubolewał, że nikt tych dzieł graficznych nie chciał kupić. W twórczości Schulza dostrzegał zapowiedź nadchodzącej epoki „wartości ostrych” w sztuce.[657]

[652] Por. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, Warszawa 1998, s. 115.
[653] M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, dz. cyt., s. 120; (Zob. Uwagi wstępne, s. 9 – 10, przyp. 52).
[654] Por. B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957, s. 214.
[655] Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 22 – 26; Por. K. Ashenburg, *Historia…* , s. 48 – 51, 60 – 62, 199.
[656] M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 37 – 38.
[657] T. Pękala, *Świat jako przedmiot estetyczny.* M. Wallis, dz. cyt., s. 20, (Zob. Uwagi wstępne).

Jednakże Wallis nie miał tutaj całkowitej racji. Wartości nazwane przez niego „ostrymi" były bowiem w sztuce zarówno europejskiej, jak i polskiej obecne już wcześniej. Autor *Sklepów cynamonowych* kontynuował w swym dziele głównie tradycje romantyzmu i naturalizmu[658], które, choć w swej ogólnej wymowie pozostają ze sobą sprzeczne, są jednocześnie zgodne w dowartościowaniu estetyki brzydoty i brudu. Jednakże geneza obu odmian brzydoty, do których nawiązywał twórca *Xięgi bałwochwalczej*, sięga znacznie głębiej. Wiele wskazuje na to, iż artysta zdawał sobie sprawę, że historia brzydoty w sztuce jest, wbrew pozorom, równie stara, jak historia piękna. *Słownik schulzowski* odnotowuje m.in. fascynację Schulza tzw. „kanonem groteskowym", niezwykle cenionym w baroku, a mającym swój początek w kulturze ludowej średniowiecza i renesansu:

> […] groteskowe ciało nie jest wyodrębnione z reszty świata, jest nie zamknięte, nieskończone, niegotowe, samo siebie przerasta, wykracza poza swoje granice. Podkreślone zostają albo te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny […] – albo też te, za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem – otwory wypukłości, wszelkie odgałęzienia i wyrostki: rozwarte usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos. […] Jedynie poprzez tego rodzaju akty, jak spółkowanie, brzemienność, poród, agonia, jedzenie, picie, defekacja – ciało odsłania swą istotę, to, co w nim sprowadza się do wzrostu i przekraczania własnych granic[659].

Ogromny wpływ na twórczość drohobyckiego pisarza miał również kanon estetyczny XIX wieku, epoki, pod koniec której autor przyszedł na świat, i która stanowiła dlań urzeczywistnienie Arkadii – jego *Genialną epokę*. Te właśnie czasy, były okresem panowania - w popularnym obiegu - masowo reprodukowanych obiektów, będących przykładem „wzorcowego" kiczu, czyli tzw. „złej sztuki"[660].

Wówczas nastąpiło również przewartościowanie tradycyjnego myślenia o pięknie. Na gruncie polskim tendencja ta pojawia się już około roku 1900, w znacznym stopniu pod wpływem idei Przybyszewskiego. Za przedstawicieli polskiego „antykallizmu" uznać można młodopolskich artystów: Wojciecha Weissa i Xawerego Dunikowskiego oraz malarzy organizujących liczne wystawy w pierwszych latach XX wieku,

[658] Zob. P. Siemaszko, *Od akademizmu…*dz. cyt., s. 190 – 196.
[659] Zob. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2006, s. 133 – 134; Por. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa…*, dz. cyt., s. 421 – 499.
[660] Zob. M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 202 – 203.

tworzących tzw. Grupę „Pięciu": Hofmana, Gottlieba, Jakimowicza, Rembowskiego i Wojtkiewicza. Ostatni spośród wymienionych często z upodobaniem przedstawiał na swoich obrazach marionetki i trupy cyrkowe[661], w ten sposób reprezentował tę samą co Schulz koncepcję estetyczną: pochwałę sztuczności. Mimo, że trudno określić wspólną dla wymienionych twórców linię stylistyczną, wszyscy stanowią przykład wyraźnie zarysowującego się (pre)ekspresjonizmu[662]. Na pewno wszyscy oni reprezentują postawę artystycznego buntu przeciwko tradycyjnie rozumianemu pięknu. Bez wątpienia artystyczna działalność Schulza rozwijała się też częściowo pod wpływem twórców jemu współczesnych, np. Stanisława Ignacego Witkiewicza i Witolda Gombrowicza, których znał osobiście.[663]

Przechodząc do problemu zasadniczego, można stwierdzić, że estetyka kiczu w prozie Schulza krystalizuje się w konsekwencji odwrócenia porządku genderowego i wyraźnego zniekształcenia heteronormatywnych wzorców płci[664]. Dychotomiczny podział świata na władcze, silne kobiety i uległych im, słabych mężczyzn, konstytuuje znaczną część Schulzowskiego świata literackiego i plastycznego. Płeć męską w opowiadaniach reprezentują zawsze istoty z natury słabe, kruche i wymagające opieki: niepełnosprawni, starcy, niemowlę, szczenię. Z kolei płeć żeńska reprezentuje zwykle w większym stopniu siłę psychiczną i duchową niż fizyczną muskulaturę, zaś jej brzydota, (rozumiana jako odstępstwo od klasycznych kanonów kobiecej urody), przejawia się czy to w korpulencji, czy np. „włochatości" – jak w przypadku Anny Csillag.[665] W sposób najbardziej wyrazisty ów obraz relacji damsko-męskich ujawnia cała twórczość plastyczna Schulza. Rysunki i grafiki, z których składa się słynna *Xięga bałwochwalcza* obfitują często w zmultiplikowane autoportrety. Daleki od kanonów męskiej przystojności, nieurodziwy artysta, niemal obsesyjnie portretował własną twarz

[661] W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000, s. 154 – 155, 207 – 208.
[662] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik…*, s. 198.
[663] Tamże, s. 129 – 131; 343 – 346.
[664] Tego typu zabieg stylistyczny zwykle wywołuje u odbiorcy dyskomfort estetyczny oraz poznawczy, gdyż zaprzecza normom zgodnym zarówno z dominującą kulturą, jak i obecnym w niej obrazem świata natury. Por. U. Eco, *Historia…*, s. 412.
[665] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik…*, s. 64 – 67. A temat nadmiernego owłosienia jako źródła wstrętu przez skojarzenia z brudem i pozostałością zwierzęcej natury człowieka w kontekście kulturowo-artystycznym piał J. Clair (*De Immundo…*, dz. cyt., s. 11), w kontekście kulturowo-obyczajowym problem ten omówiła Agnieszka Krzemińska, (Zob. *Kto kudłaty, ten bogaty*, [w:] *Dawniej ludzie żyli w brudzie*. Poznań 2021, s. 171 – 201.)

i wątłą sylwetkę[666], których osobliwy kształt wzmacniał jeszcze elementami karykatury – jakoby rozkoszował się swoją brzydotą. Ponadto swymi wizerunkami poniżał się wobec towarzyszących mu kobiet, czerpiąc masochistyczną przyjemność z bycia dosłownie ich podnóżkiem, (jak choćby na rycinach *Odwieczna baśń, Jej garderobiana, Undula, Odwieczny ideał*)[667]. Z kolei kobiece bohaterki *cliché verre*, wykorzystując uległość mężczyzn, demonstrują swą ostentacyjną dominację. Często posiadają one przy sobie również atrybuty sadyzmu, jak pejcz czy rózga[668]. Owej koncepcji wszystko zostaje ściśle podporządkowane, a rzeczy pozornie niemające z nią związku, zawsze *de facto* w jakimś stopniu wynikają z jej założeń.

Już pierwsze opowiadanie z cyklu *Sklepów cynamonowych*, *Sierpień*, rozpoczyna się informacją o wyjeździe ojca do uzdrowiska i pozostawieniu przez niego małoletnich synów pod opieką matki i służącej[669]. Z tej zawartej w zaledwie dwóch początkowych akapitach informacji z łatwością daje się odczytać freudowską interpretację sytuacji fabularnej[670]. Zatem: ojciec jest człowiekiem chorowitym, co nie pozwala mu w pełni wywiązywać się z tradycyjnie należnej mu roli głowy rodziny ani sprawować wymaganej przez tradycję patriarchalną władzy rodzicielskiej, nakazującej np., by był wzorcem męskości dla swoich synów. Z kolei synowie, jako niesamodzielni jeszcze chłopcy, pozostają zdani na łaskę kobiet, które w tej sytuacji mają nad nimi władzę. Kolejne epizody opowiadania potwierdzają tylko słuszność takiej interpretacji. W trzeciej części mały Józef odwiedza dom krewnych. Mieszkające tam osoby są doskonałą egzemplifikacją genderowego *qui pro quo*: ciotka Agata jest tu: „wielka i bujna", „pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała", „opryskliwa i gniewna", a swoimi skargami „nadmiernie doświadcza męża". Ów – wuj Marek zaś, opisany jest jako:

> mały, zgarbiony, o twarzy wyjałowionej z płci, siedział w swym szarym bankructwie, pogodzony z losem, w cieniu bezgranicznej pogardy, w której zdawał

[666] Por. Tamże, 29 – 35. Za sprawą ostentacyjnie prezentowanych perwersji i wielości całkowicie nagich lub wyzywająco rozebranych postaci w prowokacyjnych pozach Schulzowi nierzadko przypisywano etykietę pornografa.
[667] Zob. http://www.brunoschulz.org/galery3.html
[668] Zob. Tamże; Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek,... , s. 202 – 205, 324 – 325.
[669] Por. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 7.
[670] Kontekst psychoanalityczny pojawia się w literaturze przedmiotu kilkakrotnie. Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik…*, s. 295 – 296; J. Speina, *Bankructwo realności: proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974, s. 19 – 20.

się wypoczywać. Czasem próbował […] stawiać opór, ale fala samowystarczalnej kobiecości […] zalewała słabe podrygi męskości[671].

W identyczny schemat twórca wpisuje rodziców Józefa – postaci, które w tradycyjnym ujęciu stanowiłyby archetyp wzorowej męskości i kobiecości. Ojciec zostaje przedstawiony jako wątły, cierpiący na demencję staruszek siedzący rozkraczony na nocniku[672]; matka – to surowa matrona, której nieczułość łączy się z lubieżnością – np. gdy kokietuje własnego syna[673]. Podobny sens posiada scena, w której kuzyn pokazuje Józefowi pornograficzne fotografie. Widnieją na nich: „wizerunki nagich kobiet i chłopców"[674] – zupełnie, jakby autor nie miał tutaj na myśli mężczyzn, ale dzieci, które nie biorą w tych aktach udziału dobrowolnie, lecz są przez owe kobiety wykorzystywane. Taki model relacji damsko-męskich i taki obraz płci artysta realizuje konsekwentnie we wszystkich swoich pracach.

Chociaż zniewieściali mężczyźni i zmaskulinizowane kobiety zawsze zostają połączeni przez Schulza w heteroseksualne pary, stereotypowo obojnaczy wygląd i sposób bycia kojarzony jest z homoseksualizmem. To z kolei przynajmniej pośrednio zbliża Schulzowskich bohaterów do jednego z elementów estetyki kamp, która – jak już wspomniałam - bywa też klasyfikowana jako wariant estetyki brzydoty[675]. Przypomnę, że w słynnym eseju charakteryzującym to zjawisko Susan Sontag pisała:

[N]ajbardziej wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej (jak również najbardziej wyrafinowana forma przyjemności seksualnej) polega na postępowaniu wbrew własnej płci […] Kamp jest triumfem stylu obojnackiego[676].

Sądzę, iż warto zwrócić uwagę na kilka cech, które uprawdopodobniają miejsce Schulza wśród prekursorów estetyki kamp. Autorka *Notatek o kampie* upatruje źródeł zjawiska m.in. w kartkach pocztowych przełomu XIX i XX w.[677] (zatem czasów dzieciństwa artysty, z którego czerpał on inspiracje twórcze) oraz w damskich ubiorach

[671] B. Schulz, *Sklepy…* , s. 13.
[672] Tamże, s. 17 – 20.
[673] Tamże, s. 84.
[674] Tamże, s. 15.
[675] Zob. S. Sontag, *Notatki o Kampie*, „Literatura na Świecie", przeł. W. Wartenstein, 1979, nr 9 (101), s. 307 – 323; Por. też *Historia brzydoty*, red. U. Eco, Poznań 2009, s. 412.
[676] S. Sontag, *Notatki…*, s. 311 – 312.
[677] Tamże, s. 309.

i modzie XX-lecia międzywojennego[678] (a więc faktycznego czasu twórczości Schulza). Pisarka zwraca również uwagę, iż:

> kamp jest właściwością łatwą do rozpoznania w przedmiotach i zachowaniach ludzi. Są >>kampowe<< filmy, ubrania, meble, popularne piosenki, powieści, ludzie, budynki… […] Ale nie wszystko da się zobaczyć jako kamp.[679]

Ponadto Sontag przypisuje też szczególną podatność na kampową wrażliwość środowiskom żydowskim[680], które ze względu na pochodzenie, pisarz cenił, i do których jednoznacznie odwoływał się w swoich dziełach. Estetyka owa wydaje się wyjątkowo bliska drohobyckiemu artyście także w innym jej aspekcie – mianowicie w kulcie tandety (Schulz, podobnie jak Sontag, twierdził, że istnieje „dobry smak złego smaku"[681]). Temu ostatniemu autor *Sklepów cynamonowych* poświęca bardzo wiele uwagi. Jakub-Demiurgos uznawany za faktyczne alterego samego autora,[682] w czasie swych wykładów na temat materii wygłasza peany na cześć tandety, znajduje pole twórczej kontemplacji i źródło przyjemności estetycznej w najbardziej bezwartościowych wytworach ludzkich, w tym, co z punktu widzenia tzw. kultury wysokiej, jest najbardziej pretensjonalne. Jakub najwyżej ceni taniość, złą jakość, pozagatunkowość i bezbarwność, albo przeciwnie: pstrokaciznę i niezharmonizowany nadmiar kolorów[683]. Konkretnych przykładów tego upodobania w opowiadaniach drohobyckiego pisarza można wymienić bardzo wiele. Chociażby opis domu ciotki Agaty:

> Wchodząc do niej mijaliśmy w ogrodzie kolorowe szklane kule, tkwiące na tyczkach, różowe, zielone i fioletowe, w których zaklęte były całe świetlane i jasne światy, jak te idealne i szczęśliwe obrazy zamknięte w niedościgłej doskonałości baniek mydlanych.[684]

Kampowe elementy, jak połączenie ekstrawagancji i snobizmu, znajdziemy również w charakterystyce ubioru: „Jego strój elegancki i drogocenny nosił piętno

[678] Tamże, s. 309.
[679] Tamże, s. 308 – 309.
[680] Tamże, s. 321 – 322.
[681] Tamże, s. 322.
[682] Por. J. Speina, *Bankructwo realności: proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974, s. 19 – 20.
[683] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2006, s. 382.
[684] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 12.

egzotycznych krajów, z których powrócił."[685] Najpełniejszy obraz Schulzowskiego „kampu" wyłania się z *Traktatów o Manekinach*, którego preludium jest już samo wprowadzenie tytułowego manekina:

> Na ich ramionach wniesiona wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy. […] a one […] nad tą kupą jedwabiu i sukna, wcinały się szczękającymi nożycami w jej kolorową masę, furkotały maszyną, depcąc pedał lakierowaną, tanią nóżką[686].

Dobre przykłady znajdują się też w *Ulicy Krokodyli*, gdzie „brzydota kiczu" płynnie przechodzi w „brzydotę brudu", np.:

> Pseudoamerykanizm […] wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności. […] Ale w dniach upadku […] najlepsi nie byli czasem wolni od pokusy dobrowolnej degradacji, […] pławienia się w płytkim błocie wspólnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania.[687]

Autor dostrzega brzydotę moralną wynikającą z konsumpcyjnego stylu życia i ilustruje ją brzydotą fizyczną, ale uświadomienie zła nie prowadzi do jego potępienia, lecz afirmacji. Prawdziwą apologię sztuczności wygłasza wreszcie Jakub podczas jednego z wykładów:

> Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czyż rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do papier mâché, do lakowej farby, do kłaków i trociny?[688]

Jest to, rzecz jasna, pytanie retoryczne – słuchacz wykładu z atencją przyjmuje słowa mistrza. I chociaż pisarz bodaj nigdy nie użył słowa „kicz", rzec by można, iż bohater Schulza zachwyca się „kiczem świadomym i dumnym w swej kiczowatości", dowartościowuje kulturę niską – niczym miłośnik kampu[689]. O kiczu mówi z kolei

[685] Tamże, s. 14.
[686] B. Schulz, *Sklepy…*, s., s. 31.
[687] Tamże, s. 73 – 74.
[688] Tamże, s. 37.
[689] Por. U. Eco, *Historia…*, s. 394 – 418.

jeden z najnowszych badaczy twórczości Schulza – Michał Piętniewicz[690]. Badacz ten odmawia Schulzowskim dziełom metafizycznej głębi, podkreśla on jedynie „ironiczny nawias", w który autor *Ulicy Krokodyli* ujmuje swą ontogenezę[691]. Podważa tym samym tezę Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk o metafizyce bylejakości i mistycznej „kloace kultury"[692]. Piętniewicz jednak trafnie wskazuje pewien fragment w wypowiedzi podmiotu, świadczący o jego zamiłowaniu do autentycznej kiczowatości[693]. Wyrażenie tej świadomości sytuuje koncepcję Schulza w ramach definicji kiczu, zaproponowanej przez Beylina[694], co dodatkowo uprawdopodabnia tezę o zamierzonej obecności tej estetycznej formuły w prozie Schulza, czyli o jego kampowej wrażliwości. W *Genialnej epoce* Józef wyznaje Szlomie:

> — Tobie, Szloma — rzekłem — mogę zdradzić tajemnicę tych rysunków. Już od początku nachodziły mnie wątpliwości, czy jestem naprawdę ich autorem. Czasami wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało podpowiedziane, podsunięte… Jak gdyby coś obcego posłużyło się mym natchnieniem dla nie znanych mi celów. Gdyż muszę ci wyznać — dodałem po cichu, patrząc mu w oczy — znalazłem Autentyk…[695]

Jak już wspomniałam, jedną z głównych cech estetyki kamp, jest jej specyficzna seksualność, odpowiednio: sadyzm kobiet i masochizm mężczyzn. Z powodu tychże upodobań twórczych Schulz wśród części krytyków uchodził za propagatora treści pornograficznych, czym w opinii niejakiej „doktorowej z Wilczej" zyskał sobie nawet miano „chorego zboczeńca i pozera"[696]. Tego typu przedstawienia, przez seksuologię klasyfikowane często jako dewiacje, z estetycznego punktu widzenia zostają zauważone i przyporządkowane jednoznacznie do estetyki brzydoty przez wszystkich znanych mi badaczy tej kategorii estetycznej[697].

---

[690] Jego praca powstała w 2020, a więc dwa lata po publikacji szkicu będącego podstawą do niniejszego rozdziału (2018).
[691] Por. M. Piętniewicz., *Między mitem a kiczem. O prozie Brunona Schulza*, Toruń 2020, s. 42.
[692] Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Metafizyka bylejakości (rzecz o Karolu Irzykowskim i Brunonie Schulzu),* [w:] pod red. Rożek L., *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Częstochowa 2000, ss. 496 – 500.
[693] Zob. M. Piętniewicz, dz. cyt. 52.
[694] Zob. P. Beylin, dz. cyt., s. 181; (Patrz: Uwagi wstępne, s. 10).
[695] B. Schulz, *Sanatorium Pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 130.
[696] Por. J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 56.
[697] Por. U. Eco, *Historia…*, s. 216, 350; M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł…*, s. 289, 377 – 379.

W pracach plastycznych Schulza masochizm postaci zwykle łączy się z ich specyficzną deformacją, ta zaś właściwość Schulzowskiej wyobraźni jest z kolei dobrą sposobnością do omówienia drugiego oblicza brzydoty, nazwanego na potrzeby niniejszych rozważań „brzydotą brudu". Ten rodzaj brzydoty, w odróżnieniu od „brzydoty kiczu", może dostarczać wrażeń wszystkim ludzkim zmysłom, ze szczególnym uwzględnieniem powonienia (sądzę jednak, że np. niektóre wyszukane, tzw. „niszowe" perfumy mogą pretendować do miana kampowych zapachów). W pojęciu brzydoty brudu mieści się wszystko, co spośród tworów organicznych wywołuje wstręt, zatem cała tzw. topika wstrętnonośna, którą opisuje Karl Rosenkranz[698]. Jako zjawisko „brzydkie z natury" bywa postrzegany już sam akt seksualny: „brzydota spółkowania budzi grozę, tak samo jak śmierć […] istotą erotyzmu jest zbrukanie" – stwierdza Georges Bataille w poemacie *Erotyk*[699]. Wszystkie wyżej wymienione elementy można w pewnym uproszczeniu sprowadzić do zagadnienia (dosłownej i metaforycznej) higieny albo jej braku. Współcześnie temat tak rozumianej estetyki nieczystości w sztuce omawia Jean Clair w *De Immundo*. Autor zwraca uwagę na paradoks współczesnej orientacji estetycznej w tej kwestii[700]. Ten rodzaj brzydoty najsilniej godzi też w powszechnie przyjęte normy i wiąże się ze złamaniem wszelkich: kulturowych, społecznych i religijnych tabu.

Co się zaś tyczy tematu higieny w pracach Schulza: motyw ten pojawia się w jego twórczości zarówno literackiej, jak i plastycznej dość rzadko. Fakt ten można w jakimś stopniu tłumaczyć nierestrykcyjnością norm higienicznych panujących w jego czasach. Warto jednak odnotować, iż brud ciała jest tu konsekwentnie powiązany z brudem otaczającego je świata, (co przynajmniej do połowy XX wieku wcale oczywistym nie było)[701]. Wszelki nieład i bałagan budzą skrajne, ambiwalentne uczucia. Wywołane brudem poczucie zagrożenia i obcości skrywa w sobie tajną fascynację i rozkosz. Rozrzucone, pozostawione w zagraconych wnętrzach bibeloty żyją własnym, tajemnym życiem. Przedmioty często zakurzone, omszałe, zasnute pajęczyną, przeistaczają się w żywe istoty. Z chaosu strychów, poddaszy i piwnic, zabałaganionych szop i sklepowych magazynów, niczym w mitologii greckiej, rodzi się

[698] Por. K. Rosenkranz, dz. cyt., s. 313. Pisałam o tym w *Uwagach wstępnych*, (Patrz: s. 11).
[699] G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 30; Por. U. Eco, *dz. cyt.*, s. 355.
[700] Por. J. Clair, dz. cyt., s. 31. [Patrz: *Uwagi wstępne*, s. 7.]
[701] Zob. B. Płonka-Syroka, *Społeczny ruch higieniczny w Królestwie Polskim (1863-1914) i jego rola w zapobieganiu i zwalczaniu chorób społecznych*, w: *Brud. Idee – dylematy – sprawy*, red. M. Sztandary, Opole 2012, s. 314; Por. K. Ashenburg, *Historia…*, s. 11, 17.

cały kosmos – świat dziwnego „brzydkiego piękna". Schulzowski brud wraz bałaganem posiadają potężną moc, mają władzę nad przebywającymi w nim ludźmi. Przykład tej władzy zobaczyć można m.in. w opowiadaniu *Pan Karol*. Bohater swą przygodę – „podróż" poprzez bałagan – rozpoczyna brudny, na pewnym etapie dochodzi do swoistej kulminacji zbrudzenia, by u kresu tej „wędrówki" umyć się. Pan Karol, scharakteryzowany jako „skłaniający się do korpulencji", o stopach „tłustych i delikatnych jak u kobiety"[702], a zatem będący typową postacią schulzowskiej intergenderyczności, wraz z otaczającym go niesprzątanym mieszkaniem i nigdy niezaścielonym łóżkiem, stanowi syntezę „brzydoty kiczu" i „brzydoty brudu". W tym zawalonym zwałami zmiętej pościeli łóżku jednocześnie męczy się i wypoczywa. Bałagan wnętrza jest dla Karola równocześnie bezpieczną przystanią i wzburzonym oceanem, w którym tonie, „to mieszkanie, puste i zapuszczone, nie uznaje go, te meble i ściany śledzą za nim z milczącą krytyką"[703]. Inne przykłady mocy bałaganu obecne są w m.in. w opowiadaniach *Wichura*, *Martwy sezon*, *Sanatorium pod klepsydrą*.

Z punktu widzenia (prawdopodobnie) bluźnierczych wobec religii mojżeszowej intencji Schulza, interesująca wydaje się kwestia rytualnej nieczystości. Jak pisze Ashenburg: w ortodoksyjnym judaizmie lista sytuacji kalających i wymagających obowiązkowego oczyszczenia rozrastała się i była coraz bardziej rygorystycznie przestrzegana. Żydom nie wolno było dotykać kobiet z krwistą wydzieliną z pochwy, żydówki podczas miesiączki uznawano za „nieczyste", i przed jakimkolwiek kontaktem z mężczyznami obowiązywała je gruntowna ablucja[704]. W utworze Schulza domniemana menstruacja kuzynki Łucji nie wzbudziła wstrętu Józefa, nie wzdrygał się, gdy ta podała mu rękę[705]. W tej sytuacji miesiączka młodej żydówki stała źródłem jej ukrytej, wewnętrznej siły i seksualnej atrakcyjności. Mimo, iż w tej scenie nie ma ostentacji, a opis fizjologii został wyraźnie upoetyczniony, przekaz pozostaje jasny. Autora *Sklepów cynamonowych* fascynuje to, co jego rodzima ortodoksja obejmowała radykalnym tabu.

Kilka grafik z *Xięgi bałwochwalczej* (*Infantka i jej karły*, *Procesja*, *Zuzanna i starcy*, *Ogiery i Eunuchy*[706]) ukazuje np. karłowatych, przygarbionych mężczyzn,

[702] Por. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 58 – 59.
[703] Por. Tamże, s. 59.
[704] Por. K. Ashenburg, *Historia…*, s. 49 – 51.
[705] Por. B. Schulz, *Sklepy…*, s. 14.
[706] Zob. http://www.brunoschulz.org/xiega.html.

wśród których pojawiają się też przedstawieni w groteskowy sposób Żydzi i Murzyni. Postaci murzyńskich służących i tragarzy występują również w opowiadaniach z cyklu *Sanatorium pod klepsydrą*.[707] Chociaż tego typu wizerunki przywodzić mogą na myśl powszechne w czasach Schulza karykatury rasistowskie i antysemickie[708], zdaje się, iż autor *Xięgi bałwochwalczej* świadomie sięgał po podobne rozwiązania estetyczne. Według Artura Sandauera artysta

> miałby czerpać sekretną rozkosz nie tylko z własnej słabości, ale też z przynależenia do warstwy społecznej skazanej na zagładę, narodu naznaczonego przez los klęską […][709]

Nawet posunięty do granic możliwości czarny humor i najbardziej „niestosowne" żarty mogą być swego rodzaju „wentylem bezpieczeństwa", służącym przezwyciężeniu traumy – tak osobistej, jak i narodowej. Drohobycki twórca chętnie posługiwał się gorzką satyrą[710], która spełniała dlań funkcję odpowiadającą, jak sądzę, funkcji całej brzydoty i wulgarności w sztuce. Tu kolejny raz nasuwa się interpretacja psychoanalityczna. O katarktycznej, uzdrowieńczej mocy łamania tabu i łagodzącego je śmiechu pisał Siegmund Freud i jego wnuk – Lucjan: malarz, tworzący akty, ostentacyjnie ukazujące brzydotę ciała[711].

W opowiadaniach drohobyckiego pisarza występuje także kilka postaci, które *Słownik schulzowski* nazywa „kalekimi". Należą do nich: Tłuja, (której szczegółowa charakterystyka znajdzie się w dalszej części wywodu), Dodo i Edzio[712]. Pierwszy reprezentuje upośledzenie psychiczne i umysłowe („nie należy do wspólnoty ludzi rozumnych"[713]); drugi – upośledzenie fizyczne („nogi jego, całkiem zwyrodniałe i bezkształtne, są niezdatne do użytku"[714]). Podziw wobec ludzi chorych i fascynacja wszelkimi chorymi formami życia jest preferencją estetyczną najdosłowniej wyrażoną w *Drugiej jesieni*. Dla Schulza wszelkie kurioza i „wybryki" natury są ukoronowaniem

[707] Por. B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957, s. 196 – 197.
[708] Por. U. Eco, *Historia…*, s. 185 – 199, 257 – 269; W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik…*, s. 23.
[709] Tamże, s. 202 – 205; Por. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 31, s. 6 – 7, 9.
[710] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik…* , s. 68 – 69; red. U. Eco, *Historia…*, s. 131.
[711] Zob. S Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 5 – 331; M. Soliński, *Lucjan Freud – malarz ciała*, Warszawa – Toruń 2016, s. 51 – 59.
[712] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2006, s. 85 – 86, 97 – 98.
[713] Por. B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957, s. 261.
[714] Tamże, s. 268.

bytu. Idea ta ma także wiele wspólnego z cenionymi przez Drohobyczanina poglądami estetycznymi Nietzschego[715]. Schulzowska koncepcja to pomysł na alternatywne piękno, którego dwa bieguny, wyznaczone przez skrajny turpizm i skrajny kicz, stale dążą do równowagi.

W Schulzowskim świecie wszystkie formy życia – nawet ptaki – stworzenia z natury wdzięczne i pełne gracji – naznaczone zostają brzydotą. W ornitologicznej kolekcji ojca znajdują się niemal wyłącznie skrzydlate kreatury, przypominające raczej gnijące za życia skamieliny albo ożywione gotyckie maszkarony niż szlachetne ptactwo.

> Niepodobna było dopatrzyć się w tych monstrach o ogromnych, fantastycznych dziobach, które natychmiast po urodzeniu rozdzierały się szeroko, sycząc żarłocznie czeluściami gardła, w tych jaszczurach o wątłym, nagim ciele garbusów przyszłych pawi, bażantów, głuszców i kondorów [716].

Ponadto istnieje również osobna kategoria istot z natury obrzydliwych. Istoty te – wszelkie stworzenia uznane powszechnie za szkodniki, drobne żyjątka niszczące plony lub roznoszące choroby, takie jak: gryzonie, płazy i gady, oraz spora grupa bezkręgowców: ślimaków, stawonogów i owadów – przez Schulza wyniesione zostają do godności niemal boskich. Tym ostatnim autor *Sklepów cynamonowych* poświęca wiele uwagi. Karakonom np. zadedykował całe opowiadanie pod tym samym tytułem. Tamże, podobnie jak u Kafki[717], bohater przemienia się w karalucha, aż do całkowitego utożsamienia się z nim:

> […] przestaliśmy go odróżniać, zlał się w zupełności z tym czarnym niesamowitym plemieniem. Kto mógł powiedzieć, czy żył gdzieś jeszcze w jakiejś szparze podłogi, czy przebiegał nocami pokoje […], czy też był może między tymi martwymi owadami, które Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące i najeżone nogami i które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała?[718]

[715] Zob. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 2008, s. 327 – 332; Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek,… , s. 287 – 288, 289 – 290, 324.
[716] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 25.
[717] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek,… , s. 169 – 171.
[718] B. Schulz, *Sklepy…*, s. 85.

Obraz ten stanowi płynne połączenie wstrętu, grozy, groteski i czarnego humoru. Ważne miejsce w Schulzowskim panteonie paskudztw zajmują też muchy[719]. Insekty te, za sprawą ich koprofagii, zaliczane do najpodlejszego rodzaju, artysta opiewa z nabożną czcią. Rozmaite owady, które - jako okazy występujące pojedynczo – nie byłyby brzydkie, pojawiają się u Schulza jako stłoczone w nieprzebrane rojowiska, jako organiczna wspólnota, a wówczas są jak hałaśliwy zwierz, mącący ciszę ogrodu i naruszający jego harmonię:

> Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Złote ściernisko krzyczy w słońcu jak ruda szarańcza; w rzęsistym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne.[720]

Im opisywane egzemplarze owadziego rodu ohydniejsze, tym większym podziwem darzy je opisujący. W *Martwym sezonie* zwyrodniałe okazy zyskują przymioty antycznych bóstw, stają się podobne do nietzscheańskich nadludzi:

> chore i monstrualne okazy wyhodowane na słodkim winie ojca, kosmaci samotnicy, opłakujący dzień cały swój los przeklęty, w długich monotonnych epopejach. Ta zwyrodniała rasa much sklepowych, skłonna do dzikich i niespodzianych mutacyj, obfitowała w osobniki zdziwaczałe, płody kazirodczych skrzyżowań, wyradzała się w jakąś nadrasę ociężałych olbrzymów[721]

Rozszalałe muchy, kłębiące się w żarze upalnego, letniego dnia, stają widomym znakiem obłędu, jak w przypadku „skretyniałej dziewczyny" – Tłui[722]. Całość wyglądu i zachowania tego wyuzdanego potworka to, moim zdaniem, jeden z najbardziej udanych, a na pewno najbardziej turpistycznych opisów w dorobku drohobyckiego twórcy. Szpetota postaci i środowisko jej życia są w swej okropności malownicze, w guście słynnej *Padliny* Charlesa Baudelaire'a[723]. W opisie Tłui (być może w charakterystyce tej bohaterki „zapisały się" pewne inspiracje wizerunkiem Lizawiety

[719] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, dz. cyt., s. 228 – 230; Por. G. Igliński, *Niesławne, pospolite, znikome: robaki i owady w twórczości polskich wieszczów na tle tradycji literackiej*, Olsztyn 2022.
[720] B. Schulz, *Sklepy…*, s. 10.
[721] B. Schulz, *Sanatorium…*, s. 224.
[722] Por.: W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek,… , s. 228 – 230.
[723] Zob. Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, Warszawa 1973; Por. red. U. Eco, *Historia…*, s. 360.

Smierdiaszczej z *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego[724]) Schulz prezentuje bogatą paletę brzydoty, składającą się przede wszystkim z wielu „odcieni brudu".

> Na kupie śmieci i odpadków, starych garnków, pantofli, rumowiska i gruzu stało zielono malowane łóżko, podparte zamiast brakującej nogi dwiema starymi cegłami. Powietrze nad tym rumowiskiem, zdziczałe od żaru, cięte błyskawicami lśniących much końskich, rozwścieczonych słońcem, […] Tłuja siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą. […] Muchy obsiadają nieruchomą gęstym rojem. Ale z nagła ta cała kupa brudnych gałganów, szmat i strzępów zaczyna poruszać się, jakby ożywiona chrobotem lęgnących się w niej szczurów. Muchy budzą się spłoszone i podnoszą wielkim, huczącym rojem, pełnym wściekłego bzykania, błysków i migotań. I podczas gdy gałgany zsypują się na ziemię i rozbiegają po śmietnisku jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyłuszcza się rdzeń śmietniska: na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dziecinnych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył, wyrywa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyty ze wszystkich bronchij i piszczałek pół zwierzęcej, pół boskiej piersi. Bodiaki, spalone słońcem, krzyczą, łopuchy puchną i pysznią się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem, a kretynka, ochrypła od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci[24], zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności.[725]

Jak zaznaczyłam na początku rozważań, brzydota, szczególnie ta prezentowana bezpośrednio, wywołująca odrazę u odbiorcy, w utworach Schulza jest zwykle przynajmniej częściowo zawoalowana, w każdym razie, nie ostentacyjnie wulgarna. Co prawda gdzieniegdzie pojawiają się elementy turpistyczno-naturalistycznej fizjonomiki, fizjologizmu czy budzących wstręt zachowań (jak plucie na bułkę w opowiadaniu *Emeryt*[726]), jednakże, w odróżnieniu od cytowanego wcześniej Kundery, autor *Sanatorium pod klepsydrą* nigdy nie użył słowa „gówno", ani żadnych innych popularnych wulgaryzmów. Nigdy też w pisemnych ani rysunkowych dziełach

[724] Por. F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Pomorski, Kraków 2009, s. 123-126.

[725] B. Schulz, *Sklepy…*, s. 10 – 11.

[726] Por. B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957, s. 288.

drohobyczanina jako motyw nie pojawił się kał. Myślę jednak, iż takowe mogły być jego nieujawnioną intencją, chociaż z pewnością twórca daleki był od prostej estetyki fekalicznej. Domniemanie to znajduje uzasadnienie w licznych przykładach jawnej i niezaprzeczalnej fascynacji zjawiskami powszechnie uznawanymi za odrażające. Doskonałą egzemplifikację stanowi opowiadanie pt. *Pan*. Jego bohaterowie wyraźnie delektują się brudnym zaułkiem oraz zastanym tam widokiem i zapachem wyjątkowo cuchnącej cieczy, co więcej owa substancja inspiruje ich do działania, zupełnie jakby smród był zachętą i zapowiedzią przygody.

> Spod jego omszałych dyli wyciekała strużka czarnej, śmierdzącej wody, żyła gnijącego, tłustego błota, nigdy nie wysychająca – jedyna droga, która poprzez granice parkanu prowadziła w świat. Ale rozpacz smrodliwego zaułka tak długo biła głową w tę zaporę, aż rozluźniła jedną z […] desek. My, chłopcy, dokonaliśmy reszty […] Tak zrobiliśmy wyłom, otworzyliśmy okno na słońce[727].

Ujrzany tam dziki ogród, na pozór upostaciowienie ideału piękna, w pewnym momencie „stawał się opryskliwy i niedbały, zapuszczał się dziko i niechlujnie, […] parszywiał chwastem wszelkim”[728]. W końcu oczom bohatera ukazuje się obiekt największego zachwytu – postać kucającego w zaroślach włóczęgi lub pijaka, którego opis obfituje w naturalistyczne detale.

> Widziałem jego grube bary w brudnej koszuli i niechlujny strzęp surduta. […] Ciało jego dyszało z natężenia, a z miedzianej, błyszczącej w słońcu twarzy lał się pot. […] Wiecheć brudnych kłaków wichrzył się nad czołem wysokim i wypukłym jak buła kamienna[729].

Wątpliwości co do odczytania tej sceny rozwiewa literatura przedmiotu, która jednoznacznie interpretuje ją jako zmitologizowany obraz defekacji[730]. Podobnie uwzniośloną zostaje mikcja, kiedy to Jakub wznosi natchnione modły, oddając mocz do

[727] Tamże, s. 53.
[728] B. Schulz, *Sanatorium*, s. 54.
[729] B. Tamże, s. 55.
[730] Por. W. Bolecki, J. Jarzębski, St. Rosiek, *Słownik*,…s. 256.

nocnika, po czym „ze straszliwym przekleństwem wylewa potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc szumiącą jak muszla”[731].

W ten oto sposób: wypróżniający się włóczęga, „podpatrzona” na śmietniku chora dziewczyna, gnijące odpadki, rojowiska much, dla drohobyckiego twórcy stają się uosobieniem prawdziwego piękna. Najbrzydsze oblicze świata przyrody przewrotnie ukazuje jego urok. Wszystkie wskazane tutaj przykłady czynią z Brunona Schulza prawdziwie wyrafinowanego, a zarazem nowatorskiego estetę. W każdym razie, genialny samouk z Drohobycza na pewno wyprzedzał swój czas, stając się poniekąd prekursorem kultury kamp. Oba przedstawione tutaj skrajne sposoby rozmienia estetyki ukazują niejako awers i rewers Schulzowskiej brzydoty; paradoksalnie nie wzbudza ona wstrętu, niechęci ani pogardy, ale przeciwnie: wywołuje zachwyt i pożądanie. Moim zdaniem w tej koncepcji estetycznej Freudowskie teorie wyparcia i kultury ulegają całkowitemu odwróceniu. Zasada przyjemności posiadła w tej kreacji absolutną władzę nad zasadą rzeczywistości[732], bowiem wyparta została nie rozkosz, lecz wstręt[733].

[731] B. Schulz, *Sklepy…*, s. 20.
[732] Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2012, s. 13 – 16.
[733] Zob. S. Freud, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 72.

# Zakończenie

## Brzydota w poezji polskiej po II wojnie światowej

A oto polecam właściwym następcom Miriama poetę o duszy szczerej i w najlepszym sensie naiwnej, który w „Odrodzeniu" nr 15 z 1946 r. w wierszu *Ocalony*, tak na cały świat rzuca swą skargę i pragnienie:

Szukam nauczyciela i mistrza,
Niech przywróci mi wzrok, słuch i mowę,
Niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia,
Niech oddzieli światło od ciemności
Mam dwadzieścia cztery lata,
Ocalałem
Prowadzony na rzeź.

Tak woła Tadeusz Różewicz, którego ominęło szczęście poznania Miriama. Byłoby dziełem pietyzmu, ważniejszym od wmurowanych tablic i posągów: pomóc temu bratu w Muzach do znalezienia, czego mu potrzeba[734].

Tak pisała na temat debiutu poetyckiego Tadeusza Różewicza Maria Komornicka w 1946 roku, dostrzegając w wierszach autora *Niepokoju* również „wyrobienie oblicza poetyckiego" oraz „dojrzałość swego człowieczeństwa"[735]. W ostatnich latach życia, znakomita przedstawicielka młodopolskiego (pre)ekspresjonizmu, potrafiła jeszcze dostrzec geniusz debiutanta i, zapewne, odczuć pokrewieństwo z własną wrażliwością. Oczywiście, umierając w 1949 roku, nie mogła obserwować rozwoju artystycznego Różewicza, nie mogła też przewidzieć, że młody twórca, będzie intensywnie korzystał z tej odmiany estetyki, wobec które autorka

[734] M. Komornicka, *Wypowiedzi o literaturze*, [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964, s. 368.
[735] Tamże, s. 377.

*Biesów* zajmowała postawę wyjątkowo krytyczną[736], choć – zauważmy – już przytaczany przez nią utwór Różewicza taką właśnie orientację estetyczną zdawał się zapowiadać. Twierdzenie, że poezja Różewicza pozostaje niewątpliwie sztuką, napiętnowaną doświadczeniami okupacyjnego koszmaru, jest już swego rodzaju literaturoznawczym truizmem, podobnie jak konkluzja, że pozostaje też ona w szczególnej relacji wobec tezy Theodora Adorno, który pisał, że tworzenie poezji po Auschwitz jest już niemożliwe[737]. Wypada mi się tu jednak posłużyć tymi powszechnie znanymi stwierdzeniami jako niezbędnym punktem odniesienia, służącym pobieżnej choćby refleksji nad obecnością estetyki brzydoty w dziele poetyckim Różewicza, ponieważ, mówiąc najprościej, właśnie ekstremalne doświadczenia hitlerowskiej okupacji są głównym (choć nie jedynym) źródłem tak intensywnie obecnej w poezji Różewicza wspomnianej estetycznej odmiany. W poezji, którą w uproszczeniu nazwałabym poezją okupacyjną lub wojenną, jest ona wykorzystywana przez autora *Kartoteki* przede wszystkim w celu zobrazowania brzydoty martwego, zmaltretowanego, okaleczonego ciała i jednocześnie w celu prezentacji redukcyjnej koncepcji człowieka, którego przemoc wojenna pozbawiła tradycyjnej, wyrastającej jeszcze z ducha renesansowego antropocentryzmu, godności, przynależnej istocie duchowej czy psychofizycznej i zredukowała do ochłapu mięsa. Już w wierszu, który rekomendowała czytelnikom Komornicka, mamy owe „furgony porąbanych ludzi/którzy nie zostaną zbawieni". (*Ocalony*, *Niepokój*[738]), w *Opowiadaniu spreparowanej skóry* (*Czerwona rękawiczka*) podmiotem wypowiedzi jest zdarta z zabitego skóra ("Jestem skórą nieznanego człowieka/ którego wnętrzności/ rozniosły szczury/ po śmietniskach świata), wiersz *Żywi i umarli* (*Niepokój),* przynosi obraz martwego „mięsa ludzkiego, w którym muchy składają jaja", natomiast ośrodkiem wiersza *Jatki* (*Czerwona rękawiczka*), jest „metafora mięsna", która służy ilustracji całkowicie zdehumanizowanego świata wartości, które, podobnie jak człowiek, zostały

[736] Por. *Uwagi wstępne* do niniejszej rozprawy.

[737] Te słynną i obfitująca w liczne komentarze myśl Adorna rozważa w związku z Różewiczem Tadeusz Drewnowski. Zob. T. Drewnowski, *Stworzyć poezję po Oświęcimiu*, [w:] *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990, s. 64 i nast. Można tu od razu zaznaczyć, że Różewicz odniósł się do refleksji Adorna w sposób negatywny i niejako twórczy, tzn. uznał, że tworzenie poezji po Oświęcimiu jest powinnością i natury estetycznej, i kulturowej i moralnej, natomiast musi być to poezja oferująca inny język niż ten, w którym wypowiadali się twórcy nieznający doświadczeń II wojny światowej.

[738] Krótsze fragmenty poezji Różewicza, pomieszczone w tekście głównym, zaznaczam w nawiasie tytułem utworu oraz tytułem zbioru poetyckiego, fragmenty dłuższe, graficznie wyodrębnione, zaznaczam tradycyjnym przypisem na dole strony.

zredukowane do „poćwiartowanych ideałów, wiszących w jatkach". Warto zauważyć, że II wojna światowa i koszmar okupacji, które Różewicz demaskował, jako hańbę europejskiej cywilizacji, jako zagładę idealistycznych, humanitarnych, „postępowych" przeświadczeń i nadziei, nie była jedynym historycznym faktem, który stał się inspiracją jego twórczości i które obrazował podobnymi środkami wyrazu. *Z dziennika żołnierza* (*Głos anonima*) jest zapisem epizodów I wojny światowej: („[…] opatrywaliśmy żywych/czego nie cierpią ci ludzie/temu mózg z głowy/tamtemu kiszki wychodzą/ten bez rąk tamten bez nóg…"), dojmującym świadectwem prawdy, mówiącej, że cierpienie jednostek, których źródłem jest zorganizowana (a czasem już zupełnie irracjonalna) militarna przemoc, jest stałym doświadczeniem człowieka XX wieku. W optyce Różewiczowskiego podmiotu rzeź obu wojen światowych nie jest jedynie jakąś aberracją historii, niezrozumiałym naruszeniem cywilizacyjnej harmonii, czy nieprzewidzianym zboczeniem ze szlaku humanitarnego postępu. Zło przemocy, nienawiści, okrucieństwa, sadyzmu, wynika albo po prostu z natury człowieka (jak pisał poeta - zło bierze się „z człowieka/zawsze z człowieka/ i tylko z człowieka", *Unde malum?*, *Recycling*) i jednocześnie jest konsekwencją kryzysu kultury europejskiej, jest jej najbardziej wyrazistym przejawem, dlatego też poeta, opisując epizody wojenne czy bezpośrednie konsekwencje wojen, zwraca również uwagę na kryzys innych składników/filarów kultury europejskiej, m.in. oświeceniowej tradycji racjonalistycznej, utrwalonych tradycją norm moralnych, zwłaszcza zaś religii chrześcijańskiej[739]. Podmiot Różewicza nie próbuje poszukiwać odpowiedzi na pytanie, czy kryzys chrześcijaństwa stał się przyczyną czy konsekwencją (a zarazem przyzwoleniem dla) wojennych szaleństw, ukazuje raczej tę religijną tradycję jako moralnie czy dydaktycznie bezradną wobec demona wojny i zniszczenia, i zarazem dobitnie ilustruje to, co stało się z chrześcijaństwem w XX wieku. Wyraża to m.in. w deklaracji niewiary, otwierającej *Cierń* („nie wierzę/ nie wierzę od przebudzenia/do zaśnięcia…", *Regio*) czy jeszcze wyraźniej w wierszu *Biel* (*Nic w płaszczu Prospera*), utworze, w którym sakralny symbol chrześcijaństwa jest przedstawiony jako ofiara takich samych udręk, jak człowiek, poddany cierpieniu w epoce upadku:

[739] O religijnej wyobraźni Tadeusza Różewicza pisze Wojciech Gutowski. Zob. W. Gutowski, *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza,* [w:] *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994. Autor zwraca tu uwagę na pewien paradoks poezji Różewicza: z jednej strony, deklaratywny ateizm poety, z drugiej strony, na znaczną w jego twórczości frekwencję symboliki chrześcijańskiej.

Biały baranek
uciekł schował się w szafie
beczy
z chorągiewką wbitą w oko
krew tryska
z rozdartego pyszczka

czarnymi płynie rzekami

związali baranka
udusili baranka
ze skóry obłupili
kości mu policzyli
zęby mu wybili
wrzucili do dołu kloacznego

[…]
baranek leży na sekcyjnym stole
przystrojony zielenią
nadziany nadzieją
wkoło siedzą kupki nieczystości
w białych pióropuszach
którymi porusza
wiatr dziejów[740]

Paradoksalnie, mimo zwątpienia w niemal wszystkie wartości, jakie od tysiącleci oferowała kultura świata zachodniego, poezja Różewicza, poczynając od tego pierwszego zbioru, który tak urzekł Marię Komornicką, jest próbą Prawdy. Jest prawdą, pojmowaną jako prawda poetyki (sprozaizowanej, ascetycznej, „niepięknej", ale adekwatnej wobec doświadczeń swego czasu[741]), jest gorzką prawdą o historii, która jest postrzegana jako permanentna przemoc i bezwzględna realizacja darwinowskiego prawa walki o byt. Jest też prawdą o człowieku, który w tym świecie jest albo ofiarą przemocy, albo oprawcą, albo bezradnym świadkiem cierpienia, ale też jest wyrazem

[740] T. Różewicz, *Biel*, [w:] *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 514.

[741] Poglądy dotyczące kształtowania języka poezji Różewicza charakteryzuje Tadeusz Drewnowski, [w:] *Nowy wiersz*, [w:] *Walka o oddech…*, dz. cyt., s. 86 i nast. Drewnowski podsumowuje tę dygresję stwierdzeniem, że jakkolwiek imputowano Różewiczowi wpływy awangardy krakowskiej, tymczasem „Różewicz miał swoją własną koncepcję poezji (Tamże, s. 95). Warto w związku z tym zwrócić uwagę, że Różewicz ten problem, tzn. kwestię określenia poetyki, z którą – jak sądzę – się utożsamiał przedstawił w wierszu *Formy* i to właśnie przy wykorzystaniu możliwości estetyki brzydoty: „… rzucają się na swojego twórcę/rozdzierają go i wloką/długimi ulicami (…) jeszcze oddychające mięso/wypełnione krwią/jest pożywieniem/tych form doskonałych…" *Formy*, ze zbioru *Formy*, dz. cyt., s. 336.

prawdy o człowieku, będącym w optyce podmiotu Różewicza sumą funkcji fizjologicznych (np. *Klatka 1974* ze zbioru *Regio* czy *Nowy człowiek* ze zbioru *Rozmowa z księciem*) albo też istotą, której wartość kryje się nie w pięknie czy młodości, ale w autentyczności, nawet, jeśli jest ona brzydka i zła. (*Opowiadanie o starych kobietach*[742] ze zbioru *Twarz trzecia*). Jednak, co wydaje mi się jeszcze ważniejsze, poezja Różewicza jest też prawdą o kulturze europejskiej, ściślej, o kryzysie kultury, o współczesnym człowieku, pogrążającym się w konsumpcyjnym samobójstwie (por. np. *Kara* ze zbioru *Rozmowa z księciem*[743] czy *Regio*), o moralnym rozkładzie, którego osobliwym poetyckim opisem jest utwór *Spadanie* (*Twarz trzecia*) z cytatami z *Wyznań* św. Augustyna, *Biesów* Fiodora Dostojewskiego, z aluzjami do *Upadku* Alberta Camusa, *Witaj, smutku* Françoise Sagan czy filmu „Mondo Cane". Poemat ten wieńczy teza, że współczesny człowiek nie zna już dna, natomiast jego upadek nie odbywa się, jak dawniej, w układzie wertykalnym, bowiem „człowiek współczesny/spada we wszystkich kierunkach/ równocześnie…" (*Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu współczesnego człowieka*, *Twarz trzecia*, s. 599), a zatem świat współczesny to rzeczywistość bezkresnej aksjologicznej próżni.

Dlatego też, według mnie, dla Różewicza ważna była sztuka, ale sztuka szczególnego rodzaju, nazwałabym ją „nowoczesną sztuką prawdy", tzn. sztuką wyzbytą sztuczności, konwencji, sztuka eksperymentu, która zdolna była zaoferować prawdę w sensie dwojakim: zarówno zilustrować artystyczną prawdę o świecie współczesnym (również indywidualnym świecie artysty[744]), jak i ukazać prawdę własną, czyli prawdę własnej formy wypowiedzi. Wydaje mi się, że w takiej właśnie perspektywie należy postrzegać i interpretować Różewiczowskie utwory o sztuce, zwłaszcza te, których przedmiotem jest sztuka nowoczesna. Prawdę rzeczywistości i prawdę sztuki odnajduje zatem podmiot Różewicza w malarstwie Witolda Wojtkiewicza („… aktorzy larwy/emeryci/jak czarne splątane nici/z osnowy wyprute/splątane niepotrzebne/czekają na śmietniku…" , *Witolda Wojtkiewicza sąd*

[742] Być może jest to aluzja do Sternowskich *Kobiet wyśnionych*, a przynajmniej utwór korespondujący z myślą polskiego futurysty.
[743] Interesującym kontekstem tego utworu jest komentarz Różewicza do filmu *Wielkie żarcie* Marco Ferreri'ego. Zob. T. Różewicz, *„Wielkie żarcie*", [w:] *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 254 – 255.
[744] Być może dlatego właśnie „wielkie" pytanie melancholijnego Hamleta nazywa podmiot Różewicza „zbyt okrutnym i prostackim żartem dla współczesnego człowieka" (*Streszczenie*, *Twarz trzecia*).

*ostateczny, Regio*), w sztuce współczesnych artystów, prezentujących swoje prace na XXX Biennale w Wenecji, gdzie z atencją będzie wypowiadał się na temat artystów, eksploatujących jako artystyczne tworzywo, odpady ze śmietników („… bliski mojemu sercu/śmietnik wielkomiejski/poeta śmietników jest bliżej prawdy/ niż poeta chmur/ śmietniki są pełne życia…", *Opowiadanie dydaktyczne*), przy czym – co znamienne – bardziej rozbudowaną dygresję poświęca jednemu tylko z tych „śmietnikowych poetów" – Burriemu, ponieważ jego „brzydka sztuka" jest niejako zapisem koszmarnych życiowych doświadczeń artysty, a więc prawda sztuki i prawda życia współistnieją tu ze sobą w sposób nierozerwalny:

[…]
Burri
głodny w obozie jenieckim
układał ze śmieci
nowy świat
wśród tych śmierci i śmieci
stworzył piękno
dał próbę nowej całości
[…][745]

Z tych samych powodów był Różewicz zafascynowany malarstwem przedstawiciela powojennego ekspresjonizmu, Francisa Bacona, któremu poświęcił obszerny, po części autotematyczny i autobiograficzny, gdyż uzupełniony fragmentami własnej poezji i biografii utwór, *Francis Bacon czyli Diego Velàzquez na fotelu dentystycznym* (*zawsze fragment * recycling*), w którym zestawiał poetyckie efekty własnej wyobraźni z koncepcją malarską i wizją świata Bacona. Bacon, co tak bliskie wrażliwości Różewicza, był zafascynowany kolorami mięsa, kolorami podniebienia, ekspresją krzyku czy cielesnymi zmianami chorobowymi, przyznawał w wywiadzie z Davidem Sylvestrem, że nie widzi różnicy pomiędzy sobą a mięsem, oferowanym w sklepach na sprzedaż[746], a w swej niezwykłej, brutalnej i okrutnej sztuce – jak powiada podmiot Różewicza – „osiągnął transformację/ukrzyżowanej osoby/ w wiszące

[745] T. Różewicz, *Opowiadanie dydaktyczne*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 522.
[746] D. Sylvester, *Brutalność faktu. Rozmowy z Francisem Baconem*, przekł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s.46.

martwe mięso”[747]. Nie zawsze jednak Różewicz w sposób tak bezpośredni odnosi się do sztuki malarskiej, czasem wyobraźnia jego podmiotu przekształca naoczne wizualne doświadczenie, nadając mu sens zupełnie odmienny od plastycznego pierwowzoru. Utwór *W róży*, inspirowany Rubensem, jest zbudowany na zasadzie kontrastu pomiędzy wspaniałą, bogatą, radosną, barokową obfitością Rubensowskiego świata a prawdą życia, która okazuje się swoistą antytezą sztuki flamandzkiego mistrza; w Rubensowskiej „fanfarze na cześć życia” podmiot Różewicza dostrzega drugi, głęboki wymiar „niepiękna”:

[…]

i nagle ten obraz
podskórny podziemny
ociekający ropą pęknięty

gnijący
śliski
zwisający
lecący przez żywe ręce
trup
ze strupem krwi
w nosie
oku

obraz Rubensa
malowany
trupim jadem[748]

Poświęciłam w tym ostatnim rozdziale nieco więcej uwagi Różewiczowi przede wszystkim dlatego, że, według mnie, w sposób najbardziej konsekwentny korzystał on z tej koncepcji estetycznej, która w niniejszej pacy najbardziej mnie interesuje. Nie oznacza to, rzecz jasna, by był on po wojnie jedynym „dysponentem” poetyckiej wyobraźni, eksploatującej możliwości estetyki brzydoty. Znajdujemy ją i u „starych” (już wówczas), skamandrytów, np. w wierszu Słonimskiego, obrazującego w *Mogile*

[747] Utwór ten analizuje wnikliwiej Piotr Siemaszko [w:] *Podróże w ikonosferze. O dwóch „malarskich” utworach Tadeusza Różewicza,* „Temat” 2004 nr 1 – 2. Na temat obecności sztuk plastycznych w twórczości Różewicza zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
[748] T. Różewicz, *W róży*, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 516.

*nieznanego mieszkańca Warszawy* całkowicie odheroizowany gest „patriotycznej" ofiary tych, którzy „Bez narkotyku wielkich czynów/ Konali w męce dla wawrzynów,/ (…),Rzucając pomiot ciał swych zgniłych/ W dymiący, krwawy gnój historii?"[749], czy – częściej - u przedstawicieli pokolenia „Współczesności", zwłaszcza u Mirona Białoszewskiego, programowo zafascynowanego tym, co prozaiczne, niskie, brzydkie, zdestruowane, skorodowane, artysty, oferującego zatem – nieco jak wspomniany przez Różewicza, Burri - poezję śmietników czy rupieci w pełnym tego słowa znaczeniu[750], ale też – dodajmy - autora, którego sztuka, z uwagi na fascynację kulturą kiczu czy prowincjonalnej, jarmarcznej tandety (np. *Karuzela z madonnami, Obroty rzeczy*), mogłaby być, według mnie, doskonałym przykładem wrażliwości kampowej[751], w ten sposób byłaby ona kolejnym dowodem (oprócz twórczości poetów Młodej Polski i dwudziestolecia), potwierdzającym tezę, że polski kamp zaczął się znacznie wcześniejsze niż w latach 90. XX stulecia[752].

W sposób bardziej jeszcze wyrazisty poetyka wykorzystująca estetykę brzydoty pojawia się u poety uznawanego za turpistę *par excellence*[753], Stanisława Grochowiaka, który w jednym z najczęściej przytaczanych utworów, inspirowanych „Płonącą żyrafą" Salvadora Dalego, dokonuje redukcji do mięsa już nie, jak u Różewicza, wyłącznie istoty ludzkiej, ale i człowieka, i całej jego egzystencji: „…Bo życie/Znaczy: Kupować mięso Ćwiartować mięso/ Zabijać mięso Uwielbiać mięso/Zapładniać mięso/ Przeklinać mięso/ Nauczać mięso i grzebać mięso…" (*Płonąca żyrafa, Menuet z pogrzebaczem*). Grochowiak jest też autorem poetyckiej deklaracji, jasno określającej jego estetyczne preferencje:

Wolę brzydotę
Jest bliżej krwioobiegu
Słów gdy prześwietlać
Je i udręczać

[749] A. Słonimski, *138 wierszy*, Warszawa 1973, s. 171.
[750] Przypomnę, że poezję Białoszewskiego określił mianem „poezji rupieci" Artur Sandauer, zwracając uwagę na fakt, że ta adoracja, jaką darzył Białoszewski przedmioty ułomne, „rzeczy kalekie i zaniedbane", a zatem – dodałabym - niejako wykluczone z obiegu, zdominowanego dyktatem Piękna – wynikała z tego, że właśnie w przedmiotach tego rodzaju dostrzegał poeta podobieństwo do własnej życiowej sytuacji. Zob. A. Sandauer, *Poezja rupieci,* [w:] *Samobójstwo Mitrydatesa*, Warszawa 1968.
[751] Dodatkowym argumentem, który przy okazji charakterystyk kampu konsekwentnie wskazywano, byłaby też homoseksualna orientacja Białoszewskiego.
[752] W związku z tym tezę Anny Mizerki , że polski kamp zaczyna się po roku 1990, wraz z zespołem zjawisk, które "trudno było zakwalifikować, odwołując się do tradycyjnej dwuwartościowej hierarchii", uznać by trzeba za co najmniej dyskusyjną. Zob. A. Mizerka, *Kamp po polsku,* [w:] *Kamp, Antologia przekładów*, dz. cyt., s. 641.
[753] Zob. G. Gazda *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 695 – 698.

Ona ukleja najbogatsze formy
Ratuje kopciem
Ściany kostnicowe
W zziębłość posągów
Wkłada zapach mysi

Są bo na świecie ludzie tak wymyci
Że gdy przechodzą
Nawet pies nie warknie
Choć ani święci
Ani są też cisi[754]

W moi przekonaniu autor *Rozbierania do snu* nie był tak turpistyczny, jak go ocenił Julian Przyboś[755]. Grochowiak przede wszystkim korzystał z turpistycznej konwencji, tak samo jak rozkoszował się przede wszystkim prostymi „brzydkościami" dnia codziennego, ale też inspirował się wcześniejszymi tradycjami i motywami; w utworze *Do pani* w górnolotnym i nieco archaicznym stylu wychwala „ordynarną i okrutną damę", której poetycki portret zdaje się aluzyjnie przywoływać topos „pięknej, bezlitosnej pani", która – jak zauważał Mario Praz[756] – tak silnie angażowała wyobraźnię romantyków:

A wszak piękne masz niechlujstwo
Z astronomią złych pająków,
Z ciemną kaźnią twej piwnicy,
Kędy boczki mrą na hakach.[757]

Interesujące egzemplifikacje „pisania ciałem" znajdziemy w twórczości Wisławy Szymborskiej. Warto przypomnieć zwłaszcza wiersz *Tortury* z tomu *Ludzie na moście.* Chłodny, prawie reporterski styl poetki paradoksalnie podkreśla siłę wyrazu opisywanego tu okrucieństwa, które jest doświadczeniem zarówno jednostkowym, jak i uniwersalnym, ponadczasowym i ponadhistorycznym, ponieważ jego obiektem jest zawsze to samo unerwione ciało, bezbronne i wydane na cierpienie:

[754] W. Grochowiak, *Czyści*, (*Rozbieranie do snu*) [w:] *Wiersze zebrane*, wybór, opracowanie i redakcja B. Symber, Wrocław 2017, s. 130.
[755] Por. G. Gazda, dz. cyt., s. 696.
[756] Por. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
[757] S. Grochowiak, *Do pani* (*Menuet z pogrzebaczem*), [w:] *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 103.

Nic się nie zmieniło.
Ciało jest bolesne,
jeść musi i oddychać powietrzem, i spać,
ma cienką skórę, a tuż pod nią krew,
ma spory zasób zębów i paznokci,
kości jego łamliwe, stawy rozciągliwe.
W torturach jest to wszystko brane pod uwagę.
[…]
Nic się nie zmieniło.
Chyba tylko maniery, ceremonie, tańce.
Ruch rąk osłaniających głowę
pozostał jednak ten sam.
Ciało się wije, szarpie i wyrywa,
ścięte z nóg pada, podkurcza kolana,
sinieje, puchnie, ślini się i broczy.[758]

Dodam tu tylko, że autorka *Stu pociech* nie kryła także swojego zamiłowania do kiczu[759]. Wątek brzydoty i kiczowej „śliczności" zostawiła m.in. w opublikowanym po jej śmierci utworze pt. *Dłoń*. Opisawszy szczegółowo anatomię i morfologię ludzkiej kończyny, wymieniła jednym tchem dwa skrajne w swej wymowie dzieła: *Mein Kampf* i *Chatkę puchatka*[760].

Wyjątkowo odrażające obrazy fizjologii cielesnej pozostawił Rafał Wojaczek. O ile Różewicz, Białoszewski, Grochowiak czy Szymborska, lokowali akcenty estetyki brzydoty najczęściej w kontekstach, związanym z wyczerpaniem kultury europejskiej, wiązali je z uniwersalnym doświadczeniem cierpienia, wykorzystywali jako element koncepcji antropologicznej czy pewien kulturowy topos, o tyle podmiot Wojaczka nie przejawiał takich ambicji, tym, co go interesowało – w zakresie, który jest tu dla mnie istotny – była przede wszystkim własna cielesność, swego rodzaju somatyczny czy fizjologiczny mikroświat własnego organizmu, ograniczony do najbardziej elementarnych funkcji, związanych ze sferą nieczystości. W utworze *Ballada o gównie* niezaspokojona potrzeba defekacji redukuje świadomość podmiotu do „bycia gównem"

[758] W. Szymborska, *Tortury*, [w:] *Ludzie na moście*, Warszawa 1986, s. 28; Por. M. Stala, dz. cyt., s. 221 – 222.
[759] „Co usprawiedliwia Szymborską, że lubi kicz? – zastanawiał się Jerzy Pilch. – Usprawiedliwia ją twórczość i jej rozległe lektury. Kto czyta ojców Kościoła i zna się na filozofii, a ona spełnia te warunki, ten ma prawo do kiczu." [za:] S. Koper, *Nobliści*, Warszawa 2019, s. 416.
[760] Zob. W. Szymborska, *Wystarczy*, Kraków 2011, s. 15.

(„Jestem kupa gówna/Jestem kupa gówna”[761] ), w utworze *Wolny wiersz* podmiot mówi o masturbacji („Na przykład/ samogwałt/ w kuchni, przy zlewie/ żeby potem łatwo spermę spłukać…”[762]) w *Marche funebre* charakteryzuje się w sposób, który ma charakter masochistycznej autodegradacji („ja jestem przemoc, ale gniję/Serce jest plamką na mózgu/Powietrze gnije jak krew/ Jestem niewyraźny jak napluty…”[763]). Szczególnie odrażającą jest wizja doświadczenia erotycznego, która brutalnie przekracza wszystkie znane dotychczas wizerunki sztuki miłosnej, wszelką czułość, namiętność, a nawet rozpustę, unaoczniając jedynie gorzką refleksję nad ludzką fizycznością. Ta miłość *à rebours* zostaje zobrazowana bardzo drastycznie, oszczędnie, chłodno, bezpośrednio, przez co myśl i poetycki obraz łączą się w całość budzącą odrazę. W *Erotyku* mówi podmiot:

Ciało jest czarne
Ciało śmierdzi
Ja nie jestem malarzem
Umiem tylko kopnąć w brzuch

Na ulicy gonią psy
Hycle
Obdzierają mnie ze skóry[764]

I w sposób równie odrażający i bezwzględny dokonuje Wojaczek reinterpretacji Freudowskiego mitu Edypa. W utworze pt. *Mit rodzinny* podmiot liryczny utożsamia swą matkę z kiełbasą, wiszącą na haku w sklepowej witrynie. Tu także forma wiersza wolnego pozostaje minimalistyczna, nie tylko pozbawiona epitetów, ale nawet interpunkcji, co paradoksalnie tworzy intensywnie antykalliczny efekt.

Więc wpatruję się w wystawę
i czuję
jak mi cieknie
ślina i sperma
[…]
To jest kiełbasa

[761] R. Wojaczek, *Ballada o gównie*, [w:] *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2006, s. 361.
[762] Tamże, s. 313.
[763] Tamże, s. 326.
[764] Tamże, s. 14.

To jest moja matka jadalna
A to jest mój głód dziecinny[765]

***

Ten krótki przegląd twórczości poetów debiutujących w latach 40. i 50. XX wieku – zapewne niekompletny i w proponowanych przeze mnie omówieniach raczej powierzchowny - jest jednak świadectwem pewnej kulturowej ciągłości i zarazem przemiany w sposobach widzenia, odczuwania i zapisywania doświadczeń, których ośrodkiem są wskazane w niniejszej rozprawie warianty estetyki brzydoty. Dodam już tylko tytułem uzupełnienia, że współcześnie - zarówno estetyka nieczystości, jak i estetyka kiczu - wyraźnie dominują przede wszystkim w sztukach wizualnych. Sztuka współczesna od co najmniej dwudziestu lat oferuje skatologiczne instalacje[766]. Aktualnie obie tendencje (kicz i nieczystość) z coraz większą częstotliwością pojawiają się w kinie. Kinowa brzydota najdobitniej zaistniała za sprawą filmu krótkometrażowego *Freaks* z roku 1932[767]. W tym przypadku mamy do czynienia z teratologią w sensie dosłownym, aktorzy bowiem byli dotknięci ciężkimi wadami genetycznymi, jak pozbawiony kończyn „człowiek-gąsienica". Skatologia wkroczyła na ekran wraz z filmem Piera Paolo Pasoliniego *Salo, czyli 120 dni Sodomy*[768]. Tytuł ten, nawiązujący do twórczości Markiza de Sade[769], prezentuje wyjątkowo perwersyjną orgię, w obrazie włoskiego reżysera doprowadzoną do granic sadyzmu i koprofilii. Brzydota króluje w horrorach typu *gore*[770]. Dowód na trwałość tendencji turpistycznych w twórczości filmowej stanowią chociażby niedawne dokonania Darrena

[765] Tamże, s. 13.
[766] „W ten trend wpisuje się dzieło belgijskiego artysty Wila Delevoye pokazane w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Lyonie latem 2003 roku. Zatytułowane jest *Kloaka*, składa się z pompy i rozmaitych aparatów mielących, które wchłaniają i „trawią" odpadki kuchenne z lyońskich restauracji, by uczynić z nich brunatne ciasto przypominające ludzkie ekskrementy." Zob. J. Clair, *De immundo*…, dz. cyt., s. 20. Na temat motywów fekalicznych w sztuce współczesnej poczytać można też na stronach www., poświęconych aktualnym wydarzeniom w kulturze. Zob. https://kulturawplot.pl/2013/12/04/sztuka-nowoczesna-gowno/.
[767] Red. nauk. Dittrich W., Hybiak M., Wirski M., Zegarlińska M., *Wstręt i obrzydzenie,* Gdańsk 2015, s. 16 – 17.
[768] J. Clair, *De immundo*...dz. cyt., s. 52.
[769] Słynny włoski skandalista i filozof zajmuje poczesne miejsce wśród teoretyków szeroko rozumianej szpetoty. (Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć…* dz. cyt., s. 99; Por. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905)*, Kraków 1986, s. 87; Por. red. U. Eco, *Historia brzydoty*, Poznań 2009, s. 150.)
[770] Por. Pod red. Gazdy G., *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa 2012, s. 395.

Aronofsky'ego: *Mother!* z roku 2017 i zeszłoroczny, nagrodzony Oscarem *Wieloryb*[771]. Przykładem nurtu kampowego jest z kolei najnowsza komedia Grety Gerwig pt. *Barbie*[772], która w groteskowo dosłowny sposób odwzorowuje plastikowy świat i sylwetkę najsłynniej lalki popkultury. „Władcą" kiczu w plastyce jest zapewne Jeff Koons, autor między innymi kontrowersyjnego, korzystającego z pornografii cyklu „Made in Heaven", z kolei kicz kwaśny[773] jest znakiem rozpoznawczym całej filmografii Tima Burtona[774]. By jednak powrócić na koniec na teren filologiczny, zwrócę uwagę, że zarówno praca zbiorowa *CAMPania*[775], *Antologia kampu*[776] czy zbiorowa praca naukowa *Kicz w języku i komunikacji*[777], wskazują na wszechobecność omawianych w tej rozprawie zjawisk oraz ich trwałość i wartość, inspirującą również dla polskich nauk humanistycznych.

[771] W filmie *Mother!* owładnięci szaleństwem fani pisarza rozszarpują i zjadają jego nowo narodzonego syna. Tytułowy *Wieloryb* – śmiertelnie otyły homoseksualista – tkwi (dosłownie) zanurzony w rzeczywistości wielkiego niesmaku: jego egzystencja sprowadzona zostaje do wstrętnej fizjologii zdeformowanego chorobą monstrualnego ciała. Zob. M. Kępiński, *Transcendentne kino Darrena Aronofsky'ego. Film, sacrum i mit*, Łódź 2023.
[772] Zob. filmweb.pl. Por. G. Robin, *Barbie i Ruth. Historia najsłynniejszej lalki na świecie oraz kobiety, która ją stworzyła*, tłum. A. Laskowska, Warszawa 2017.
[773] Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, dz. cyt., s. 74.
[774] Źródło: fimweb.pl. https://www.filmweb.pl/person/Tim+Burton-14.
[775] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.
[776] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012.
[777] *Kicz w języku i komunikacji*, red. B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2016.

**Słowa kluczowe:**

poezja polskiego modernizmu, estetyka brzydoty, turpizm, nieczystość, kicz, kamp, wtręt, rozkosz

**Keywords:**

Poetry of Polish modernism, aesthetics ugliness, turpism, impurity, kitsch, Camp, distaste, plesure

**Streszczenie**

Rozprawa zawiera analizę rozwiązań estetycznych, stosowanych przez wybranych poetów polskiego modernizmu oraz konfrontację tych realizacji z postulowanymi przez nich poglądami estetycznymi. Dysertacja uwzględnia szerokie rozumienie estetyki brzydoty, mieszczącej się na osi między dwoma głównymi, przeciwstawnymi, a równocześnie komplementarnymi biegunami estetycznymi. Pierwszy z nich tworzą turpizm i estetyka nieczystości, drugi to estetyka kiczu i kampu. Te dwa warianty estetyki stanowią literacki ekwiwalent teorii wyparcia i kultury, sformułowanej przez Freuda, w myśl której wstręt zajmuje miejsce wypartej rozkoszy.

**Summary**

This dissertation analyses the aesthetic solutions used by selected poets of Polish modernism and confronts these realizations with the aesthetic views they postulated. The work takes into account the broadly understood aesthetics of ugliness, which is located on the axis between two main opposing and at the same time complementary aesthetic poles. The first is created by turpism and the aesthetics of impurity, the second is the aesthetics of kitsch and Camp. These two variants of aesthetics are the literary equivalent of Freud's theory of displacement and culture, according to which disgust takes the place of disgusted pleasure.

# Bibliografia:

**Uwagi wstępne**


- Adorno T., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Arystoteles, *Dzieła wszystkie. Poetyka*, przeł. M. Chigerowa, Warszawa 2001.
- Arystoteles, *Etyka Eudemejska*, przeł. W. Wróblewski, Warszawa 1977.
- Ashenburg K., *Historia brudu*, przeł. A. Górska, Warszawa 2009.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Banach A., *O kiczu*, Kraków 1968.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Baudelaire Ch., *Dzieło i życie Delacroix*, [w:] *O sztuce*, przekł. J. Guze, Wrocław 1961.
- Baudelaire Ch., *O kilku karykaturzystach obcych*, [w:] *O sztuce*, przekł. J. Guze, Wrocław 1961.
- Beylin P., *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie", 2002, nr 4.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, Warszawa 1998.
- *Brud i smród,* red. Berendt G., Możejko B., Stenger T., Gdańsk – Sopot 2010.
- Clair J., *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.
- Corbin A., *We władzy wstrętu*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1998.
- *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, oprac. Courthion P, przekł. i wstęp J. Guze, Warszawa 1963.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.
- *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2009.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2012.
- Freud S., *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.
- Friedländer S., *Refleksy nazizmu: esej o kiczu i śmierci*, przeł. M. Szuster, wstęp P. Śpiewak, Warszawa 2011.
- Gallé E., *Puchar Pasteura*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971.
- Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009.
- Le Goff J., Truong N., *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006.
- de Goncourt J. i E., *Dziennik. Pamiętnik z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988.
- Greenberg C., *Awangarda i kicz* [w:] *Kultura masowa*, wybór, przekład i przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki, Kraków 2002.
- Gutowski W., *„Ja, zgnilizny twej powiędły kwiat…" Imaginacja rozkładu w prozie Wacława Berenta*, [w:] tegoż *Między negacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Gutowski W., *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Hugo W., *Przedmowa do dramatu „Cromwell"*, przekł. J. Parvi, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790 – 1830*, wybór i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Balbus S., Hejmej A., Niedźwiedź J., Kraków 2004.
- Jachimecki Z., *Wagner*, Kraków 1982.
- Janicka K. *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.
- Jauss H.R., *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, [w:] *Odkrywanie modernizmu.* Red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Jaroszyński P., *Spór o piękno*, Kraków 2002.
- Jellenta C., *Galeria ostatnich dni*, [w:] *Galeria ostatnich dni. Wizerunki, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000.
- *Kamp. Antologia przekładów,* red. Czapliński P., Mizerka A, Kraków 2012.

- Kant I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2005.
- *Kicz w języku i komunikacji*, red. Kudra B., Szkudlarek-Śmiechowicz E., Łódź 2016.
- Killy W., *Deucher Kitsch*, Göttingen 1962
- Kłosiński K., *Wokół historii maniaków*, Kraków 1992.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980.
- Komornicka M., *O „Szpetnem" w Sztuce (Wypowiedzi o literaturze*), [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie" t. VIII, Wrocław 1964.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia : esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Krzemińska A., *Dawniej ludzie żyli w brudzie*. Poznań 2021.
- Kuligowski W., *Brud, smród i etniczność. Aromafobie w dawnej Rzeczpospolitej*, [w:] *Brud. Idee – dylematy – sprawy*, red. Sztandary M., Opole 2012.
- Kulka T., *Sztuka a kicz*, Wrocław 2013.
- Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A Holland, Warszawa 1999.
- Kurkiewicz M., *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.
- Lipski J. J., *W kręgu naturalizmu*, [w:] Wstęp i oprac. do: J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, Kraków 1999.
- Marek Aureliusz, *Rozmyślania*, III, przeł. M. Reitera, Warszawa 1988.
- Matuszek G., *Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, [w:], *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Matuszek G., *Witalizm i wstręt w literaturze modernistycznej*, Uniwersytet Jagielloński Centrum Humanistyki Cyfrowej, 2016, s. 63–76, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/27215/matuszek_witalizm_i_wstret_w_literaturze_mode nistycznej_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Matuszewski I., *Wzniosłość u Słowackiego*, [w:] *Słowacki i „nowa" sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902.
- Menninghaus W., *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009.
- Moles A., *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska i E. Wende; słowem wstępnym opatrzył A. Osęka, Warszawa 1978.
  *Natura emocji: podstawowe zagadnienia*, red. Ekman P., Davidson R.J., przeł. B. Wojciszke, Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 1998.
- Nietsche F., *Ludzkie, arcyludzkie*, przeł. K. Drzewiecki, oprac. R. Mitoraj, posłowie P. Pieniążek, Kraków 2004
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2011.
- Okulicz-Kozaryn R., *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003..
- Passeron R., *Encyklopedia surrealizmu*, Przeł. K. Janicka, Warszawa 1997.
- Piętniewicz M., *Między mitem a kiczem. O prozie Brunona Schulza*, Toruń 2020.
- Piles R. de, *Idea doskonałego malarza*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600 – 1700*, wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1994
- Podraza-Kwiatkowska M., *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości*, [w:] *Wolność i transcendencja, Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Pollakówna J., *Enklawa romantyzmu: Ekspresjonizm i malarstwo „przesuniętej rzeczywistości* [w:] *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918 – 1939*, Noty biograficzne opracowała Wanda M. Rudzińska, Warszawa 1982.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości*, Kraków 2003.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1980.
- Poprzęcka M., M, *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
- Przybyszewski S., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland*, [w:] *Synagoga szatana i inne eseje*, Wstęp: G. Matuszek, Kraków 1995.
- Rosenkranz K., *Ästhetik des Hässlichen*, Darmstadt 1979.
- Siemaszko P., *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007.
- Siemaszko P., *W stronę jedności. O estetyce syntezy i synestezyjnej wyobraźni Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski" X, Inowrocław 2003.

- Sontag S., *Notatki o Kampie*, „Literatura na Świecie", przeł. W. Wartenstein, 1979, nr 9.
- Stala M., *Między „zamkiem duszy" a „domkiem mego ciała"*, [w:] Tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Struve H., *Indywidualizm i przedmiotowość w sztuce*, [w:] *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1985.
- Topass J., *Zagadnienie brzydoty, Szlakami dusz twórczych. Sylwety i szkice*, Warszawa 1913.
- Vigarello G., *Historia czystości i brudu*, tł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 2012.
- Wallis M., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
- Ważyk A., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia.*, Warszawa 1976.
- Wężyk K., *Aborcja jest*, Warszawa 2021.


**Rozdział I**

**Między naturalizmem a kampem. Estetyka brzydoty w poezji młodopolskiej**

**Literatura podmiotowa**


- Adamowicz B., *Wybór poezji*, wybór i opracowanie J. Zieliński, Kraków 1985.
- Grossek-Korycka M., *Wybór poezji*, opracowanie tekstu P. Bukowiec, Kraków 2004.
- Jedlicz J., *Utwory wybrane*, oprac. A. Czbanowska-Wróbel, Kraków 1997.
- Kasprowicz J., *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1973.
- Nalepiński, T, *Gaśnienie*, Kraków 1905.
- *Poezja Młodej Polski*, wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun, Wrocław 1967.
- Różycki Z., *Poezje*, S. V, Warszawa 1909.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1980.
- Tetmajer-Przerwa K., *Poezje*, Warszawa 1980.
- Wroczyński J., *Poezje prozą*, oprac. M. Stala, Kraków 1905.
- Zawistowska K., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.
- *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 5, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1967.
- Żuławski J., *Poezje*, t. 1, Lwów 1908.
- Żuławski J., *Wiersze*, wybór i wstęp A.Z. Makowiecki, Warszawa 1982.


**Literatura przedmiotowa**


- Gutowski W., *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- *Historia brzydoty*, red. U. Eco, Poznań 2007.
- Hutnikiewicz A., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1997.
- Kozikowska-Kowalik L., *Dialektyka oryginalności i typowości (O poezji Kazimiery Zawistowskiej)*, [w:] K, Zawistowska, *Utwory zebrane*, Kraków 1982.
- Linkner T. *Z „mare tenebrarum" na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1997.
- Lipski J.J., *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891-1906*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2000.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1980.
- Poprzęcka M., *Malarstwo salonowe*, Warszawa 1991.

- Savatier T., *Początek świata. Historia obrazu Gustave'a Courbeta*, przeł. K. Belaid, Gdańsk 2014.
- Siemaszko P., *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
- Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007.
- Siemaszko, *Szkielet z kosą i „białoskrzydła mgła dziewicza". O młodopolskiej wyobraźni alegorycznej*, [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010.
- *Stulecie Młodej Polski. Studia pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1995.
- Trześniowski D., *„A trwanie twoje jest jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze…". Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki" 2001.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1967.


**Rozdział II**

**Między wstrętem a pożądaniem. Brzydota kiczu i kampu w prozie poetyckiej Stanisława Przybyszewskiego**

**Literatura podmiotowa**


1. *Krzyk: powieść*, Warszawa 1922.
2. *Proza poetycka. Pentalogia*, Wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny: G. Matuszek-Stec, Kraków 2022.
3. *Synagoga szatana i inne eseje*, Wstęp: G. Matuszek, Kraków 1995.
4. *Synowie ziemi* t. 1, Warszawa 1929 [„Biblioteka Tygodnika Ilustrowanego"].
5. *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006.


**Literatura przedmiotowa**


- Antoniuk M., *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia*, Kraków 2006.
- Bańkowski A., https://polszczyzna.pl/wulgaryzmy-staropolskie/ 24. 03. 2023.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Boniecki E., *Struktura „Nagiej duszy": studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.
- Borzym S., *Przybyszewski jako filozof*, „Pamiętnik Literacki" 1968 z. 1
- Brzozowski S., *Współczesna krytyka literacka* (1907), [w:] *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem oparzył J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 255.
- Dybel P., Pogrzeb Edypa. *O „Requiem Aeternam" Stanisława Przybyszewskiego,* [w:] *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
- *Ironia modernistów*, red. Bajko M., Pilch U. M., Ławski J., Białystok 2018.
- Janion M., Forycki R., *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość" 1989 /7.
- Fromm E., *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, Poznań 1998.
- Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1996.
- Gutowski W., *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Jeske-Choiński T., *Dekadentyzm*, Warszawa 1905.
- Kolczyński J., *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska", t. 47, z.1-2, 2003.
- Krzyżanowski J., *Dziewica trup*, „Pamiętnik Lubelski" 1935, t. 2.
- Kurkiewicz M., *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.
- Makowiecki A. Z., *Trzy legendy literackie: Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.

- Matuszek G., *Czy jest kobieta w tych tekstach? O wczesnej twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, *Modernizm. Zapowiedzi, krystalizacje, konotacje*, Bydgoszcz 2009, s. 217.
- Matuszek G., *Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Matuszek G., *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim*, Kraków 1996.
- Matuszek G., Wstęp i opracowanie do *Poematów prozą* Stanisława Przybyszewskiego, Kraków 2003.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Matuszek G., *Witalizm i wstręt w literaturze modernistycznej*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, 2016, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/27215/matuszek_witalizm_i_wstret_w_literaturze_modernistycznej_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Menninghaus W., *Wstręt: teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009.
- *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Moszyński K., *Kultura duchowa Słowian*, 1967.
- Niemojewski A., *Prorok wykolejeńców*, „Głos" 1902, nr 5.
- Quispel G., *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988.
- Podraza-Kwiatkowska M. *Somnambulicy - dekadenci - herosi: studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Ratuszna H., *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.
- Rogalski A., *Przybyszewski filozof-moralista*, Poznań 1946.
- *W stronę jedności. O estetyce syntezy i synestezyjnej wyobraźni Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski" X, Inowrocław 2003.
- Stala M., *Między „zamkiem duszy" a „domkiem mego ciała"*, [w:] Tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Taborski R., Wstęp do: Stanisław Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1966; Warszawa: De Agostini Polska, cop. 2006.
- Vigarello G., *Historia gwałtu : od XVI do XX wieku*, przeł. A. Leyk, Warszawa 2010.
- Walas T., Ku *otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890 – 1905)*, Kraków 1986.
- Wallis M., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
- Zabawa K., *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.
- *Z problemów prozy - powieść o artyście,* red. W. Gutowski i E. Owczarz, *Z problemów prozy - powieść o artyście*, Toruń 2006.


**Rozdział III**

**Między kiczem a nieczystością. Estetyka brzydoty w poezji Tadeusza Micińskiego**

**Literatura podmiotowa**


1. *W mroku gwiazd i inne poezje,* wyboru dokonał i wstępem opatrzył J.J. Lipski Warszawa 1957.
2. *Poezje*, oprac. Prokop J., Kraków 1984.
3. *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 2001.
4. *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985.
5. *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 45.


**Literatura przedmiotowa**


- Alighieri D., *Boska Komedia* (Wybór), przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarze K. Morawski, Wrocław 1977.

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A., A. Goreniowie, Kraków 1975.
- Bajko M., *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2021.
- Bajko M., *Tadeusz Miciński jako poeta subkultury metalowej*, [w:] *Tadeusz Miciński i ludzie epoki: studia*, red. Bajko M., Ławski J., Plich U. M, Białystok 2019.
- Balcerzan E., *Przestrzenie Tadeusza Micińskiego*, „Oprócz głosu", Warszawa 1971.
- Baranowska M., *Miciński. Między poezją a snami*, „Teksty" 1973/2.
- Bataille G., *Śmierć i zgnilizna*, [w:] H*istoria erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
- Baudelaire Ch., *Sztuczne raje - traktat o winie, haszyszu i opium*, przekł. M. Kreutz, P. A. Majewski, Warszawa 1992.
- Czabanowska-Wróbel A., *Mityzacja baśni. Baśń w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki" LXXXV, 1994, z 1.
- *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, pod red. M. Czapigi, K. Konarskiej, Wrocław 2017.
- Eile S. *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. Podraza-Kwiatkowska M., Kraków 1979.
- Eustachiewicz L., *Młoda Polska. Charakterystyka okresu i wybór tekstów*, Warszawa 1982.
- Flis-Czerniak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.
- Floryńska H., *"Lucyferyzm chrystusowy" Tadeusza Micińskiego*, „Euhemer" 1976, nr 3.
- Floryńska H., *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976.
- Gutowski W., *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Gutowski W., *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa – Poznań – Toruń 1980.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej: studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszczy 2002.
- Herbaczewski J. A., *Mistyczna mistyfikacja*, [w:] *Nie wódź nas na pokuszenie*, Warszawa 1911.
- Illg J., *Elementy gotycyzmu w powieściach Tadeusza Micińskiego*, "Pamiętnik Literacki", rok 1979, nr 4.
- Janion M., Forycki R., *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość" 1989 /7.
- M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.
- Kuźma E., *Tadeusz Miciński - poeta oksymoronu*, „Poezja", 1974/5.
- Latawiec Cz., *Introdukcja*, [w:] T. Miciński, *Niedokonany. Poemat; Mane-Mane-Thekel-Upharisim!... Quasi una phantasia*, Warszawa 1931.
- Linker T., *„Berlińska impresja" ze „Szkiców, fragmentów utworów, notatek" T. Micińskiego*, „Ruch Literacki", R. XXVII, z. 1.
- Linker T., *Z mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kręgu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987.
- Linker T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.
- Lipski J. J., Wstęp do: Tadeusz Miciński, *W mroku gwiazd i inne poezje*, Warszawa 1957.
- Ławski J., *Estetyka pism Tadeusza Micińskiego. Rozpoznania*, [w:] *Proza Tadeusza Micińskiego: studia*, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.
- Ławski J., *Pszenica i kąkol. Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny"*, [w:] *Proza Tadeusza Micińskiego: studia*, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.
- Ławski J., *Tadeusz Miciński i żywioły ironii*, [w.:] *Ironia modernistów*, red. M. Bajko, U. M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018.
- Ławski J., *Wyobraźnia lucyferyczna. Studia o poemacie Tadeusza Micińskiego "Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"*, Białystok 1995.
- Obsulewicz B. K., *Wokół „Wyspy Gorgon"*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego.* I*nterpretacje*, red. Czabanowska-Wróbel A., Próchniak P., Stala M., Kraków 2004.
- Minois G., *Diabeł*, przeł. E. Burska, Warszawa 2001.

- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki : źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers, Kraków 2003.
- Prokop J., *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978.
- Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.
- Próchniak P., *Postsriptum: notatki o czytaniu Micińskiego,* [w:] *Proza Tadeusza Micińskiego: studia*, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.
- Próchniak P., *Zło w poetyckim świecie Tadeusza Micińskiego. O kilku motywach w tomie „W mroku gwiazd"*, „Zeszyty Naukowe KUL" 37:1994, nr 3 – 4.
- Selz J., *Odilon Redon*, Paris : Flammarion 1971.
- Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Sosnowski J., *Niedokonany. Satanizm i apokatastasis w poemacie Tadeusza Micińskiego,* [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004.
- Tomkowski J., *Świat gnozy Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Illga, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego" 1983, nr 610.
- Trachtenberg J., *Diabeł i Żydzi: średniowieczna koncepcja Żyda a współczesny antysemityzm*, przeł. R. Stiller, Gdynia 1997.
- Tynecki J., *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.
- Wróblewska T., *Tadeusz Miciński „O pesymizmie"*, „Przegląd Humanistyczny" 1968 /1.
- Żyła M., *Pomiędzy polem literackim a polem muzycznym. Tadeusz Miciński w polskiej muzyce heavymetalowej*, [w.:] Red nauk. M. Bajko, J. Ławski, U. M. Plich *Tadeusz Miciński i ludzie epoki : studia*, Białystok 2019.


**Rozdział IV**

**Brud, kicz i kamp. „Brzydotowy" obraz świata w poezji Marii Komornickiej**

**Literatura podmiotowa**


1. *Poezje prozą*, „Chimera" 1902, t. VI, z. 16.
2. *Synowie ziemi*, „Chimera" 1905, t. IX, z. 27.
3. Strona www: http://www.komornicka.eu/wiersze-nieznane-z-rekopisow-poetki.
4. *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
5. *Wypowiedzi o literaturze*, [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964.
6. *Xięga poezji idyllicznej*, opracowanie naukowe rękopisu, aparat krytyczny i posłowie B. Stelingowska, Warszawa 2023.


**Literatura przedmiotowa**


- Antoniuk M., *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia*, Kraków 2006.
- Brytek-Matera A., *Zaburzenia odżywiania*, Warszawa 2021.
- Boniecki E., *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.
- Filipiak I., *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej w schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Kraków 2000.
- Filipiak I., *Obszary odmienności: rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006.
- Głowiński M., *Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie*, [w:] *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Gutowski W., *„Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Helbig-Mischewski M., *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010.
- Pod red. Helskiej – Kwaśniewicz K. i Zelera B., *Poezja polska. Interpretacje*, Katowice 2000.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.
- Janion M., *Odmieńcy. Transgresje 2*, Gdańsk 1982.
- Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od Diabła w Damaszku do Becketta i Mrożka*, Kraków 1997.

- Kralkowska-Gątkowska K., *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002.
- Karolina K., *Płeć i naród: trans/lokacje: Maria Komornicka/ Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schüler, Mina Loy*, Warszawa 2012.
- Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski 1890 -1918*, Wrocław 1963.
- Lisowska L, *Ciało duch i płeć w poezji Marii Komornickiej*, „Ogród Nauk i Sztuk", Tom I, (2011), s. 349 – 356.
- Matuszek G., *O ironii w „Biesach" Marii Komornickiej*, [w:] *Ironia modernistów*, red. Bajko M., Pilch U. M., Ławski Ł., Białystok 2018.
- *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Nałkowska Z., *Dzienniki I. 1899 – 1905*, wstęp i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy - dekadenci - herosi : studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1985.
- *Poezja polska. Interpretacje*, red. Helskiej – Kwaśniewicz K. i Zelera B., Katowice 2000.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. i koment. opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1995.
- Stelingowska B., *„Modernizm kobiecy" w literaturach słowiańskich na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar*, Siedlce 2015;
- Stelingowska B., *Poezja „idylliczna" Marii Komornickiej. Szkic interpretacyjny,* Tom I, Siedlce 2017.
- Stelingowska B., opracowanie naukowe rękopisu, aparat krytyczny i posłowie [w:] Maria Komornicka *Xięga poezji idyllicznej,* Warszawa 2023.
- Tomasik K., *Nie ma Komornickiej!* [w:] *Homobiografie*, Warszawa 2014.
- Vigarello G., *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. M. Falski, Warszawa 2011.
- Walęciuk-Dejneka B., *„Ofelia wędrowna" – bliżej twórczości Marii Komornickiej*, Tematy i Konteksty nr 2 (7), 443 – 448, Siedlce 2012.
- Wieczorkiewicz A., *Monstruarium*, Gdańsk 2009.
- Zacharska J., *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, Białystok 2000.
- Zdanowicz K. E., *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie*, Katowice 2004.
- Zgorzelski, *Ballada polska*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.
- Zimand R., *Klucze do Marii P.O.W.* [w:] *Wojna i spokój*, Londyn: Polonia 1984.


**Rozdział V**
**„Brzydota niedowcielona". O estetyce brzydoty w poezji Bolesława Leśmiana**

**Literatura podmiotowa**


- *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1991.
- *Poezje zebrane*, oprac. Aleksander Madyda. Wydanie trzecie, przejrzane, Toruń 2000.
- *Przygody Sindbada Żeglarza*, Cieszyn 1991.
- *Szkice literackie*, Warszawa 1959.


**Literatura przedmiotowa**


- Bieńkowski Z., *Szczyty symbolizmu*, [w:] tegoż, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski: studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków 1983.
- Czabanowska – Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*., Kraków 1996.
- Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana.*, Wrocław 1973.
- Dybciak K., *Gry i katastrofy*., Warszawa 1980.
- Freud S., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. *Prace wybrane*, tom IV, Kraków 1998.
- Gutowski W., *"Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej"*, [w:] *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Janus-Sitarz A, *Groteska literacka. Od Diabła w Damaszku do Becketta i Mrożka*, Kraków 1997.

- Jaworski S., *Awangarda*, Warszawa 1992.
- Klich A., *Pomiędzy antynomią, a dopełnieniem*., [w:] *Stulecie Młodej Polski*., pod red. M. Podrazy – Kwiatkowskiej, Wyd. I, Kraków 1995.
- Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.
- Karwowska M., *Prapamięć uśpiona: świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
- Kolczyński J., *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*, „Etnografia Polska", t. 47, z.1-2, 2003.
- Kulczycka D., *„Ja jestem las ten cały…"*, [w:] *Twórczości B. Leśmiana. „Studia i szkice"*., Kraków 2000.
- Kurkiewicz M., *Ciało i krew poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.
- Łopuszański P., *Leśmian*, Wrocław 2000.
- Małczyński B., *O brudzie, kurzu i pyle w poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Brud. Idee – dylematy – sprawy*, red. M. Sztandara, Opole 2012.
- Marx J., *Perwersje demiurga*, [w:] *Młoda Polska*, Warszawa 1997.
- *Od Koźmiana do Czernika. Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX w*., red. Kryński S., Rzeszów 1992.
- Owczarski W., *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.
- Przyboś J., *Słowo o Leśmianie (Przemówienie na Wiośnie Poetyckiej w Kłobucku)*, [w:] *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka, Toruń 2019.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*., Warszawa 1982.
- Sandauer A., *Poezja twórczych potęg natury*, [w:] *Studia o Leśmianie*], pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- Sidoruk E., *Charakter i miejsce groteski w poezji Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana „Studia i szkice"*. pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Stelmaszczyk B., *Demony erotyki. Groteskowo-gotyckie powinowactwa w balladach Bolesława Leśmiana*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. Gazda G., Izdebska A., Płuciennik J Kraków 2002.
- *Studia o Leśmianie*, red. Głowiński M. i Sławiński J., Warszawa 1971.
- Trznadel J., *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- *Twórczość Bolesława Leśmiana „Studia i szkice"*, red. Cieślak T. i Stelmaszczyk B., Kraków 2000.
- Tylor N., *Klechdy polskie – baśń nieustająca*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana „Studia i szkice"* pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Walc K., *Kolor w poezji Leśmiana.,* [ w: ] *„Od Koźmiana do Czernika". Studia i szkice o literaturze polskiej XIX i XX w*., Rzeszów 1992.
- Wądołowski W., *Doświadczenie Natury...*, [ w: ] *Twórczość B. Leśmiana. „Studia i szkice".,* Kraków 2000.
- Wodziński C., *Św. Idiota: projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk 2000.
- *W kręgu Młodej Polski*., red. Stala M. i Ziejka F., Kraków 2001.
- Zgorzelski Cz., *Ballada polska*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.


**Rozdział VI**

**Warianty brzydoty w poezji dwudziestolecia międzywojennego**

**Literatura podmiotowa**

- *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz W. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.
- *Artyści o sztuce*, wybór i opracowanie E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.
- http://www.brunoschulz.org/galery3.html.
- Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, Warszawa 1977.
- *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór tekstów i wstęp J. Ratajczak, Poznań 1987.
- Liebert J., *Poezje zebrane*, Warszawa 1972.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1967.
- Schulz B., *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
- Słonimski A., *138 wierszy*, Warszawa 1973.
- Stern A., *Wiersze zebrane*, t.1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985.
- Tuwim, *Wiersze,* t 1 i 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986.
- Wierzyński K., *Poezja*, t.1, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1981.
- Wittlin J., *Poezje*, wstęp. J. Rogoziński, Warszawa 1981.


**Literatura przedmiotowa**


- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.
- Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.
- Gutowski W., *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000.
- Kwiatkowski J., *Główne nurty w poezji dwudziestolecia*, [w:] *Obraz literatury polskiej w XIX i XX wieku*, seria 6, t. II, *Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. naczelny K. Wyka, Kraków 1979.
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Metafizyka bylejakości (rzecz o Karolu Irzykowskim i Brunonie Schulzu)*, [w:] pod red. Rożek L., *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, Częstochowa 2000.
- Piętniewicz M., *Między mitem a kiczem. O prozie Brunona Schulza*, Toruń 2020.
- Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 31.
- *Słownik schulzowski*, red. Bolecki W., Jarzębski J., Rosiek S., Gdańsk 2006.
- Soliński M., *Lucjan Freud – malarz ciała*, Warszawa-Toruń 2016.
- Speina J., *Bankructwo realności: proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974.
- Płonka-Syroka B., *Społeczny ruch higieniczny w Królestwie Polskim (1863-1914) i jego rola w zapobieganiu i zwalczaniu chorób społecznych*, w: *Brud. Idee – dylematy – sprawy*, red. M. Sztandary, Opole 2012.
- Zaworska H., *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Warszawa 1963.


**Zakończenie.**
**Brzydota w poezji polskiej po II wojnie światowej**

**Literatura podmiotowa**


- Grochowiak S., *Wiersze*, Warszawa 1995.
- Grochowiak S., *Wiersze zebrane*, wybór, oprac. i redakcja B. Symber, Wrocław 2017.
- Jastrun M., *Poezje zebrane*, Warszawa 1975.
- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1967.
- Różewicz T., *Poezja 1*, Kraków 1988.
- Różewicz T., *Poezja 4*, Wrocław 2006
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Wrocław 1976.
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977.

- Szymborska W., *Ludzie na moście*, Warszawa 1986.
- Szymborska W., *Wystarczy*, Kraków 2011.
- Wojaczek R., *Wiersze*, Warszawa 1999.

**Literatura przedmiotowa**


- Cieślak R., *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Drewnowski T., *Stworzyć poezję po Oświęcimiu*, [w:] *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990.
- Gutowski W., *Aluzje biblijne i symbolika religijna w poezji Tadeusza Różewicza,* [w:] *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Kępiński M., *Transcendentne kino Darrena Aronofsky'ego. Film, sacrum i mit*, Łódź 2023.
- Komornicka M., *Wypowiedzi o literaturze*, [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964.
- Koper S., *Nobliści*, Warszawa 2019.
- Kulawpłot.pl, https://kulturawplot.pl/2013/12/04/sztuka-nowoczesna-gowno/.
- red. Oczko P., *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Warszawa 2008.
- Okulicz-Kozaryn R., *Gest pięknoducha: Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa 2003.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
- Robin G., *Barbie i Ruth. Historia najsłynniejszej lalki na świecie oraz kobiety, która ją stworzyła*, tłum. A. Laskowska, Warszawa 2017.
- Ruszar J. M., *Epifania współczesnego Piłata. „Widziałem Go" Tadeusza Różewicza*, „Nowy Napis Co Tydzień", 2021, nr 123.
- Sandauer A., *Poezja rupieci*, [w:] *Samobójstwo Mitrydatesa*, Warszawa 1968.
- Siemaszko P., *Podróże w ikonosferze. O dwóch „malarskich" utworach Tadeusza Różewicza,* „Temat" 2004 nr 1 – 2.
- *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Sylvester D., *Brutalność faktu. Rozmowy z Francisem Baconem*, przekł. M. Wasilewski, Poznań 1997.
- *Wstręt i obrzydzenie,* red. nauk. Dittrich W., Hybiak M., Wirski M., Zegarlińska M., Gdańsk 2015.

# Podziękowania

Pragnę serdecznie podziękować promotorowi niniejszej rozprawy – prof. UKW Piotrowi Siemaszce, którego nadludzka cierpliwość, niezwykła mądrość i niespotykana empatia pozwoliły mi uwierzyć w siebie i, mimo wielu trudów, doprowadzić tę pracę do pomyślnego finału.

Dziękuję również mojej siostrze, która służyła mi dobrą radą i rzetelną wiedzą polonistyczną oraz wszystkim moim bliskim, którzy niezmiennie wierzyli w sukces tego przedsięwzięcia.

Wyrazy uznania kieruję również pod adresem Pana Grzegorza Kalinowskiego, najlepszego nauczyciela PLSP, który skutecznie zaszczepił we mnie pasję do literatury polskiej.