

**Iwona Sowińska**Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego  
Bydgoszcz**BRZYDOTA KICZU I BRZYDOTA BRUDU.  
DWA WARIANTY ANTYKALLIZMU  
W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA****THE UGLINESS OF KITSCH AND THE UGLINESS OF FILTH.  
TWO VARIANTS OF ANTI-CALLISCISM IN THE WORK OF BRUNO SCHULZ****Słowa kluczowe:** Bruno Schulz, brzydota, brud, kicz, kamp  
**Key words:** Bruno Schulz, ugliness, filth, kitsch, Camp

Zjawisko brzydoty – w sensie estetycznym tego pojęcia – występowało w kulturze od czasów najdawniejszych. Zmienne były jedynie frekwencja, sposób eksponowania, przede wszystkim zaś motywacja posługiwania się brzydota, a co za tym idzie – wartościowanie tej kategorii w poszczególnych epokach. Do pewnego stopnia kategoria brzydoty zawsze pozostawała w zależności wobec kategorii piękna. Nawet estetyka antyku grecko-rzymskiego nie była do końca jednoznaczna w ocenie brzydoty. Mimo że dla większości badaczy wizja świata starożytnych Greków pozostaje niemal całkowicie pankallistyczna, jednak również w tej kulturze brzydocie przeznaczano określone miejsce i doceniano jej funkcję ekspresywną. W V p.n.e. ideał stanowiła *kalokagathia*, rozumiana jako „szlachetność”. Pojęcie to mieściło w sobie cały zespół cnót obywatelskich, a definiowały je teksty poświęcone nie estetyce, lecz etyce<sup>1</sup>. Platon we wszystkich swych dziełach pozostawał konsekwentny w potępieniu brzydoty, którą utożsamiał z brakiem miary i nazywał „zaprzeczeniem kształtu”<sup>2</sup>. Jednak zarówno Umberto Eco, jak i Teodor Adorno zauważają, że obok tradycyjnego kanonu w dziełach starożytnych istniał również bogaty repertuar szpetnych wyobrażeń: rozmaitych monstrów, poczwarów i hybryd ludzko-zwierzęcych<sup>3</sup>. Ponadto już Arystoteles w *Poetyce* usankcjonował zasadę, która miała obowiązywać przez kolejne stulecia – mó-

<sup>1</sup> Arystoteles, *Etyka wielka. Etyka eudemejska*, przeł. W. Wróblewski, Warszawa 1977, s. 278.

<sup>2</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1985, s. 131.

<sup>3</sup> Zob.: T. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 85, Por.: U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska i in., Poznań 2009, s. 34-41.

wiła ona, że rzeczy brzydkie można pięknie naśladować. Filozof zachwycił się też sposobem, w jaki szpetność opisywał Homer<sup>4</sup>. Później w II w. p.n.e. Marek Aureliusz docenił znaczenie brzydoty w całości kształcie świata przedstawionego<sup>5</sup>. Piotr Jaroszyński w swych rozważaniach dostrzega rolę brzydoty w sztuce prehistorycznej i, pominiawszy antyk, opisuje niekwestionowaną przez pozostałych badaczy brzydotę gotyku i romanizmu<sup>6</sup>. W czasach nowożytnych brzydota z wielką mocą powróciła do łask artystów. Rzeczy szpetne stały się jednym z głównych obiektów zainteresowań estetyki doby manieryzmu i baroku<sup>7</sup>. Fascynacja brzydotą powróciła w epoce romantyzmu<sup>8</sup>. Estetykę brzydoty prozie w Młodej Polsce omawiali m.in. Magdalena Popiel<sup>9</sup> i Krzysztof Kłosiński<sup>10</sup>.

Przedmiotem moich zainteresowań, poza typową brzydotą wynikającą głównie z różnorodnych deformacji, jest estetyka brudu i nieczystości związana z fizjologią i stanami chorobowymi. Zagadnienia te są o tyle istotne, że poza wymiarem dosłownym, materialnym, lokują się w interesującym kontekście kulturowym oraz konotują szereg sensów symbolicznych. Badaczka tematu Katherine Ashenburg zwraca uwagę, że niemal każda kultura ma skłonność do przypisywania braku higieny wrogim sobie społecznościom<sup>11</sup>. Tę zasadę konsekwentnie wykorzystywała wszelka ksenofobiczna i rasistowska indoktrynacja. Najbardziej wyrazisty przykład stanowi tu, jak sądzę, propaganda III Rzeszy, która ukazywała Żydów jako nieczystych, skalanym brudem i chorobą, aby wzbudzali oni wstręt nie tylko w Niemczech, ale także w mieszkańcach krajów okupowanych.

\*\*\*

Poszukiwanie śladów estetyki brzydoty w twórczości Brunona Schulza nie jest w moim odczuciu sprawą łatwą, ponieważ jej przejawy są zwykle przynajmniej częściowo ukryte – niejako „przemycone” pośród niezliczonych, stale przeobrażających się form piękna. Co więcej, owo „piękno” również skrywa w sobie jedno z oblicz brzydoty. Obok zachwyty nad klasycznie pojętą urodą świata, autor *Sklepów cynamonowych* proponuje równocześnie podziw dla 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.

<sup>4</sup> Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6, przeł. M. Chigerowa, Warszawa 2001, s. 319.

<sup>5</sup> Por. Marek Aureliusz, *Rozmyślenia*, przeł. M. Reiter, Warszawa 1988.

<sup>6</sup> P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Kraków 2002, s. 257.

<sup>7</sup> T. Adorno, *Teoria estetyczna...*, s. 37, 531-547.

<sup>8</sup> M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 55-65.

<sup>9</sup> M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 129-134, 146-154.

<sup>10</sup> K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”: stylizacja – brzydota – groteska*, Kraków 1992, s. 115-161.

<sup>11</sup> Zob.: K. Ashenburg, *Historia brudu*, przeł. A. Górka, Warszawa 2009, s. 10.

Inspiracją do pierwszej części moich rozważań staną się dwie częściowo podobne teorie kiczu. Pierwsza została zaproponowana przez Hermanna Brocha w eseju *Kilka uwag o kiczu*, gdzie kategorię tę definiuje on m.in. jako rezygnację z prawdy na rzecz piękna oraz „zło w systemie wartości sztuki”<sup>12</sup>. Bardzo pomocna okaże się też nieco wulgarna, ale niezwykle wymowna refleksja Milana Kundery z *Nieznośnej lekkości bytu*. Autor snuje tam rozważania o „gównie” (jako synonimie najbrzydszej i najbrudniejszej postaci ludzkiej natury, zarazem prawdzie o niej), któremu przeciwstawia kicz (synonim „pięknego” kłamstwa):

Jeśli jeszcze do niedawna słowo „gówno” bywało w książkach wykropkowane, nie działało 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 katerycznej 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<sup>13</sup>.

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”<sup>14</sup> (przy założeniu, że równie prawdziwa jest odwrotność 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 Katherine Ashenburg *Historia brudu*. Chociaż wymienione autorki widzą zagadnienie z dwóch różnych perspektyw, obie definiują brud jako nieuporządkowanie, coś „nie na swoim miejscu”<sup>15</sup>. W toku niniejszego wywodu postaram się wykazać, że istota brudu staje się w dużej mierze tożsama z pojęciem brzydoty.

Zamiłowanie do brzydoty, godzące ze sobą dwa skrajne i pozornie wykluczające się rodzaje gustu, można sprowadzić do wspólnego mianownika, określając je zaproponowanym przez Mieczysława Wallisa terminem: antykallizm<sup>16</sup>. 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

<sup>12</sup> Por.: H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 115.

<sup>13</sup> M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1999, s. 120.

<sup>14</sup> Por.: B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, Kraków 1957, s. 214.

<sup>15</sup> Zob.: M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 22-26; por.: K. Ashenburg, *Historia...*, s. 48-51, 60-62, 199.

<sup>16</sup> M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 37-38.

kupić. W twórczości Schulza dostrzegał zapowiedź nadchodzącej epoki „wartości ostrych” w sztuce<sup>17</sup>.

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<sup>18</sup>, 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, że artysta zdawał sobie sprawę, iż historia brzydoty w sztuce jest, wbrew pozorom, równie stara, jak historia piękna. *Słownik schulzowski* odnotowuje m.in. fascynację pisarza 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, nie ukończone, 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, agonía, jedzenie, picie, defekacja – ciało odsłania swą istotę, to, co w nim sprowadza się do wzrostu i przekraczania własnych granic<sup>19</sup>.

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 – a więc tym, z którym Schulz miał największą szansę stykać się w dzieciństwie – „wzorcowego” kiczu, czyli tzw. „złej sztuki”. Jak zauważa Maria Poprzęcka:

[...] w XIX stuleciu doszła do głosu autonomia artystyczna, to wtedy po raz pierwszy zarysował się antagonizm między sztuką dla sztuki, a sztuką dla mas. [...] To w tamtej epoce narodził się indywidualizm i historyzm, nastąpiło odkrycie podświadomości, do sztuki wkroczył psychologizm<sup>20</sup>.

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 Stanisława Przybyszewskiego. Za przedstawicieli polskiego „antykallizmu” można uznać młodopolskich artystów: Wojciecha Weissa i Xawerego Du-

<sup>17</sup> T. Pękala, *Świat jako przedmiot estetyczny*. W: M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 20.

<sup>18</sup> Zob.: P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 190-196.

<sup>19</sup> Zob.: *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, St. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 133-134; Por.: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A.A. Goreniowie, Kraków 1975, s. 421-499.

<sup>20</sup> M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 202-203.

nikowskiego oraz malarzy organizujących liczne wystawy w pierwszych latach XX wieku – tworzących tzw. Grupę „Pięciu”: Wlastimila Hofmana, Leopolda Gottlieba, Mieczysława Jakimowicza, Jana Rembowskiego i Witolda Wojtkiewicza. Ostatni spośród wymienionych często z upodobaniem przedstawiał na swoich obrazach marionetki i trupy cyrkowe<sup>21</sup>, 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<sup>22</sup>. Na pewno wszyscy oni reprezentują postawę artystycznego buntu przeciwko tradycyjnie rozumianemu pięknu. Bez wątplenia artystyczna działalność Schulza rozwijała się też częściowo pod wpływem jemu współczesnych twórców – Witkacego i Witolda Gombrowicza, których znał osobiście<sup>23</sup>.

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<sup>24</sup>. Dychotomiczny podział świata na władcze, silne kobiety i uległych im, słabych mężczyzn konstituuje znaczną część Schulzowskiego świata literackiego oraz plastycznego. Płeć męską w opowiadaniach reprezentują zawsze istoty z natury słabe, kruche i wymagające opieki: niepełnosprawni, starcy, niemowlę, szczenię. Z kolei płeć żeńska zwykle reprezentuje bardziej 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<sup>25</sup>. 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 w zmultiplikowane autoportrety. Daleki od kanonów męskiej przystojności, nieurodziny artysta niemal obsesyjnie portretował własną twarz i wątlą sylwetkę<sup>26</sup>, których osobliwy kształt wzmacniał jeszcze elementami karykatury – jakby 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* czy *Undula, odwieczny ideał*). Z kolei kobiece bohaterki *cliché verre*, wykorzystując uległość mężczyzn, demonstrują swą ostentacyjną dominację. Wielokrotnie posiadają one przy sobie również atrybuty sadyzmu, jak pejcz czy różga<sup>27</sup>. 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 w cyklu *Sklepy cynamonowe* opowiadanie pt. *Sierpień* rozpoczyna się informacją o wyjeździe ojca do uzdrowiska i pozostawieniu przez niego małoletnich synów pod opieką matki i służącej<sup>28</sup>. Z tej zawartej w zaledwie dwóch początkowych akapitach infor-

<sup>21</sup> W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000, s. 154-155, 207-208.

<sup>22</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 198.

<sup>23</sup> Zob.: tamże, s. 129-131; 343-346.

<sup>24</sup> Tego typu zabieg stylistyczny zwykle wywołuje u odbiorcy dyskomfort estetyczny oraz poznawczy, gdyż zaprzecza normom zgodnym z dominującą kulturą i obecnemu w niej obrazowi świata natury. Por.: U. Eco, *Historia...*, s. 412.

<sup>25</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 64- 67.

<sup>26</sup> Tamże, 29-35.

<sup>27</sup> *Słownik schulzowski...*, s. 202-205, 324-325.

<sup>28</sup> Por.: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*. W: tegoż, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*, Kraków 1957, s. 7.

macji z łatwością daje się odczytać freudowską motywację sytuacji fabularnej<sup>29</sup>. Zatem ojciec jest człowiekiem chorowitym, co nie pozwala mu w pełni wywiązywać się z tradycyjnie przynależnej mu roli głowy rodziny, ani sprawować wymaganej przez tradycję patriarchalną władzy rodzicielskiej i być tym samym wzorcem męskości dla swoich synów. Z kolei synowie, jako niesamodzielnymi 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 – natomiast:

[...] mały, zgarbiony, o twarzy wyjałowionej z płci, siedział w swym szarym bankructwie, pogodzony z losem, w cieniu bezgranicznej pogardy, w której zdawał się wypoczywać. Czasem próbował [...] stawiać opór, ale fala samowystarczalnej kobiecości [...] zalewała słabe podrygi męskości<sup>30</sup>.

W identyczny schemat twórca wpisuje rodziców Józefa – postaci, które w tradycyjnym ujęciu stanowiłyby archetyp wzorowej męskości i kobiecości. Ojciec zostaje przedstawiony jako wątpy, cierpiący na demencję staruszek siedzący rozkraczony na nocniku<sup>31</sup>; matka to surowa matrona, której nieczułość łączy się z lubieżnością, np. gdy kokietuje własnego syna<sup>32</sup>. Podobna sens posiada scena, w której kuzyn pokazuje Józefowi pornograficzne fotografie. Widnieją na nich: „wizerunki nagich kobiet i chłopców”<sup>33</sup> – 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 oraz 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 jest kojarzony z homoseksualizmem. To z kolei przynajmniej pośrednio zbliża Schulzowskich bohaterów do jednego z wariantów estetyki *kamp*, która bywa też klasyfikowana jako wariant estetyki *brzydoty*<sup>34</sup>. W słynnym eseju charakteryzującym to zjawisko Susan Sontag pisze:

[...] najbardziej wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej (jak również najbardziej wyrafinowana forma przyjemności seksualnej) polega na postępowaniu wbrew własnej płci. [...] *Kamp* jest triumfem stylu obojneckiego<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> Kontekst psychoanalityczny pojawia się w literaturze przedmiotu kilkakrotnie. Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 295-296; J. Speina, *Bankructwo realności: proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974, s. 19-20.

<sup>30</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, s. 13.

<sup>31</sup> Tamże, s. 17-20.

<sup>32</sup> Tamże, s. 84.

<sup>33</sup> Tamże, s. 15.

<sup>34</sup> Zob.: S. Sontag, *Notatki o Kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9(101), s. 307-323. Por.: U. Eco, *Historia brzydoty...*, s. 412.

<sup>35</sup> S. Sontag, *Notatki...*, s. 311-312.

Sądzę, że warto zwrócić uwagę na kilka cech, które uprawniają do przypisania miejsca Schulza wśród prekursorów estetyki kampa. Autorka *Notatek o Kampie* upatruje źródeł zjawiska m.in. w kartkach pocztowych przełomu XIX i XX w.<sup>36</sup> (zatem czasów dzieciństwa artysty, z którego czerpał on inspiracje twórcze) oraz w damskich ubiorach i modzie dwudziestolecia międzywojennego<sup>37</sup> (a więc faktycznego czasu twórczości Schulza). Pisarka zwraca również uwagę, że „kampa 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 kampa»<sup>38</sup>.

Ponadto Sontag przypisuje szczególną podatność na kampaową wrażliwość środowiskom żydowskim<sup>39</sup>, 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”<sup>40</sup>). Tej ostatniej autor *Sklepow cynamonych* poświęca bardzo wiele uwagi. Jakub-Demiurgos, uznawany za faktyczny *alter ego* samego autora<sup>41</sup>, 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 najbardziej pretensjonalne. Jakub najwyżej ceni taniłość, złą jakość, pozagatunkowość i bezbarwność, albo przeciwnie: pstrokaciznę i niezharmonizowany nadmiar kolorów<sup>42</sup>. 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 zakłete były całe światlane i jasne światy, jak te idealne i szczęśliwe obrazy zamknięte w niedościgłej doskonałości baniek mydlanych<sup>43</sup>.

Kampowe elementy, jak połączenie ekstrawagancji i snobizmu, znajdziemy również w charakterystyce ubioru: „Jego strój elegancki i drogocenny nosił piętno egzotycznych krajów, z których powrócił”<sup>44</sup>. Najpełniejszy obraz Schulzowskiego „kampu” wyłania się z *Traktatu 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 kupa jedwabiu i sukna, wcinały się szcękającymi nożycami w jej kolorową masę, furkotały maszyną, deptając pedał lakierowaną, tanią nóżką<sup>45</sup>.

<sup>36</sup> Tamże, s. 309.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże, s. 308-309.

<sup>39</sup> Tamże, s. 321-322.

<sup>40</sup> Tamże, s. 322.

<sup>41</sup> J. Speina, *Bankructwo realności...*, s. 19-20.

<sup>42</sup> *Słownik schulzowski...*, s. 382.

<sup>43</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamone...*, s. 12.

<sup>44</sup> Tamże, s. 14.

<sup>45</sup> Tamże, s. 31.

Podobne przykłady znajdują się też w *Ulicy Krokodyli*, gdzie „brzydota kiczu” płynnie przechodzi w „brzydotę brudu”, np.:

Pseudoamerykanizm [...] wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną roślinnością tandetną, lichej pretensjonalności. [...] Ale w dniach upadku [...] najlepsi nie byli czasem wolni od pokusy dobrowolnej degradacji, [...] pławienia się w płytkim błocie współnoty, łatwej intymności, brudnego zmieszania<sup>46</sup>.

Autor dostrzega brzydotę moralną wynikającą z konsumpcyjnego stylu życia i ilustruje ją brzydota fizyczną, ale uświadomienie zła nie prowadzi do jego potępienia, lecz afirmacji. Prawdziwą apologię sztuczności wygłasza wreszcie Jakub podczas jednego z wykładów:

Po prostu porzywa 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?<sup>47</sup>

Jest to, rzecz jasna, pytanie retoryczne – słuchacz wykładu z atencją przyjmuje słowa mistrza. I chociaż pisarz bodaj nigdy nie użył słowa „kicz”, rzecz by można, że bohater Schulza zachwyca się „kiczem świadomym i dumnym w swej kiczowatości”, dowartościowuje kulturę niską – niczym miłośnik kampu<sup>48</sup>.

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 niejakiiej „doktorowej z Wilczej” – zyskał sobie nawet miano „chorego zboczeńca i pozera”<sup>49</sup>. 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<sup>50</sup>.

W Schulzowskich dziełach plastycznych masochizm postaci zwykle łączy się z ich specyficzną deformacją, co stanowi doskonały asumpt do omówienia w tym miejscu drugiego oblicza brzydoty – nazwanego na potrzeby niniejszych rozważań „brzydota brudu”. Ten rodzaj brzydoty, w odróżnieniu od „brzydoty kiczu”, może dostarczać wrażeń wszystkim ludzkim zmysłom, ze szczególnym uwzględnieniem powonienia (trudno sobie wyobrazić, na czym mogłaby polegać kiczowatość czy też kampowość, zapachu...). W pojęciu brzydoty brudu mieści się wszystko, co spośród tworów organicznych wywołuje wstręt, zatem: wszelka pleśń i zgnilizna – każdy etap procesów rozkładu, wszelkie czynności fizjologiczne oraz wydzieliny żywych organizmów (ludzkich lub zwierzęcych) – zarówno zdrowych, jak i dotkniętych objawami chorób, deformacjami, skazami ciała, zmianami skórnymi; dalej – wszelkie zanieczyszczenia i konsekwencje braku higieny, lepkość i oślizgłość, wszelkie substancje

<sup>46</sup> Tamże, s. 73-74.

<sup>47</sup> Tamże, s. 37.

<sup>48</sup> Por.: U. Eco, *Historia...*, s. 394-418.

<sup>49</sup> J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 56.

<sup>50</sup> Por.: U. Eco, *Historia...*, s. 216, 350; M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł...*, s. 289, 377-379.



cuchnące i wydzielające fetor, a także niektóre odgłosy wynikające z zaburzeń trawienia i innych procesów biologicznych. Słowem: cała ohyda świata przyrody. 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*<sup>51</sup>. 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:

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 najsztubniejszej i najbardziej uduchowionej aktywności ludzkiej, czyli od sztuk [...] – by z powrotem zanurzyły człowieka w fekalia, z których się wydobyl<sup>52</sup>.

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, że brud ciała jest tu konsekwentnie powiązany z brudem otaczającego je świata, (co przynajmniej do połowy XX wieku wcale oczywistym nie było)<sup>53</sup>. Wszelki nieład i bałagan budzą skrajne, ambiwalentne uczucia. Wywołane brudem poczucie zagrożenia i obcości skrywają w sobie tajną fascynację oraz rozkosz. Rozrzucone, pozostawione w zagraconych wnętrzach bibeloty żyją własnym, tajemnym życiem. Przedmioty – często zakurzone, omszałe, zasnuwane pajęczyną – przeistaczają się w żywe istoty. Z chaosu strychów, poddaszy i piwnic, za bałaganionych szop i sklepowych magazynów, niczym w mitologii greckiej, rodzi się cały kosmos – świat dziwnego „brzydkiego piękna”.

Schulzowskie brud wraz bałaganem posiadają potężną moc, mają władzę nad przebywającymi w nim ludźmi. Przykład tej władzy można zobaczyć m.in. w opowiadaniu *Pan Karol*. Ów swą przygodę – „podróż” poprzez bałagan – rozpoczyna brudny, dochodzi do swoistej kulminacji brudu, by u kresu tej „wędrownki” umyć się. Tytułowy bohater, scharakteryzowany jako „skłaniający się do korpulencji”, o stopach „tłustych i delikatnych jak u kobiety”<sup>54</sup>, 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 zawałonym 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”<sup>55</sup>. Inne przykłady mocy bałaganu odnajdujemy w m.in. w opowiadaniach *Wichura*, *Martwy sezon*, *Sanatorium pod klepsydrą*.

<sup>51</sup> Por.: U. Eco, *Historia...*, s. 355.

<sup>52</sup> J. Clair, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 31.

<sup>53</sup> Por.: K. Ashenburg, *Historia...*, s. 11, 17.

<sup>54</sup> Por.: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, s. 58-59.

<sup>55</sup> Tamże, s. 59.

Z punktu widzenia (prawdopodobnie) bluźnierczych wobec religii możeszowej intencji Schulza interesująca wydaje się kwestia nieczystości rytualnej. Jak pisze Ashenburg, w ortodoksyjnym judaizmie lista sytuacji kalających i wymagających obowiązkowego oczyszczenia rozrastała się i była coraz bardziej rygorystycznie przestrzegana. Żydom nie było wolno dotykać kobiet z krwistą wydzieliną z pochwy, Żydówki podczas miesiączki uznawano za „nieczyste” i przed jakimkolwiek kontaktem z mężczyznami obowiązywała je gruntowna ablucja<sup>56</sup>. Domniemana menstruacja kuzynki Łucji nie wzbudziła wstrętu Józefa, nie wzdrygał się, gdy ta podała mu rękę<sup>57</sup>. W tej sytuacji miesiączka młodej Żydówki stała źródłem jej ukrytej, wewnętrznej siły i seksualnej atrakcyjności. Mimo że w tej scenie nie ma ostentacji, a opis fizjologii został wyraźnie upoetyczniony, przekaz pozostaje jasny. Autorka *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*) ukazuje np. karłowatych, przygarbionych mężczyzn, 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*<sup>58</sup>. Choć tego typu wizerunki mogą przywołać na myśl powszechne w czasach Schulza karykatury rasistowskie i antysemitki<sup>59</sup>, zdaje się, że 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 [...]”<sup>60</sup>. 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<sup>61</sup>, która spełniała dlań funkcję odpowiadającą, jak sądzę, funkcji całej brzydoty i wulgarności w sztuce. Tu kolejny raz nasuwa się interpretacja psychoanalityczna. O kataraktycznej, uzdrowieńczej mocy łamania tabu i łagodzącego je śmiechu pisali Siegmund Freud i jego wnuk – Lucjan: malarz, tworzący akty ukazujące brzydotę ciała<sup>62</sup>.

W opowiadaniach drohobyckiego pisarza występuje także kilka postaci, które *Słownik schulzowski* nazywa „kalekami”. Należą do nich: Tłuja, (której szczegółowa charakterystyka znajdzie się w dalszej części wywodu), a także Dodo i Edzio<sup>63</sup>, z których pierwszy reprezentuje upośledzenie psychiczne i umysłowe („nie należy do wspólnoty ludzi rozumnych”<sup>64</sup>), a drugi – kalectwo fizyczne („nogi jego, całkiem

<sup>56</sup> K. Ashenburg, *Historia...*, s. 49-51.

<sup>57</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, s. 14.

<sup>58</sup> Por.: tenże, *Sanatorium pod klepsydrą*. W. tegoż, *Sklepy cynamonowe...*, s. 196-197.

<sup>59</sup> Por.: U. Eco, *Historia...*, s. 185-199, 257-269; *Słownik schulzowski...*, s. 23.

<sup>60</sup> Tamże, s. 202 – 205; Por.: A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31, s. 6-7, 9.

<sup>61</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 68-69; U. Eco, *Historia...*, s. 131.

<sup>62</sup> Zob.: S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993; M. Soliński, *Lucjan Freud – malarz ciała*, Warszawa – Toruń 2016, s. 51-59.

<sup>63</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 85-86, 97-98.

<sup>64</sup> Por.: B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą...*, s. 261.

zwyrodniałe i bezkształtne, są niezdatne do użytku”<sup>65</sup>). Podziw dla 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 bytu. Idea ta ma także wiele wspólnego z cenionymi przez Drohobyczanina poglądami estetycznymi Nietzschego<sup>66</sup>. 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 maskarony, niż szlachetne ptactwo.

Niepodobna było dopatrzeć się w tych monstrach o ogromnych, fantastycznych dziobach, które natychmiast po urodzeniu rozdzierały się szeroko, sycząc żarłocznie czelustkami gardła, w tych jaszczurach o wątlym, nagim ciele garbusów przyszłych pawi, bażantów, głuszców i kondorów<sup>67</sup>.

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. Owadom autor *Sklepów cynamonowych* poświęca wiele uwagi. Karakonom dla przykładu zadedykował całe opowiadanie, w którym – podobnie jak u Kafki<sup>68</sup> – bohater przemienia się w karalucha, aż do całkowitego utożsamienia się z nim:

[...] przestaliśmy go odróżniać, złął 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?<sup>69</sup>

Obraz ten stanowi płynne połączenie wstrętu, grozy, groteski i czarnego humoru. Ważne miejsce w schulzowskim panteonie paskudztw zajmują też muchy<sup>70</sup>. Insekty te – za sprawą ich koprofagii zaliczane do najpodlejszego rodzaju – artysta opiewa z nabożną czcią. Różne owady, które pojedynczo z reguły nie byłyby brzydkie, pojawiają się jako stłoczone w nieprzebrane rojowiska, funkcjonujące wspólnie – niczym jeden żywy organizm, są wówczas jak groźny potwór budzący wstręt:

Splątany gąszcz traw, chwastów, zielska i bodiaków buzuje w ogniu popołudnia. Huczy rojowiskiem much popołudniowa drzemka ogrodu. Złote ściernisko krzyczy

<sup>65</sup> Tamże, s. 268.

<sup>66</sup> Zob.: F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 2008, s. 327-332; Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 287-288, 289-290, 324.

<sup>67</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, s. 25.

<sup>68</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 169-171.

<sup>69</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe...*, s. 85.

<sup>70</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 228-230.

w słońcu jak ruda szarańcza; w rzęsistym deszczu ognia wrzeszczą świerszcze; strąki nasion eksplodują cicho jak koniki polne<sup>71</sup>.

Im opisywane egzemplarze owadziego rodzaju ohydniejsze, tym większym podziwem darzy je opisujący. W *Martwym sezonie* zwyrodniałe okazy zyskują przymioty antycznych bóstw, stają się podobne do nietzscheańskich nadludzi:

[...] chore i monstualne okazy wyhodowane na słodkim winie ojca, kosmacy samotnicy, oplakujący dzień cały swój los przeklęty, w długich monotonnych eposejach. Ta zwyrodniała rasa much sklepowych, skłonna do dzikich i niespodzianych mutacji, obfitowała w osobniki zdziwaczałe, płody kazirodczych skrzyżowań, wyradzała się w jakąś nadrasę ociężałych olbrzymów<sup>72</sup>

Rozszalałe muchy, kłębiące się w żarze upalnego, letniego dnia stają widomym znakiem obłędu, jak w przypadku „skretyniałej dziewczyny” – Tłui.<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup> Artysta prezentuje tu bogatą paletę „brzydkości”, składającą się 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 szcurów. 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 śmietniku jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyłuszcza się rdzeń śmietnika: na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dziecinnych nóżkach, a z napęczniałej napływym złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył, wyrwa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyty ze wszystkich bronchij i piszczałek pół zwierzęcej, pół boskiej piersi. Bodiaki, spalone słońcem, krzyczą, łopuchy puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem, a kretynka, ochrypla od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> B. Schulz, *Sklepy cyrkonowe...*, s. 10.

<sup>72</sup> Tenże, *Sanatorium pod klepsydrą...*, s. 224.

<sup>73</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 228-230.

<sup>74</sup> Por.: U. Eco, *Historia...*, s. 360.

<sup>75</sup> B. Schulz, *Sklepy cyrkonowe...*, s. 10-11.

Jak zaznaczyłam na początku rozważań, brzydota – szczególnie ta bezpośrednia – wywołująca odrazę u odbiorcy, w utworach Schulza jest zwykle przynajmniej częściowo zawoalowana, w każdym razie nie jest ostentacyjnie wulgarna. Co prawda gdzieś tam pojawiają się elementy turpistyczno-naturalistycznej fizjonomiki, fizjologizmu czy obelgi – jak plucie na bułkę w opowiadaniu *Emeryt*<sup>76</sup>. 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 Drohobydzanina jako motyw nie pojawił się kał. Mniemam jednak, że takowe odniesienia mogły być jego faktyczną 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<sup>77</sup>.

Ujrzany tam dziki ogród, na pozór upostaciowienie ideału piękna, w pewnym momencie „stawał się opryskliwy i niedbały, zapuszczał się dziko i niechlujnie, [...] parszywił chwastem wszelkim”<sup>78</sup>. W końcu oczom bohatera ukazuje się obiekt największego zachwyty – 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 napięcia, a z miedzianej, błyszczącej w słońcu twarzy lał się pot. [...] Wieheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem wysokim i wypukłym jak buła kamienna<sup>79</sup>.

Wątpliwości co do odczytania tej sceny rozwiewa literatura przedmiotu, która jednoznacznie interpretuje ją jako zmitologizowany obraz defekacji<sup>80</sup>. Podobnie przez Schulza „uwznioślona” zostaje uryncacja, kiedy to Jakub wznosi natchnione modły, oddając mocz do nocnika, po czym „ze straszliwym przekleństwem wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc szumiącą jak muszla”<sup>81</sup>.

W ten oto sposób wypróżniający się włóczęga, gnijące odpadki, przerośnięte muchy dla drohobyckiego twórcy stają się istotą poezji i urzekającego piękna. Najbrzyd-

<sup>76</sup> Por.: B. Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą...*, s. 288.

<sup>77</sup> Tamże, s. 53.

<sup>78</sup> Tamże, s. 54.

<sup>79</sup> Tamże, s. 55.

<sup>80</sup> Por.: *Słownik schulzowski...*, s. 256.

<sup>81</sup> B. Schulz, *Sklepy cypranowe...*, s. 20.

sze oblicze świata przyrody paradoksalnie ukazuje jej piękno. Wszystkie wskazane tutaj przykłady czynią z Brunona Schulza prawdziwie wyrafinowanego, a zarazem nowatorskiego estety. W każdym razie genialny samouk z Drohobycza na pewno wyprzedził swój czas w kwestii dowartościowania sztuki niskiej oraz w zachwycie nad rzeczywistością komercjalizmu i konsumpcji, stając się poniekąd prekursorem kultury kamp. Oba przedstawione tutaj skrajne oblicza rozmienia estetyki ukazują niejako awers i rewers schulzowskiej brzydoty, te zaś, moim zdaniem, doskonale wyczerpują zaproponowaną przez Mieczysława Wallisa definicję antykallizmu.

### Bibliografia

- Adorno T., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6, przeł. M. Chigerowa, Warszawa 2001.
- Arystoteles, *Etyka wielka. Etyka eudemejska*, przeł. W. Wróblewski, Warszawa 1977.
- Ashenburg K., *Historia brudu*, Warszawa 2009.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A.A. Goreniewie, Kraków 1975.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998.
- Clair J., *De Immundo. Apofatyczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, Gdańsk 2007.
- Douglas, M., *Czystość i zmaza*, Warszawa 2007.
- Eco U., *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska i in., Poznań 2009.
- Freud S., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
- Jaroszyński P., *Spór o piękno*, Kraków 2002.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Kraków 2000.
- Kłosińska K., *Wokół „Historii maniaków”: stylizacja – brzydota – groteska*, Kraków 1992.
- Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1999.
- Marek Aureliusz, *Rozmyślania*, przeł. M. Reiter, Warszawa 1988.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 2008.
- Pękała T., *Świat jako przedmiot estetyczny*. W: M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003.
- Poprzęcka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
- Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31.
- Schulz B., *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*, Kraków 1957.
- Siemaszko P., *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie pikturalne w poezji polskiej końca XIX początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007.
- Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, St. Rosiek, Gdańsk 2006
- Soliński M., *Lucian Freud – malarz ciała*, Warszawa – Toruń 2016.
- Sontag S., *Notatki o Kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9 (101).

Speina J., *Bankructwo realności: proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1985.

Wallis M., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.

### Summary

The article presented here contains a detailed analysis of two variants of ugliness aesthetics in the work of Bruno Schulz. In the first part, aesthetics is discussed here as the “ugliness of kitsch”, i.e. the concept of valuing rubbish and bad taste. The author points out their similarities with the aesthetics of Camp. The second part of the article is devoted to the naturalist ugliness of the world presented in Schulz’s works. The fascination with disease, impurity and self-imposition is called “the ugliness of filth”. According to the author, all these phenomena fall within the definition of “anti-callistic” – the concept of art proposed by a Polish art historian.

### Biogram

**Iwona Sowińska** – jest absolwentką kulturoznawstwa (specjalizacja kultura popularna), na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Obecnie kontynuuje kształcenie na studiach III stopnia na kierunku literaturoznawstwo.

i.a.sowinska@wp.pl

