

# SZPETNE W SZTUKACH PIĘKNYCH

BRZYDOTA, DEFORMACJA I EKSPRESJA  
W SZTUCE NOWOCZESNEJ

**POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA**  
**POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES**  
(połączone dawne Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu  
i Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej w Toruniu  
conjoint former organizations Polish Society of Oriental Art  
and Society of Modern Art in Torun)

i / and

**ZAKŁAD HISTORII SZTUKI NOWOCZESNEJ**  
**DEPARTMENT OF HISTORY OF MODERN ART**  
**WYDZIAŁU SZTUK PIĘKNYCH UNIWERSYTETU**  
**MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU**  
**FACULTY OF FINE ARTS,**  
**NICOLAUS COPERNICUS UNIVERSITY IN TORUN**

# **STUDIA O SZTUCE NOWOCZESNEJ**

## **STUDIES ON MODERN ART**

**T. / VOL. [3]**

Redakcja / Edited by

MAŁGORZATA GERON i / and JERZY MALINOWSKI

# SZPETA W SZTUKACH PIĘKNYCH

## BRZYDOTA, DEFORMACJA I EKSPRESJA W SZTUCE NOWOCZESNEJ

### UGLY IN FINE ARTS

UGLINESS, DEFORMATION AND EXPRESSION  
IN MODERN ART

pod redakcją  
Małgorzaty Geron i Jerzego Malinowskiego

Kraków 2011

Na okładce wykorzystano reprodukcję drzeworytu Jerachmila Tynowickiego (ok. 1906–1942 lub 1943) *Agitator (Miting)*, opublikowaną w „Literarisze Bleter” 1929, nr 32, s. 627

© Copyright by Wydawnictwo LIBRON and Authors  
Kraków 2011

**ISBN 978-83-62196-30-2**

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Recenzenci: prof. dr hab. Lechosław Lameński, prof. dr hab. Józef Poklewski

Redakcja językowa: Zuzanna Bochenek  
Korekta: Aleksandra Bylica  
Projekt okładki: Jerzy Malinowski  
Skład i redakcja techniczna: LIBRON



LIBRON

Wydawnictwo LIBRON  
Filip Lohner  
ul. Ujejskiego 8/1  
30-102 Kraków  
tel. 12 628 05 12  
e-mail: [office@libron.pl](mailto:office@libron.pl)  
[www.libron.pl](http://www.libron.pl)

## SPIS TREŚCI

Przedmowa ( <b>Jerzy Malinowski</b> )	9
<b>Mateusz Soliński</b>	
Pojęcie brzydoty – próba definicji	13
<b>Kazimierz Piotrowski</b>	
Dialektyka i doskonałość brzydoty (od satanizmu do nowoczesności totalitarnej)	23
<b>Mateusz Salwa</b>	
Aktualność brzydoty	31
<b>Agnieszka Świątosławska</b>	
Szpetne twarze, szpetne dusze. O wpływach teorii fizjonomicznych na malarstwo Feliksa Pęczarskiego	39
<b>Agnieszka Rosales Rodríguez</b>	
Brzydota, mistycyzm i groza – Joris-Karl Huysmans i sztuka nowoczesna	51
<b>Dariusz Pniewski</b>	
Ekstaza – eros i sacrum. Powieść Gustawa Daniłowskiego pod tytułem <i>Maria Magdalena</i> na tle XIX-wiecznych poszukiwań teoretycznych i plastycznych interpretacji postaci Marii Magdaleny	63
<b>Artur Kameczycki</b>	
Syjonistyczna restytucja obrazu „brzydkiego Żyda”. Przykład Theodora Herzla	73
<b>Magdalena Maciudzińska</b>	
Propaganda antysemita w prasie niemieckiej pierwszej połowy XX wieku	83
<b>Łukasz Kiepuszewski</b>	
Ręce Soutine’a. O materii portretów	91
<b>Marta Ipczyńska-Budziak</b>	
Ekspresja i naturalizm w słowackiej grafice artystycznej dwudziestolecia międzywojennego	101
<b>Małgorzata Geron</b>	
„Z uczuciem wstrętu opuściwszy [...] wystawę...” Deformacja i ekspresja w twórczości formistów	109
<b>Agnieszka Salamon-Radecka</b>	
Piękno jako siła odwodząca od ducha. Deformacja i brzydota w twórczości plastycznej Jerzego Hulewicza (1886–1941)	121
<b>Katarzyna Kulpińska</b>	
Brzydota w graficznym reportażu miejskim Leopolda Lewickiego	131
<b>Anna Manicka</b>	
Wstrętni strażnicy ducha ludzkości. Turpistyczny aspekt przedwojennej twórczości Bronisława Wojciecha Linkego (cykle <i>Wojna</i> i <i>Miasto</i> ; 1932–1939)	141

<b>Małgorzata Kozłowska-Krzyżanowska</b>	
Od „brzydoty” treści do „brzydoty” formy. Rola komunikatu w twórczości grupy „Dziewięciu Grafików”	149
<b>Marcin Lachowski</b>	
Powojenne fotografie Zbigniewa Dłubaka a surrealistyczna kategoria „piękna konwulsyjnego”	161
<b>Joanna Kordjak-Piotrowska</b>	
Pod powierzchnią skóry	171
<b>Roman Niecyporowski</b>	
Paul Celan w twórczości Anselma Kiefera, czyli problem piękna i pamięci po Holocauście	181
<b>Marek Krejčí</b>	
Sztuka za murami więzienia	191
<b>Piotr Majewski</b>	
Nawrót do „prymitywu” w obrazach figuralnych Jeana Dubuffeta	199
<b>Filip Pręgowski</b>	
Szpetne czy figuralne? Malarstwo Francisa Bacona wobec refleksji Gillesa Deleuze’a i Jean-François Lyotarda	209
<b>Joanna Bielska-Krawczyk</b>	
Szpetni dwudziestowieczni. O roli szpetoty w ilustracjach Lebensteina do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego	219
<b>Eleonora Jedlińska</b>	
Obraz i myśl. Wobec rzeczywistości zdegradowanej. Marek Chlanda	229
<b>Karolina Tomczak</b>	
Ironiczna brzydota w sztuce polskich artystek drugiej połowy XX wieku. Ironiczno-brzydkie dzieła Aliny Szapocznikow, Katarzyny Kozyry i Alicji Żebrowskiej	241
<b>Dorota Grubba</b>	
„Jestem rzeźbiarzem, ale rzeźbiarzem od przestrzeni”. Psychogeografia Wandy Czelkowskiej	249
<b>Anna Dzierżyc-Horniak</b>	
Poza pięknem a brzydotą. Awangardowy „zmierech sztuki” w Galerii „Foksal”	257
<b>Maria Hussakowska</b>	
Czy <i>Hon-Katedra</i> może być brzydka?	267
<b>Magdalena Furmanik-Kowalska</b>	
Krwawy sznur. Kilka kontekstów cyklu fotograficznego <i>Bind</i> Ryoko Suzuki	283
<b>Małgorzata Jankowska</b>	
Krew – mój największy skarb. Krew jako motyw sztuki współczesnej	293
<b>Magdalena Zdrenka-Ciałkowska</b>	
Świadectwo negatywu. Fotograficzne realizacje Borysa Michajłowa w świetle postmodernistycznej interpretacji flâneuryzmu Heinza Paetzolda	301

<b>Katarzyna Lewandowska</b> „Szpetota piękna – jak okrucieństwo staje się fantazją”. Fotografie Davida Nebredy	309
<b>Anna Kwiatkowska-England</b> Poo art – o ocaleniu przed kiczem w sztuce współczesnej	315
<b>Jowita Jagła</b> „Ciała z prawem do szacunku”. Obrona drogi Gunthera von Hagensa do sławy	323
<b>Bartłomiej Gutowski</b> Sztuka wobec rasizmu i antysemityzmu	335
<b>Aneta Pawłowska</b> „Black is beautiful” – kilka słów o wystawie z Nieuwe Kerk w Amsterdamie z 2008 roku w kontekście przemian norm estetycznych	345
<b>Joanna Zaremba-Penk</b> Maruo Suehiro. Artysta nieśmiały a <i>erotic-grotesque</i>	353
<b>Anna Markowska</b> A-/estetyczne – polityczne. Współczesne malarstwo europejskie wobec ideologii	361
<b>Katarzyna Chrudzimska-Uhera</b> Akty i hybrydy. Obraz człowieka przełomu tysiącleci	373
<b>Tomasz F. de Rosset</b> Kiedy śmietnik staje się kolekcją	381
<b>ILUSTRACJE</b>	391





## PRZEDMOWA

Pierwsze pomysły na przygotowanie niniejszej książki pojawiły się w Toruniu na początku poprzedniej dekady, gdy w 2003 roku mijała niezauważenie rocznica 150-lecia wydania przez Karla Rosenkranza, profesora pobliskiego Uniwersytetu Królewskiego, *Estetyki brzydoty (Aesthetik des Hässlichen)* – dzieła, które rozpoczynając w europejskiej nowoczesnej myśli o sztuce proces waloryzacji brzydoty, wywarło istotny wpływ na kształtowanie nowych pojęć estetycznych. Równocześnie w Paryżu analogiczne zagadnienia pojawiły się w naturalistycznej twórczości Courbeta i Zoli.

W Polsce wcześniej, bo w wypowiedziach wybitnego warszawskiego krytyka sztuki Ludwika Buszara z 1861 roku, pojawiło się przekonanie, że brzydotą jest dopuszczalna jako wyraz namiętności lub dramatycznej ekspresji, naturalistyczne obrazy zaś, np. Franciszka Kostrzewskiego *Licytacja majątku chłopskiego*, ukazując „dramat powszechnego życia”, „pierwiastek złowrogi losu”, „brudny egoizm”, „niemoc”, „biedę” i „odpychający stan obojętności”, składają się na podstawową ideę obrazu, którą jest „brak harmonii między wolnością i koniecznością”<sup>1</sup>.

Koncepcje Karla Rosenkranza przyswoił polskiej kulturze profesor Uniwersytetu Warszawskiego Henryk Struve, wybitny estetyk i krytyk sztuki, w artykule *Szpetne w sztukach pięknych*, który ukazał się w „Bibliotece Warszawskiej” w 1887 roku. Tytuł tego artykułu stał się tytułem naszej konferencji. Struve, pisząc o polskiej „szkole monachijskiej” (np. o Gierymskich i Chełmońskim), uznawał naturalizm (brzydotę) za reakcję przeciw „zmanierowanej miękkości i przesadnemu idealizowaniu”. Stał się on „czynnikiem koniecznym malarstwa”, ożywił bowiem „zmysł obserwacyjny artystów i uwydatnił potrzebę żywej charakterystyki”<sup>2</sup>. Dla Struwego celem sztuki było wywołanie wrażenia.

Sztuka – pisał – zawsze miała na oku treść wrażenia i przy jej pomocy pragnęła podnieść widza wewnątrz, wywołać nastrój estetyczny, połączony z życiem duchowym człowieka. [...] Takie pojęcie sztuki można nazwać idealizmem, ale prawdziwie genialni twórcy [...] stwierdzają, że taki idealizm nie wyłącza najdosadniejszego nawet naturalizmu w przedstawieniu i obrobieniu przedmiotów<sup>3</sup>.

To, co Struve uznał za „brzydotę”, Antoni Sygietyński, najwybitniejszy krytyk i pisarz polskiego naturalizmu, porównując (za Zolą) artystę do uczonego eksperymentatora, określił jako przedmiot badań, których celem miało być ujęcie całości bogactwa i dynamiki życia. Zarówno Struve, jak i Sygietyński jako cechy naturalizmu wymieniali

<sup>1</sup> L. Buszar, *Kronika sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, półr. I, s. 193.

<sup>2</sup> H. Struve, *Estetyka barw*, Warszawa 1886, rozdz. *Naturalizm w malarstwie*, s. 281.

<sup>3</sup> Tenże, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy” 1882, półr. I, nr 867, s. 86.

„obiektywność” i „przedmiotowość” w opisie świata, wreszcie zerwanie z koncepcją moralnego wpływu na odbiorcę.

W poglądach następnego pokolenia estetyków, artystów i krytyków neoidealisty Cezarego Jellenty (ucznia Struvego) i naturalisty – protoekspresjonisty Stanisława Przybyszewskiego „brzydota” związane z deformacją, która z kolei stanowiła główny czynnik artystycznej ekspresji. Jellenta w *Estetyce* z 1895 roku wprowadził trójstopniowy system oceny sztuki pod kątem „prawa wzrostu natężenia wzruszeń”; istotą trzeciego stopnia jest kreacjonizm – wyraz indywidualności i niezależności artysty, który przełamując stereotyp widzenia rzeczywistości, może ją ujmować w postaci niezgodnej z dotychczasowym pojęciem, może korzystać z motywów fantastycznych, odwoływać się do własnych wizji, stosować deformację. Taką sztukę Jellenta nazwie „intensywiwizmem”, przekreślając zależność od natury.

Sztuka – pisał – ma prawo współzawodniczyć z nią i na równo z nią tworzyć; wolno jej stwarzać wrażenia, wzruszenia i wstrząśnienia, których rzeczywistość nie stwarza [...]; wolno jej [...] przebarwiać barwy, przekształcać kształty, jeśli tylko zdoła tymi sposobami stworzyć nowe wzruszenia [...] lub choćby stworzyć tylko nowy dreszcz<sup>4</sup>.

Przybyszewski, określając jako „nagą duszę” „beprzedmiotową, bezprzestrzenną i beczasową istotę rzeczy”, poszukiwał jej w analizach instynktów, snów, wizji, patologicznych stanów psychicznych, niekontrolowanych przez świadomość (mózg), wreszcie życia seksualnego. Odkrywanie metafizycznego obrazu świata miało się dokonywać wyłącznie poprzez formę. „Munch – pisał – maluje tak, jak widzieć może naga indywidualność, której oczy odwróciły się od świata zjawisk i skierowały w głąb własnego istnienia. [...] Jego obrazy są całkiem absolutnymi równoważnikami pewnych grup wrażeń”<sup>5</sup>.

Nowe wyobrażenia świata złączyły się wówczas z nową groteskową koncepcją widzenia człowieka. Tak pisał Roman Jaworski w *Historiach maniaków* z 1910 roku:

Zapada się gmach estetyki urzędowej, wzdychania do piękności cichną. [...] Ludzie, których wywodzi nasza współczesność, są brzydacy. Podchodzą śmiało do życia ohydy, w śmietnikach grzęzną. [...] Cierpienia ich muszą być brzydkie i dziwaczne i to jest całe ich piękno. Uczmy się nowego piękna. [...] Pisząc o nich, nie pisujemy pięknie o dziwactwie, ale dziwnie o brzydkiej piękności. Stwarzajmy konieczną, współczesną estetykę brzydoty<sup>6</sup>.

Dla ekspresjonistów prekursorem stał się Przybyszewski: „Dom stoi, ale może kłękać, chylić się, śmiać się, modlić się. Nie stwierdza się przecież zewnętrznych faktów,

<sup>4</sup> C. Jellenta, *Intensywiwizm*, „Głos” 1897, nr 36, s. 874.

<sup>5</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy – Edward Munch*, „Życie” 1898, nr 44, s. 577.

<sup>6</sup> R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków [1910], s. 144.

jest to wyraz wewnętrznej wizji. [...] Z tego zestawienia obrazów wyłoni się syntetyczna jedność<sup>7</sup> – pisał w „Zdroju” w 1920 roku Zenon Kosidowski.

Obraz formowany był poprzez deformację. Według słów Stanisława Ignacego Witkiewicza z 1920 roku:

Obraz [...] zjawia się od razu w wyobraźni artysty albo jako bezprzedmiotowa wizja wzrokowa z mniej lub więcej określonymi napięciami kierunkowymi mas poszczególnych, albo też masy te pojawiają się jako sylwety przedmiotów, i moment uprzedmiotowienia ich wskutek ich napięć jako taki nie jest wyodrębniony. [...] Pierwotne uczucia metafizyczne [...] indywidualizuje się w całość jego [człowieka] psychiki, aby stać się następnie zobiektywizowaną, oderwaną konstrukcją Czystej Formy<sup>8</sup>.

Witkacy „straszność metafizycznego istnienia” dostrzegł w 1936 roku w twórczości Linkego, który

[...] widzi [...] całą straszność naszej epoki, gdzie obłąkana ludzkość walczy z własnym obłędem. [...] Przesuwają się przed nami całe dziesiątki [...] koszmarów, [...] a zasadniczą ich nutą: potworność życia, w którym zwycięża na razie przebrany za proroka, zdegenerowany, ohydny, śmierzący starczym, trupim cuchem dawny Lucyfer<sup>9</sup>.

Po II wojnie światowej odmienne, bo przeniknięte obecnością śmierci, sformułowania tragedii świata znalazły się w komentarzach m.in. do twórczości Andrzeja Wróblewskiego.

Tragedia w obrazach Wróblewskiego – pisał Jacek Puget o *Rozstrzelaniach* w 1958 roku – nie oczyszcza nas z bólu: ból jest w niej doprowadzony do ostateczności, obnażony i pozbawiony sensu. Ból, bezsens, cierpienie stają się tutaj członami jednego równania, którego wielką i najtragiczniejszą niewiadomą jest śmierć. Śmierć staje się interpretacją życia; pierwiastki śmierci dostrzega malarz u żyjących jeszcze ludzi<sup>10</sup>.

Osamotnienie, cierpienie, śmierć będą towarzyszyć pokoleniu ukształtowanemu przez totalitaryzm XX wieku:

Cierpienie – pisał Zbylut Grzywacz z grupy „Wprost” w 1969 roku – nieodłącznie od egzystencji, kryjące się za szczęściem, stanowiące drugą twarz miłości wynika z przeżyć jednostkowych, intymnych. Lecz może również przychodzić z zewnątrz, być wynikiem działania mechanizmów totalitarnych, w których ludzie traktowani są jako wymienne elementy całości. Człowiek samotny, osamotniony i człowiek-uczestnik są w równiej mierze narażeni na zniszczenie<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Z. Kosidowski, *Z zagadnień twórczości*, „Zdrój” 1920, t. 11, z. 1/2, s. 110.

<sup>8</sup> S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, „Skamander” 1920, nr 2, s. 99–100.

<sup>9</sup> Tenże, *Hut ab, meine Herren, ein Genie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 8/9, s. 155–156.

<sup>10</sup> J. Puget, *Nagrobek*, „Orka” 1958, nr 8, s. 10.

<sup>11</sup> Wypowiedź Z. Grzywacza w: *Katalog VI wystawy grupy Wprost*, Zakopane 1969.

Cytowane XX-wieczne wypowiedzi zamieściłem w katalogu wystawy „Ekspresjonizm w grafice polskiej”, którą przygotowałem (wraz z Zofią Kucielską) w Muzeum Narodowym w Krakowie w związku z VI Międzynarodowym Biennale Grafiki w 1976 roku<sup>12</sup>. Była to pierwsza próba rekonstrukcji nurtu, który wychodząc od estetyki brzydoty, stał się jednym z najważniejszych w XX-wiecznej sztuce w Polsce. We wstępie wyróżniłem chronologicznie kilka odmian ekspresjonizmu: metafizyczny (z kręgu Przybyszewskiego), kreacjonistyczny (z naciskiem na zagadnienia formy, jak u „Formistów”), społeczny (z naciskiem na polityczne treści, jak grupy „Czapka Frygijska” czy „9 Grafików”), metaforyczny (ukryty w metaforze czy symbolu, jak u Linkego czy Wróblewskiego), wreszcie egzystencjalny (dla którego charakterystyczna jest twórczość Mieczysława Wejmana i krakowskiej grupy „Wprost”). Choć taki podział się nie przyjął, wówczas dobrze uporządkował materiał wystawy.

Po 35 latach znalazłem się w nieprzewidywalnej wtedy rzeczywistości. Jednak artystyczne problemy lat osiemdziesiątych, dziewięćdziesiątych i obecne wciąż skupiają się na tych samych aspektach ludzkiej egzystencji, ujawniających się w sztuce.

Przypomniała mi o tym *Historia brzydoty* wydana w 2007 roku pod redakcją Umberto Eco, który uznał, że objawianie się brzydoty w ciągu wieków jest znacznie bogatsze i bardziej nieprzewidywalne, niż się powszechnie sądzi. Analizował on wiele zjawisk od starożytności do współczesności, wyrastających z użycia elementów „brzydoty” w dziełach o istotnych walorach estetycznych. Warto zwrócić uwagę na odróżnienie w tej książce „manifestacji brzydoty jako takiej od brzydoty formalnej, którą reprezentuje – jak definiował Eco – brak równowagi między elementami pewnej organicznej całości”<sup>13</sup>. Za tym pierwszym wariantem opowiedziałem się, proponując tematykę naszej konferencji.

Przybyszewski historię ludzkości interpretował jako model cykliczny. Dla niego średniowiecze było okresem ujawnienia się „nagiej duszy” (czyli ekspresji) w sztuce; czasy od renesansu do końca pozytywizmu zahamowały pęd do doskonałości duchowej – wyjątki to El Greco, Goya, romantyczny mistycyzm, zwłaszcza Słowacki. Odrodzenie ludzkości miało się dokonać poprzez powrót do jej pierwotnego stanu, człowiek pierwotny bowiem był dla Przybyszewskiego z natury rzeczy twórcą: „Umie odtworzyć słowo w jego pierwotnym znaczeniu, umie widzieć słowo jako obraz, odsłonić tajemnicę jego genezy, [...] umie nową genesis i nowy obraz słowu podłożyć”<sup>14</sup> – pisał w 1902 roku w eseju *Z gleby kujawskiej*. A przecież w Toruniu Kujawy widać już po drugiej stronie Wisły.

Jerzy Malinowski

<sup>12</sup> Z. Kucielska, J. Malinowski, *Ekspresjonizm w grafice polskiej*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie – VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, Kraków 1976.

<sup>13</sup> U. Eco, *Wprowadzenie*, [w:] *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 19

<sup>14</sup> S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*, Warszawa 1902, s. 15.

## POJĘCIE BRZYDOTY – PRÓBA DEFINICJI

Zagadnienie brzydoty, choć pozostawało w cieniu dyskusji na temat kategorii piękna, towarzyszyło już rozważaniom pierwszych starożytnych estetyków. Grecy filozofowie próbowali ustalić zakres obu pojęć, tworząc kanon, który miał stanowić wzorzec dla potomnych. Jednak problem z określeniem jednoznacznych definicji powodował, że już jedni z pierwszych myślicieli opowiedzieli się za względnością istnienia zarówno piękna, jak i brzydoty. Zgodnie z poglądami sofistów piękne było „to, co przyjemne za pośrednictwem wzroku i słuchu”<sup>1</sup>. Opowiadając się za hedonizmem i sensualizmem, greccy myśliciele uznali, iż „człowiek jest miarą wszechrzeczy”, i uzależnili sądy o pięknie i brzydocie od naszych upodobań<sup>2</sup>. O względności piękna i brzydoty wypowiadał się m.in. Ksenofanes<sup>3</sup>. Przecistawiając się relatywizmowi myśli sofistów, Sokrates wysunął pogląd, iż dana rzecz jest piękna, gdy we właściwy sposób spełnia swoje przeznaczenie, tzn. odpowiada celowi, do którego została stworzona. Zgodnie z tą teorią brak istnienia jednego obowiązującego wzorca piękna i brzydoty nie oznaczał względności wspomnianych pojęć. „Nawet złota tarcza jest brzydka, a kosz na śmieci jest piękny, jeśli w stosunku do celu, jakiemu służy, ona jest źle, a on dobrze opracowany”<sup>4</sup> – argumentował filozof. O ile sofisci uzależnili swoje sądy od subiektywnych odczuć jednostki, o tyle Sokrates zwrócił uwagę na istotne znaczenie funkcji danego przedmiotu w akcie wartościowania<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Zob. Platon, *Hippiasz Większy*, 298 A, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 104.

<sup>2</sup> „Sądzę, że gdyby ktoś kazał wszystkim ludziom na jeden stos złożyć rzeczy brzydkie, które oni za takie uważają, a zabrać z tego stosu rzeczy piękne, które oni za takie mają, to nic by nie pozostało na stosie, lecz wszyscy by wszystko rozebrali; bo nie wszyscy mają takie samo zdanie” (Dialexeis 2, 8, [za:] W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Wrocław 1962, s. 125–126).

„Nic dziwnego..., że się sobie sami podobamy i że się nam wydaje, i żeśmy pięknie wyrosli. Przecież i pies uważa psa za coś najpiękniejszego, a podobnie wół wołu, osioł osła, świnia świnie” (Epicchram, [w:] Diogenes Laertios, III, 16, frg. B 5 Diels, [za:] W. Tatariewicz, dz. cyt., t. 1, s. 126–127).

<sup>3</sup> „Jeśliby zaś woły i lwy miały ręce, / żeby mogły malować i prace spełniać jak ludzie, / Toby z pewnością konie malować zechciały obrazy / Bogów podobne koniom, a woły – wołom podobne, / Ciała też takie by rzeźbić zechciały, jakie i same / Miałyby kształtem podobne i całą także postawą” (Ksenofanes z Kolofonu, [za:] *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 10).

<sup>4</sup> Ksenofont, *Commentarii*, III, 8, 4, [za:] W. Tatariewicz, dz. cyt., t. 1, s. 130.

<sup>5</sup> „We wszystkich rzeczach piękno i dobro jest związane z ich przeznaczeniem, są piękne i dobre, jeśli są dobrze do niego dostosowane; a jeśli są dostosowane źle, to są źle i brzydkie” (tamże).

Świat grecki przepojony był obecnością piękna. Starożytni Grecy pojmowali je bardzo szeroko. Nie ograniczali jego zakresu tylko do sfery przedmiotów zmysłowych. Piękne dla Greków były też wartości duchowe, ludzkie zachowania i czyny, myśli oraz charaktery. Wyraz *kalón*

[...] oznaczał wprawdzie i to, co podoba się oczom i uszom, co się podoba ze względu na swój kształt czy budowę, ale oznaczał także wiele innych rzeczy, które podobają się na inny sposób i dla innych względów, obejmował widoki i dźwięki, ale także cechy charakteru [...]. Świadectwem, jak Grecy pojmowali piękno, jest znane orzeczenie wyroczni delfijskiej, że „najpiękniejszym jest to, co najsprawiedliwsze”<sup>6</sup>.

Rozwijając koncepcję kalokagathii<sup>7</sup>, Sokrates zwrócił uwagę na współwystępowanie piękna duchowego (dobra) i piękna zmysłowego w dziele sztuki (miał tu na myśli szczególnie rzeźbę). Zgodnie z poglądami filozofa sztuka przedstawia nie tylko to, co cielesne, lecz także ludzką duszę i właśnie to „jest w niej najbardziej interesujące, najprzyjemniejsze, najpowabniejsze, najbardziej pociągające i zachwycające”<sup>8</sup>. Sokrates zwrócił uwagę na ujawnianie się wartości ludzkich czynów poprzez medium sztuki. W sztuce za pomocą piękna bądź brzydoty artysta może ukazać to, co dobre czy też złe. Twórczość artystyczna w teorii greckiego filozofa przestała być działaniem czysto odtwórczym (kopiującym zewnętrzne piękno czy brzydotę), ale zyskała rangę medium urzeczywistniającego wartości etyczne.

Platon, rozwijając myśl Sokratesa i jednocześnie dając dotychczas najpełniejszy wyraz koncepcji kalokagathii, podkreślił rolę i znaczenie wartości dobra. Wartość etyczna dobra pozwalała odróżnić prawdziwe piękno od piękna pozornego oraz ukazać rzeczywistą brzydotę. W ten sposób Platon, wskazując kluczową rolę kategorii dobra w procesie wartościowania, podobnie jak Sokrates ostro przeciwstawił się relatywizmowi aksjologicznemu.

Podobnie stoicy, z pomocą wartości etycznych – wartości ludzkich czynów próbowali zdefiniować pojęcia piękna i brzydoty. Myśliciele skupieni w szkole stoickiej podkreślali różnice pomiędzy pięknem moralnym a pięknem zmysłowym. „Piękno człowieka nie jest pięknem cielesnym. Twoje ciało, twoje włosy nie są piękne, ale może być pięknym twój umysł i twoja wola. Uczyni, by były piękne, a będziesz piękny”<sup>9</sup> – pisał Epiktet. To cnota miała decydować o wartości prawdziwego piękna. Zewnętrzne piękno może być złem – czyli być „brzydkie”, jeśli służy nieprawym celom. W ten

<sup>6</sup> W. Tatarkiewicz, dz. cyt., t. 1, s. 36.

<sup>7</sup> Termin „kalokagathia” oznaczał powiązanie czy nawet tożsamość pojęć piękna i dobra. Kulturę starożytnych Greków przenikało dążenie do zespolenia poszczególnych obszarów codziennego życia i sztuki. Tendencji do unifikacji przyświecała idea odnalezienia pryncypiów właściwego postępowania i wyjaśnienia praw rządzących wszechświatem.

<sup>8</sup> Za: W. Tatarkiewicz, dz. cyt., t. 1, s. 122.

<sup>9</sup> Za: tamże, s. 223.

sam sposób cnotliwy mędrzec „jest piękny, nawet gdy jest ohydny”<sup>10</sup>. Moralne piękno, w rozumieniu stoików, przysłaniało fizyczną brzydotę.

W myśli wczesnego chrześcijaństwa problem brzydoty pojawia się w dziele św. Augustyna. Dla niego świat był „najpiękniejszym poematem” i wyrazem boskiego geniuszu. Zdając sobie jednak sprawę z istnienia brzydoty, tłumaczył jej obecność teorią teodycei. W świecie – boskim dziele – brzydota może istnieć jedynie jako brak. Jest brakiem tego, co piękne, czyli jedności, ładu, harmonii i właściwej formy. Wobec tego brzydota nie jest niezależnym bytem, jest tylko częścią innego bytu. Jest niesamodzielna. Brzydota jako brak może być tylko częściowa. Nie ma brzydoty pełnej i absolutnej. Przedmiot całkowicie brzydki nie mógłby istnieć, ponieważ musiałby być, co brzmi absurdalnie, całkowitym brakiem, czyli czystym niebytem. Powyższa teoria pozwalała Augustynowi utrzymywać, iż piękno obecne jest w każdej rzeczy, nawet takiej, którą postrzegamy jako brzydką<sup>11</sup>. Zadaniem człowieka jest dostrzeżenie i zwrócenie uwagi na ukryte piękno otaczającego nas świata. Ponieważ czasem trudno dostrzec skomplikowane zależności łączące poszczególne przedmioty i zjawiska i w ten sposób uchwycić ich piękno, postrzegamy wiele bytów jako brzydkie. Gdybyśmy posiadali perspektywę oglądu, która właściwa jest Bogu, potrafilibyśmy wszędzie w otaczającej nas przyrodzie odnaleźć harmonię i piękno<sup>12</sup>. To, co w pierwszej chwili wydaje się nam szpetne, może, w wyniku wnikliwszej analizy, objawić swój urok i powab.

Za sprawą filozofii Augustyna, pozostającego pod wpływem Platona, odnajdziemy w myśli scholastycznej wiele przykładów usprawiedliwiania brzydoty, postrzeganej jako niezbędny element piękna całego wszechświata. Filozof z Hippony, podobnie jak greccy myśliciele, podkreślił rolę i znaczenie piękna duchowego. Wartość ludzkich czynów – np. szlachetna postawa – sprawia, że postrzegana przez nasze oczy brzydota traci swoją „siłę”. Przykładem osoby fizycznie oszpeconej, lecz „wewnętrznie pięknej”, jak zauważa Augustyn, był sam Jezus Chrystus katowany przez swoich oprawców. Zewnętrzna brzydota w Jego wypadku była tylko „powierzchnią” skrywającą duchowe oblicze. Śmierć – oszpecenie ciała połączone z bólem i cierpieniem – stanowiła „etap”

<sup>10</sup> „Stoicy mówią, że mędrzec jest bogaty, nawet gdy zebrze, jest znakomitego rodu, nawet gdy jest niewolnikiem, i jest przepiękny, nawet gdy jest ohydny” (Acro, Ad Hor. Sermon., I, 3, 124, [za:] tamże, s. 231).

<sup>11</sup> „We wszystkich jednak tych rzeczach to, co jest małe, przez porównanie z większymi otrzymuje przeciwną im nazwę. Ponieważ piękno ludzkiej postaci większe jest na przykład niż małpy, więc w porównaniu z nim piękno małpy nazywa się brzydotą. Ludzi nie zastanawiających się nad tym wprowadza to w błąd; wyobrażają sobie, że tam jest dobro, a tu zło; nie spostrzegają w ciele małpy swoistej harmonii [...] Nie jest więc zła żadna natura jako natura, ale złem dla każdej natury jest pomniejszanie się w niej dobra” (św. Augustyn, *De natura boni*, s. 14–17, [za:] W. Tatariewicz, dz. cyt., t. 2, s. 77–78).

<sup>12</sup> „Dla Ciebie w ogóle nie ma zła, i nie tylko dla Ciebie, lecz i dla Twojego stworzenia jako całości, bo poza Tobą nie ma niczego, co mogłoby się wedrzeć do stworzenia i zepsuć ład, jaki w nim ustanowiłeś. W niektórych jednak częściach stworzenia istnieją pewne rzeczy, które uważamy za złe, gdyż nie harmonizują z innymi rzeczami. Ale są jeszcze inne, takie, z którymi one harmonizują – a więc i one są dobre; także w samych sobie rzeczy te są dobre. I wszystkie rzeczy, które się ze sobą nawzajem nie zgadzają, harmonizują z niższą częścią świata, którą nazywamy ziemią [...]” (św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. J. Czuj, Kraków 1949, s. 193).

procesu przemiany – obumarcia tego, co złe i grzeszne, i nadejścia prawdziwego piękna, przekraczającego wymiar cielesności.

Częste utożsamianie pojęć piękna i dobra czy też dostrzeganie ich nierozzerwalnej bliskości powodowało, że brzydota kojarzona była ze złem. Tendencja ta znalazła swój wyraz w przedstawieniach średniowiecznej sztuki. O ile dobro wyobrażane było poprzez zewnętrzne piękno, o tyle zło przybierało postać fizycznej szpetoty<sup>13</sup>.

W filozofii św. Tomasza dokonuje się bardzo istotne rozróżnienie na porządek estetyczny i metafizyczny. Zgodnie z teorią Akwinyty do własności każdego bytu, czyli do tzw. transcendentaliów, obok m.in. dobra i prawdy należy piękno. Byt istnieje tylko przez to, że związany jest ze swoim stwórcą, czyli Bogiem. Oznacza to, że w każdym bycie możemy odnaleźć prawdę i dobro, które pochodzą od Absolutu. Zjednoczenie prawdy i dobra w bycie czyni go pięknym. Wobec tego w porządku metafizycznym nie ma miejsca dla brzydoty jako samoistnego bytu, ponieważ wszystko, co istnieje, musi być przyporządkowane miłości i poznaniu przez Boga, a tym samym musi być piękne. Na tej płaszczyźnie brzydota może być rozumiana jedynie jako niebyt czy też brak.

Myśl św. Tomasza staje się bardziej czytelna, gdy wyodrębnimy trzy różne aspekty przysługujące danemu bytowi: istotowy, integrujący oraz doskonałościowy. Aspekt istotowy określa naturę bytu. Brak na tym poziomie nie jest możliwy, oznaczałby bowiem zaprzeczenie tożsamości bytu, czyli jego zniszczenie. Brak może być określony dopiero na poziomie dwóch pozostałych aspektów. Na przykład utrata nogi, części integrującej, sprawia, że człowiek staje się brzydki. Analogicznie, w sferze czynów, niemoralne postępowanie sprawia, że człowiek zaprzecza swojemu powołaniu i jego byt pozostaje niepełny – naznaczony jest brakiem.

Rzecz jasna odczytanie tego, czy jakiś byt posiada lub nie posiada braku, może dokonać się wyłącznie w oparciu o posiadaną ideę natury danego bytu [...] Metafizycznie w ostatecznej perspektywie może być tu jedynie mowa o ideach, jakie o każdym bycie posiada Absolut. Niezgodność owej idei z daną rzeczą w aspekcie czy to części integrujących, czy to doskonałościowych jest właśnie brzydota metafizyczną<sup>14</sup>

– zauważa Piotr Jaroszyński, rozwijając myśl św. Tomasza. Jeśli, zgodnie z poglądami Akwinyty, piękno stanowi swoistą syntezę dobra i prawdy, to brzydota będzie wyrażała połączenie fałszu i zła. Brzydota oznacza brak przyporządkowania do miłości i poznania posiadanego przez Absolut. Każdy byt poprzez swój związek z Absolutem jest piękny.

<sup>13</sup> „To dobro nazywamy pięknem, dla którego ma uznanie i upodobanie nasz wzrok, czyli wewnętrzne spojrzenie nasze... (Zło zaś) nazywamy brzydkim z racji brzydoty, która sama sobą umysł nasz odstręcza i budzi w nim wstręt, a zmysł nasz wewnętrzny obraża swym widokiem” (Wilhelm z Owernii, *De bono et malo*, 207, Pouillon, 316 i de Bruyne, III, 76, [za:] W. Tatarkiewicz, dz. cyt., t. 2, s. 258).

<sup>14</sup> P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, Poznań 1992, s. 192.



Skoro każdy byt jako pochodzący od Absolutu jest piękny i dobry, w jaki sposób mogą w ogóle zaistnieć brzydota i zło? Czy brzydota i zło pochodzą od Boga? Powyższy problem bardzo celnie tłumaczy Mieczysław Krąpiec:

Czy zło [albo brzydota – M.S.] pojęte jako brak należnego bytu posiada swe odniesienie do Absolutu? Jeśli zwrócimy uwagę, że jedynym łącznikiem z Absolutem jest bytowość pojęta w różnych aspektach, a zło jest brakiem bytowości, to trzeba stwierdzić, że nie istnieje łączność sprawcza Absolutu i zła w świecie przy akceptacji istnienia Absolutu, albowiem przyczynowość sprawcza dotyczy bytu i dokonuje się na kanwie bytu. Jako brak bytu zło „urywa” tę łączność. Zło możemy wytłumaczyć tylko podmiotem, w którym występuje. I jak zło jest brakiem należnego dobra w podmiocie, tak też działa przez podmiot posiadający braki. Byt, który nie jest zdolny posiadać braków (Absolut) nie jest też „zdolny” działać źle. Sprawa zaś „dopuszczenia” złego działania i pojawienia się zła jest t a j e m n i c a b e z p o d s t a w w y j a ś n i e n i a, gdyż zło jest niebytem<sup>15</sup>.

Brzydota, w rozumieniu św. Tomasza, jako zło nie może pochodzić od Boga. Brzydota w aspektach integrującym i całościowym objawia się dopiero w perspektywie podmiotowej, czyli w horyzoncie ludzkiego oglądu.

Z teorii św. Tomasza płynął bardzo istotny wniosek dla naszych dalszych rozważań: iż brzydota jest niesamodzielną i zawsze wrotną wobec piękna. Brzydota musi się pojawiać w jakimś podmiocie, który jest piękny. Tak jak zło jest „niedoskonałością – brakiem”, który może istnieć tylko dzięki temu, co dobre i piękne. Dlatego nie jest możliwe istnienie bytu, który jest absolutnie brzydki.

Podobnie w porządku estetycznym brzydota będzie mogła zaistnieć tylko w relacji z pięknem. Szczególna sytuacja ma miejsce w dziele sztuki. „Obraz nazywamy pięknym, jeśli doskonale odtwarza rzecz, chociażby ona sama była brzydka”<sup>16</sup> – zauważa św. Tomasz, przywołując myśl Arystotelesa. Powody tego, jak pisze Stagiryta, mogą być różnej natury. Po pierwsze człowiek czerpie radość z samej umiejętności naśladowania czy też uczenia się za pomocą naśladownictwa<sup>17</sup>. Innymi słowy: radość sprawia nam rozpoznanie konkretnego przedmiotu w dziele sztuki. Co jednak powiedzieć o dziełach sztuki, które się nam podobają, mimo że nie przypominają niczego, co widzieliśmy już wcześniej? Przyczyną naszego upodobania będą walory natury estetycznej albo raczej, używając rozróżnienia dokonane przez Romana Ingardena, natury artystycznej<sup>18</sup>. Piękno dzieła sztuki sprawia, że brzydota jawi się nam jako coś „przyjemnego” i cieszy

<sup>15</sup> M. Krąpiec, *Metafizyka*, Lublin 1978, s. 203.

<sup>16</sup> Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I, 39, 8, przeł. P. Belch, Londyn 1975, s. 160.

<sup>17</sup> „Sztuka poetycka, jak się zadaje, swe powstanie zawdzięcza głównie dwu przyczynom tkwiącym głęboko w naturze ludzkiej. Instykt naśladowczy jest bowiem przyrodzony ludziom od dzieciństwa i tym właśnie człowiek różni się od innych zwierząt, że jest istotą najbardziej zdolną do naśladowania. Przez naśladowanie zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność” (Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 10–11).

<sup>18</sup> „A jeśli się zdarzy, że nie widzieliśmy wcześniej przedstawionego przedmiotu, przyjemność sprawi nam nie sam jego wizerunek, lecz raczej staranne wykonanie dzieła, jego koloryt lub inne tego rodzaju zalety” (tamże, s. 11).

nasz wzrok. Przy tym należy zwrócić uwagę na fakt, że o tym, co decyduje o wartościowości dzieła, nie jest brzydota, ale artystyczna doskonałość jego wykonania. Brzydota jako brak stanowi dla nas wartość tylko o tyle, o ile odsyła nas do tego, co stanowi jej podłoże – do rzeczy w swojej pełni. Brzydota nie staje się poprzez medium dzieła sztuki przedmiotem estetycznie wartościowym.

Święty Tomasz ukazał problem brzydoty w szerszym ontologicznym kontekście. Określił jej rolę i znaczenie w dziele sztuki, przeciwstawiając się traktowaniu brzydoty jako odrębnej kategorii estetycznej. Jednocześnie zwrócił uwagę na jej niesamodzielność i zależność, zarówno od naszego doświadczenia (naszej wiedzy i zdolności adekwatnej oceny), jak i samej wartości piękna.

Począwszy od renesansu, obok piękna zaczęto wyróżniać nowe konkurencyjne kategorie estetyczne. Piękno przestało być „wiodącą” wartością estetyczną. Juliusz Scaliger zwrócił uwagę na wdzięk, Girolamo Cardano – na subtelność, Charles Le Brun – na odpowiedniość, a Edmund Burke wraz z Immanuelem Kantem – na wzniosłość.

W 1766 roku ukazuje się dzieło Gottholda Lessinga *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, stanowiące pierwszą obszerną estetyczną refleksję na temat brzydoty. Autor z wyjątkową wnikliwością analizuje problem oddziaływania tego, co nieprzyjemne i straszne, w dziele sztuki. Brzydota w jego rozprawie traktowana jest jako istotny element wewnętrznej struktury w twórcach zarówno malarskich, jak i poetyckich. Lessing, określając miejsce i rolę brzydoty w dziele sztuki, wyraźnie oddziela obszar malarstwa, rzeźby i poezji. Literatura operuje znakami, które opisują następstwo w czasie, język malarstwa i rzeźby odnosi się do tego, co trwa. Dlatego każda z dziedzin twórczości obejmuje swoim zakresem inne treści. Malarstwo nie może poruszać tematów związanych z następstwem czasowym, poezja zaś nie powinna opisywać tego, co nie ulega przemianie. Jednocześnie, niezależnie od swojej formy, dzieło sztuki nie może pozostawiać w widzu, czytelniku czy słuchaczu wrażenia niesmaku i obrzydzenia. Brzydota – wywołująca nieprzyjemne doznania – może się pojawić w sztuce tylko wtedy, kiedy jest „zdominowana” przez wartości jej przeciwne. Jeśli forma danego dzieła sztuki nie gwarantuje, że szpetota zostanie ukazana tylko jako „chwilowa impresja”, artysta powinien unikać jej przedstawiania. Nawet doskonała i piękna forma artystycznego tworu nie jest w stanie zrekompensować przykrych doznań wywołanych przez przedstawianą brzydotę. Dlatego brzydota może być przedmiotem tylko twórczości literackiej, a nigdy malarstwa czy rzeźby<sup>19</sup>. W poezji, która opisuje następujące po sobie wydarzenia,

<sup>19</sup> „Przechodzę do odrażających przedmiotów w malarstwie. Gdyby nawet bezsporną było rzeczą, iż właściwie dla wzroku nie istnieją przedmioty odrażające, co do których rozumiałoby się samo przez się, że malarstwo jako sztuka piękna musi z nich zrezygnować, to i wtedy musiałoby ono w ogóle unikać przedmiotów odrażających, ponieważ połączenie pojęć czyni je wstrętnymi również dla wzroku. Pordenone na obrazie przedstawiającym złożenie do grobu ciała Chrystusa każe jednemu z obecnych zatkać sobie nos. Richardson potępia to, dlatego że Chrystus nie zmarł przecież tak dawno, żeby ciało jego ulegnąć już mogło zepsuciu. Tenże Richardson natomiast jest zdania, że przy wskrzeszeniu Łazarza wolno malarzowi przedstawić w ten sposób kilku obecnych, gdyż historia powiada wyraźnie, że ciało Łazarza wydawało już przykrą woń. Mnie obraz taki i tutaj wydaje się nieznośny, nie tylko bowiem rzeczywisty odór, ale i sama myśl o nim wzbudza

przedstawiana szpetota staje się fragmentem całego ciągu zdarzeń i jej działanie na odbiorcę zostaje dostatecznie zniwelowane, tzn. możemy jej doświadczać, nie ulegając na trwałe nieprzyjemnemu wrażeniu. W malarstwie, które przedstawia niezmiennie obiekty w przestrzeni, brzydota uzyskuje formę trwałą, niemożliwą do przewyciężenia<sup>20</sup>.

W tym samym wieku, gdy Lessing rozważa rolę i znaczenie brzydoty w malarstwie i poezji, Edmund Burke (1724–1804) oraz Immanuel Kant (1729–1797) podejmują zagadnienie wzniosłości. Jak zauważa Edmund Burke w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, uczucia wzniosłości doznajemy m.in. w obliczu burzy czy morza w czasie sztormu, wtedy kiedy ogarnia nas pustka, mrok i cisza. To, co mogłoby się stać przerażające i nieprzyjemne, okazuje się wyrazem Transcendencji, czegoś niepojętego i pięknego zarazem. Rozważania XVIII-wiecznych estetyków stają się wyrazem całkiem nowej postawy w odbieraniu tego, co brzydkie, przerażające czy nieprzyjemne. Ich prace zapowiadają nowy typ wrażliwości, który stanie się właściwy dla umysłowości doby romantyzmu.

W estetyce Georga Wilhelma Friedricha Hegla brzydota pojawia się jako pewna jakość, konieczna do pełnego zaistnienia piękna. Szpetota jest częścią składową „kolizji” – walki przeciwieństw, która ma prowadzić do rozwiązania, czyli pełnowartościowego dzieła sztuki – ideału – jedności rzeczy i myśli. Dlatego artysta powinien w swym dziele, wedle potrzeb i konieczności, uwzględniać i ukazywać to, co brzydkie i odrażające, pamiętając przy tym, że ostatecznym celem sztuki jest duchowe piękno.

[...] piękno ideału leży właśnie w jego niezmaconej jedności, spokoju i doskonałości w sobie. Kolizja zakłóca tę harmonię i wprowadza jednolity w sobie ideał w stan dysonansu i przeciwieństwa. Artystyczny obraz takiego pogwałcenia zasady psuje tedy harmonię samego ideału i zadanie sztuki może tu polegać tylko na tym, że z jednej strony stara się ona nie dopuścić do tego, by w tym konflikcie wolne piękno uległo zagładzie, a z drugiej na tym, że ukazuje nam owo rozdwoje-

---

obrzydzenie. Uciekamy od cuchnących miejsc, choć nawet mamy katar. A przecież malarstwo przedstawia rzeczy odrażające nie dla nich samych, przedstawia je, podobnie jak i poezja po to, żeby spotęgować uczucie śmieszności i straszliwości. Niech czyni to na własne ryzyko! Co wszakże w tym wypadku rzekłem o szpetocie, to odnosi się tym więcej do wywoływania odrazy. Rzecz odrażająca traci w naśladownictwie plastycznym nierównie mniej niż w sztuce działającej na słuch; i tam przeto nie może ściślej mieszać się z elementami śmieszności i straszliwości aniżeli w poezji; skoro tylko mijają stan zaskoczenia, skoro nasycimy pierwsze pożądlive spojrzenie, owo uczucie odrazy oddziela się znowu zupełnie i jawi się we właściwej sobie surowej postaci” (G. Lessing, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Warszawa 1959, s. 139).

<sup>20</sup> „Muszę jednakże wziąć pod uwagę, że mimo to malarstwo nie znajduje się w całkiem jednakowej sytuacji z poezją. W poezji, jak zaznaczyłem, szpetota formy zatracza niemal całkowicie swoje niemiłe oddziaływanie poprzez zamianę części współlistniących obok siebie na zjawiające się w kolejnej następczości; z tego punktu widzenia przestaje być niejako szpetotą i może dzięki temu tym ściślej łączyć się z innymi zjawiskami, by wywołać nowe, odrębne wrażenie. W malarstwie natomiast szpetota występuje w całej swojej okazałości i działa niewiele słabiej niż w samej naturze. Na skutek tego nieszkodliwa szpetota nie może długo pozostać śmieszna; uczucie nieprzyjemne bierze górę, a co w pierwszej chwili wydało się krotocwilne, staje się w następstwie szkaradne. Nie inaczej ma się rzecz ze szpetotą szkodliwą; groza ustąpi powoli, a pozostaje bezkształtność sama i niezmienna” (tamże, s. 130).

nie i walkę przeciwności tylko po to, aby przez rozwiązanie konfliktu przywrócić w końcu harmonię i w ten sposób ukazać ją w pełni jej istotności<sup>21</sup>.

Jako przykład sztuki, w której zewnętrzna brzydota służy podkreśleniu tego, co piękne i prawe, filozof podaje twórczość romantyków<sup>22</sup>. Jednak nie każda dziedzina twórczości artystycznej może się w równym stopniu posługiwać brzydotą. Hegel, podobnie jak Lessing w *Laokoonie*, rozróżnia siłę i sposób oddziaływania szpetoty w poezji i sztukach plastycznych. W twórczości literackiej opisy tego, co ohydne i przerażające, nie przybierają formy „trwałej”, stanowią tylko bardziej lub mniej ulotne wyobrażenie. Dlatego też ich oddziaływanie może zostać zniwelowane przez inne uwznioślające treści danego utworu.

[...] w sferze naszych wewnętrznych wyobrażeń istnieje o wiele większa możliwość uporania się z konfliktami niż w dziedzinie bezpośredniego oglądu. Dlatego poezja ma prawo w przedstawianiu wewnętrznych stanów duszy posunąć się do ostatecznych granic męki i rozpacz, w opisach zaś zjawisk zewnętrznych, nawet do brzydoty jako takiej. W sztukach plastycznych natomiast, w malarstwie, a bardziej jeszcze w rzeźbie, zewnętrzna postać dzieła pozostaje już stale taka, jaka jest, i nie może być zniesiona ani nie może zniknąć, tak jak znikają i milkną przelotne tony muzyki. Tutaj więc byłoby oczywistym błędem uchwycić i utrwalić szpetotę dla siebie, skoro nie może ona znaleźć żadnego rozwiązania<sup>23</sup>

– pisze filozof. W malarstwie bądź rzeźbie brzydocie przedstawionych postaci czy danej sceny musi towarzyszyć odpowiedni „komentarz” – wskazówki jasno określające rolę i znaczenie poszczególnych części składowych dzieła.

Brzydota w sztuce, stanowiąca wyraz „potęgi negatywności, grzechu i zła w ogóle”<sup>24</sup>, nie może prowadzić do aktu kreacji i rozwoju.

Okrucieństwo, nieszczęście, brutalność siły i surowość przemocy mogą jeszcze w wyobrażeniu jako się utrzymać i być możliwe do zniesienia, jeśli uszlachetnia je pełna treści wielkość charakteru i celu; ale zło jako takie, zawiść, tchórzostwo i nikczemność, budzą i zawsze budzić będą odrazę. Szatan sam dla siebie jest figurą nieodpowiednią, e s t e t y c z n i e [podkreślenie – M.S.] nieprzydatną; jest on bowiem jedynie tylko kłamstwem w sobie, a przeto osobistością w najwyższym stopniu prozaiczną. [...] zło jest zawsze [artystycznie] jałowe i puste w sobie, gdyż następstwem jego nie może być nic innego jak znowu tylko negatywność, zniszczenie i nieszczęście, podczas gdy prawdziwa sztuka powinna dać nam wrażenie jakiejś harmonii w sobie<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 332.

<sup>22</sup> „[...] w sztuce romantycznej – chociaż ból i cierpienia głębiej, niż to było u starożytnych, sięgają w duszę i podmiotowe życie wewnętrzne – może znaleźć artystyczny wyraz, wewnętrzny spokój ducha, radość w samozaparciu, błogość w bólu, szczęście w cierpieniu, a nawet ekstatyczną rozkosz w znoszeniu męczarni. W poważnej włoskiej muzyce religijnej przebija poprzez tony głębokiej skargi radość uwznioślonego cierpienia” (tamże, s. 261).

<sup>23</sup> Tamże, s. 332–333.

<sup>24</sup> Tamże, s. 357.

<sup>25</sup> Tamże, s. 357–358.

Współczesny Heglowi niemiecki historyk sztuki Aloys Hirt w rozprawie o pięknie artystycznym dochodzi do wniosku, że decydującą wartością w ocenie piękna powinno być pojęcie charakterystyczności. Rozwijając swoją teorię, Hirt usprawiedliwia obecność brzydoty w dziele sztuki. Charakterystyczność bowiem oznacza „znamiona indywidualne, które są konstytutywne dla danej istoty”<sup>26</sup>. O ile szpetne dopełnia, czy też stanowi istotny element „indywidualnej swoistości”, określonej przez specyficzne „formę, ruch i gest, minę i wyraz, lokalne zabarwienie, światło i cień, ton jasny i ciemny”<sup>27</sup>, o tyle jego obecność w dziele sztuki staje się w pełni uprawniona. Brzydota, zdaniem Hirta, może się pojawić również w karykaturze. W formach, które celowo wyolbrzymiają to, co charakterystyczne dla danego indywiduum, szpetota stanowi naturalny rezultat artystycznych zabiegów; staje się uzasadnionym obrazem zwyrodnienia i przesady, pełniąc rolę dydaktyczną.

U progu XX wieku naczelną kategorią estetyki stało się to, co estetyczne, czy też posługując się rozróżnieniami dokonanyymi przez Romana Ingardena: to, co posiada „wartość estetyczną”. W kontekście nowych klasyfikacji brzydota przestała być czymś niesamodzielnym, zależnym od piękna; uzyskała status odrębnej kategorii estetycznej. Estetycy XIX wieku zaczęli traktować brzydotę jako wartość, która odgrywa istotną rolę w kształtowaniu definicji dzieła sztuki.

## THE NOTION OF UGLINESS — AN ATTEMPT OF DEFINITION

The article presents a short historical overview of the notion of ugliness. The author analyses views concerning this subject expressed by the Greek philosophers: Xenophanes, Socrates, Plato, Stoics, Sophists as well as St Augustine, St Thomas Aquinas, Gotthold Lessing, Georg Wilhelm Friedrich Hegel and Aloys Hirt. The main idea of this article is to focus on a relation between ethic and aesthetic; to find some links between the notions of beauty and good, ugliness and evil.

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 32.

<sup>27</sup> Tamże, s. 32.



Kazimierz Piotrowski  
Akademia Sztuk Pięknych  
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

## DIALEKTYKA I DOSKONAŁOŚĆ BRZYDOTY (OD SATANIZMU DO NOWOCZESNOŚCI TOTALITARNEJ)

O do diabła, trzeba przezwyciężyć szatana  
i samemu zostać szatanem!

Stanisław Przybyszewski (1897)

„Piękno jako doskonałość fenomenów cieszy oczy, brzydota zaś pozostaje dla spojrzenia ciężarem”<sup>1</sup>. Dlatego ludzkość pracuje, by oczyścić widzenie z brzydoty – tej źródłowej (nazwanej szpetotą, czyli niedającej się estetyzować, budzącej w nas stale odrazę<sup>2</sup>) czy brzydoty nabytej, stanowiącej jakby maskę, od której zniewolony człowiek może się wyzwolić lub przynajmniej narzucić na nią jakąś zasłonę. Lecz ceną tej emancypacji bywa głęboka deprawacja smaku. Umberto Eco zaczyna konceptem Shakespeare’a: „Szpetność upiększa, piękność szpeci”<sup>3</sup>. Proponuje nam przemyślenie tego sofizmu czarownic, choć wiemy, że zawdzięczamy go opętanej ludzkości.

Sofizmat ten dla starożytnych Greków byłby gorszy od brutalnego gwałtu, jak bowiem głosił w wykładach o parezji Michel Foucault: z większą surowością karali oni słowne uwiedzenie niż wzięcie ciała przemocą. Namowa do złego uderza przecież w duchowe podstawy wspólnoty. Szpetną stroną perswazji sportretował Stanisław Szukalski – *in statu nascendi* totalitarnej epoki (il. 1), będąc też zafascynowany tym, co charakterystyczne (il. 2). Gdy Karl Jaspers dziwił się Martinowi Heideggerowi, że popiera nazistów, ten zwrócił mu uwagę na mistrzowską gestykulację – na wspaniałe ręce Hitlera. Choć apologią brzydoty od dawna próbowano się zabawić, jak Gorgiasz usprawiedliwiający cudzołożne czyny Parysa i Heleny potęgą Peithó, jednak są to pomysły niebezpieczne (ostatnio we Włoszech w sieci popularnością zaczęły się cieszyć przemówienia Mussoliniego)!

---

<sup>1</sup> *Metaphysica Alexandri Gottlieb Baumgarten Profesoris Philosophiae*, Editio IIII, Halae Magdeburgicae. Impensis Carol Herman Hemmerde, 1757, <http://www.korpora.org/kant/agb-metaphysica/auditori-benevolo.html> (17.07.2011) (tłum. własne).

<sup>2</sup> M. Wallis, *O przedmiotach estetycznie brzydkich* (1932), [w:] tegoż, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968, s. 270–284, s. 280.

<sup>3</sup> *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 20.

Przyglądamy się Annie Prucnal grającej Annę Planetę w filmie Dusana Makavejeva *Sweet Movie* (1974). Pływa ona statkiem z rzeźbioną głową Marksa – okrętem pełnym cukru, jak też rewolucyjnych pamiątek czy trofeów ze zniszczonych świątyń – po kanałach miast zachodniej, burżuazyjnej cywilizacji. Apogeum filmu stanowi uwiedzenie małych chłopców, wobec których ta moralnie zdegenerowana i rozgoryczona klęską eksrewolucjonistka dopuszcza się śmiałych aktów pedofilnych (dziś karalnych, mimo ubolewania Žižka, wypominającego europosłowi Danielowi Cohn-Benditowi, że wyparł się swych młodzieńczych seksualnych wyczynów z dziewczynkami z przedszkola)<sup>4</sup>. Twórczość nie jest tu już sztuką, lecz kakotechniką przestępstwa. Kulminacją tego realnego uwiedzenia jest iluzoryczny mord na niewiniątkach, które – jak i innych kochanków – chowa w cukrze. Spektakl ten nabiera mocy przez konfrontację obscenicznych czynów nie tylko z idolami lewicy – wizerunkami Włodzimierza Lenina i Lwa Trockiego – lecz przede wszystkim z symbolami religijnymi i prawosławnym śpiewem jako oprawą dla tej bezbożnej, wyuzdanej orgii.

Możemy się zastanawiać, czy i jak bardzo ożywczym składnikiem *aisthesis* bywa fizyczna lub moralna brzydota, niemniej w niczym nie powinno naruszyć to naszego przekonania, że rodzaj ludzki istnieje dzięki stabilnej modalności, nakazującej mu odwracać oczy ze wstrętem od takich aktów, jakich mistrzem był Gilles de Rais – pedofil i morderca przypomniany przez Eco, czy takich perwersji i subwersji, jakie miały miejsce w komunie Ottona Muehla, gdzie – w filmie Makavejeva – jadło się, kopulowało i wydalało na stole. Nasza *forma memborum* i jej *status integritatis* określają przedmiotowe uwarunkowania brzydoty czy szpetoty (*deformitas* i *status corruptionis*), każąc nam powątpiewać w takie metody terapii, pozwalającej jakoby odreagować traumę Holocaustu, Katynia czy burżuazyjnej przemocy.

Osobowa (moralna) szpetota jest czymś poważniejszym niż racjonalizacja *aisthesis* w postaci estetyki brzydoty. To właśnie na tym głębszym poziomie *estetycznego myślenia*, gdy doświadczymy takich niebezpiecznych rzeczy, rozwija się taumaturgia, o której wspominał Baumgarten w swym dziele *Aesthetica* (1750–1758). Do *taumaturgii estetycznej* – jako sztuki nowej iluminacji rzeczy – należy praca *ingenium*, by cudownie zamieniać między innymi *deformitas* w *dei-formitas* (czy nawet – jak sugerowały przewrotnie wiedźmy – piękno w szpetotę).

Alexander Gottlieb Baumgarten zakładał, że zmienne widzenie mutuje nasze upodobania i wstręty, a nie na odwrót. Smak można kształtować – estetyka to *ars formandi gustum*. Dlatego Baumgarten użył hybrydy *acutum ingenium* („bystry dowcip”), a estetykę modelował jako *aesthetica perspicaciae*, czyli charakteryzującą się przenikliwością, głębokim myśleniem (*perspicacia*), to znaczy myśleniem ugruntowanym nie tylko w dowcipie (*ingenium*), lecz też w rozróżniającej rzeczy bystrości (*acumen*). Wymieniał on też *estetykę mityczną* (*aesthetica mythica*), w której chodzi tylko o fikcyj-

<sup>4</sup> S. Žižek, *Perspektywy radykalnej polityki dziś*, przeł. A. Mazur, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 7/8, s. 78.



ne wymyślanie i przedstawianie. W estetyce albo kooperują dowcip i bystrość w celu wzmożenia harmonii duszy, albo promuje się jedynie niedorzeczne wymyślanie, a więc aktywność samego pozbawionego kontroli dowcipu – jego wszelkie gry – *ingenii (fetus) lusus*, w tym fałszywe, czyli błędy, złudzenia czy wręcz subtelne oszustwa i czcze argumentacje (*falsae subtilitates inanes argutationes*). Takim nowoczesnym pomysłem *ingenium* było przekonanie, że szpetotę można w myśleniu estetycznym oswoić jako brzydotę, że można ją ostatecznie pojednać z pięknem.

Narodziny nowoczesności wiąże się z dialektyczną logiką Georga Hegla. Zgodnie z tym filozofizmem w estetyce zastanawiano się, w jaki sposób to, co charakterystyczne, interesujące, frapujące, co pikantne, szokujące, odrażające i awanturnicze etc., a także brzydkie czy szpetne, znajduje *zniesienie (Aufhebung)* w Bogu czy w Duchu. Estetyczne myślenie o szpetocie znalazło uzupełnienie w demonologicznej spekulacji, o którą otarł się Karl Rosenkranz w *Ästhetik des Häßlichen* (1853)<sup>5</sup> – pierwszym dziele z zakresu estetyki brzydoty, jak zauważył Eco. „Estetyka brzydoty? A dlaczego nie?” – pytał prowokująco Rosenkranz, bazując na projekcie Baumgartenowskiej estetyki, której regułą metodologiczną stała się zasada *e k s t e n s y w n e j j a s n o ś c i*: należy zestawiać przykłady zmysłowego doświadczenia, by wydobyć z nich racjonalny, pojęciowy porządek *aisthesis*, czyli tzw. logikę niższą (*logica inferior*). Jako heglista Rosenkranz nie przejmował się zarzutem, że estetyka brzydoty wydaje się pojęciem sprzecznym jak „drewniane żelazo”, ponieważ posługiwał się inną logiką niż Baumgarten – heglowską.

Estetyka brzydoty jest czymś analogicznym do dociekań biologii czy patologii nad chorobą, etyki nad złem, teorii prawa nad bezprawiem lub religii nad grzechem. Realizując ekonomię modernistycznej unifikacji, Rosenkranz zwracał uwagę na brzydotę jako *die Unidee*, stanowiącą integrujący moment (*Mitte*) w zmysłowym doświadczeniu. Jako centrum *aisthesis* brzydota pozwala estetycznemu myśleniu na przejście od piękna do komizmu, bez jej składników bowiem to, co komiczne, nie może się pojawić, by się spełnić w wolności piękna. Było to przekroczenie mentalności klasycznej i wyrażającej ją estetyki Baumgartenowskiej – niebezpieczna radykalizacja *ars pulcre cogitandi*.

Założeniem tej nowoczesnej taumaturgii jest to, że brzydoty nie da się oddzielić od piękna, bo jego rozwój wiąże się nieuchronnie z brzydotą – z nadmiarem lub niedomiarem piękna, ponieważ określenie pozytywności musi się wiązać z określeniem negatywności. Brzydota jest pojęciem relatywnym – istnieje o tyle, o ile istnieje piękno, stanowiące jej pozytywny warunek. Piękno jest boską, pierwotną ideą, ale ten wewnętrzny związek piękna i brzydoty jest tak mocny, że Rosenkranz mówi o brzydocie jako o negatywnym pięknie (*das Negativschöne*), ponieważ dochodzi do *zniesienia* a negatywnego stosunku pomiędzy pięknem a brzydotą, która ostatecznie uwalnia się od swej negatywności i tworzy ponownie jedność z pięknem za pośrednictwem komizmu.

<sup>5</sup> K. Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853, <http://books.google.pl/books?id=CyMtAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Karl+Rosenkranz+%C3%84sthetik+des+H%C3%A4%C3%9Flichen#v=onepage&q&f=false> (17.07.2011).

W tym procesie w y n i e s i e n i a brzydoty piękno jest aktywną mocą, którą objawia na brzydocie, integrując ją ze sobą (*Versöhnung*).

Jest to typowe neoplatońsko-heglowskie gadanie (materia jako zło, ale zarazem najmniejsze dobro rodem z Jedni czy ze sprzecznego wewnątrznie Ducha – brzydka z e b r a c z k a z E n n e a d, której miejsca udziela forma jako wyższa doskonałość, bo jako dobra nie może inaczej; szpetna materia próbuje wypełnić sobą dane jej łaskawie miejsce, zasłonić światło dobra, ale daremnie, gdyż ono nie da się zagasić, podobnie jak u Hegla pojęcie znosi zmysłowość). Ten neoplatoński schemat odżywa u Rosenkranza, z tym że zapomina się o postulatcie Plotyna, by nie patrzeć w tamtą stronę, tylko zawsze w górę, nie gardząc niższymi żywiniami, lecz ciesząc się, że nie bytujemy niżej. Plotyn mówi o brzydocie z powagą, współczuciem i bez entuzjazmu. Tymczasem Rosenkranz opisuje owe *Versöhnung* brzydoty w pięknie jako zabawę (*Heiterkeit*), która pobudza do śmiechu (*zum Lachen erregt*). Brzydota pozbywa się swej samodzielnej, hybrydalnej natury – jako n e g a t y w n o ś ć p i ę k n a – i staje się komiczna. To, co komiczne, zawiera w sobie moment zwracania się przeciwko ideałowi, ale jest to pozorne, ponieważ ideał zostaje uznany w tym, co komiczne (w tym sensie usiłował zinterpretować chrześcijański motyw Szukalski, ukazując wycieńczoną wieloma porodami starą kobietę, której anioł – niczym frywolny Eros – zwiastuje do ucha kolejne poczęcie, a ta – inaczej niż z e b r a c z k a Plotyna – nie wykazuje już entuzjazmu, żadnego pragnienia formy i światła; jednak jej brzydota – wbrew temu, co sugeruje Rosenkranz – nie ma w sobie nic komicznego, ujawnia raczej tragiczny etos brzydoty – cierpienie człowieka) (il. 3).

Podstawa mityczności tej estetyki brzydoty polegałaby przede wszystkim na tym, że brzydota jako taka jest wyrazem negatywności, która sama w sobie – choć okupuje centrum *aisthesis* – nie ma zmysłowej formy, a więc nie może być przedmiotem estetycznego oglądu, o ile nie przybierze jakiejś fantastycznej postaci będącej jej personifikacją. Brzydota jest synonimem negatywności w ogóle – nicości, inności, bezmiaru, nieistotności, nie mogąc sama z siebie dać żadnego ogólnego oglądu czy wyobrażenia. Piękno zaś jest ideał, która pojawia się w elementach zmysłowych jako wolne kształtowanie harmonijnej totalności. Dopiero gdy brzydota zaneguje piękno i tym samym jego zmysłową postać, wówczas ujawnia się niczym wspomniana żebraczka. Dlatego wedle mitycznej estetyki Rosenkranza brzydota (*das Häßliche*), sytuując się gdzieś w środku pomiędzy pięknem a komizmem, swoją doskonałość osiąga w tym, co sataniczne.

Sataniczne staje się tu pozytywnością, którą Rosenkranz dialektycznie rozważał jako moment tego, co powszechne (*Gemeine*). Pojęcie powszechności (ogólności), ale też zwyczajności, obejmuje to, co mniejsze (*Kleinliche*), słabsze (*Schwächliche*) i niższe czy po prostu niskie, podłe lub nikczemne (*Niedrige*), jak też jego odmiany, czyli pospolite (*Gewöhnliche*), przypadkowe i samowolne czy despotyczne (*Zufällige und Willkürliche*) oraz brutalne (*Rohe*), przechodząc następnie w przedstawienie tego, co wrogie (*Widrige*), a to dzieli się z kolei na to, co prostackie (*Plumpe*), martwe i puste (*Tote und Leere*), co obrzydliwe, szkaradne, straszne i potworne (*Scheußliche*), a to zaś rozpada

się na to, co niesmaczne i trywialne (*Abgeschmackte*), wstrętne (*Ekelhafte*) i złe (*Böse*). I oto jesteśmy jakby u szczytu (czy dna) brzydoty, czyli w miejscu, które go najbardziej interesuje w tej mitycznej personifikacji negatywności, to, co złe bowiem, dzieli się na to, co przestępcze (*Verbrechliche*), upiorne (*Gespentliche*), diaboliczne (*Diabolische*), diaboliczne zaś różnicuje się na demoniczne (*Dämonische*), wiedźmowate (*Hexenhafte*) i sataniczne (*Satanische*).

Mówiąc o mityczności estetyki brzydoty, nie rozstrzygam, czy Szatan *et consortes* są postaciami mitycznymi, lecz tylko to, że mityczny jest irreligijny, modernistyczny pomysł pojednania Boga z Szatanem i z całym demonicznym uniwersum (co i dziś bywa nadzieją futurystycznej eschatologii). Tak zwana estetyka brzydoty wspierała zatem irreligijną estetykę zdrady (apostazji), której w Polsce najwybitniejszym przedstawicielem był słynny *Sataniker* – Stanisław Przybyszewski. Jego myśl współtworzy nurt szeroko pojętej irreligijności przyszłości, ogłoszonej w 1887 roku przez Jeana-Marie Guyau, wieszczącego wolę stowarzyszenia się wszystkich istot w kosmosie, ignorującego religijne zakazy i problemat skrytości świata demonicznego.

Przybyszewski jako młodzieniec pisał litanie, antyfony, psalmy i mowy pogrzebowe, jeśli wierzyć jego autobiograficznym wyznaniom. Wcześniej też począł obserwować w sobie pewne społeczne, zbrodnicze skłonności: „Cóż ja za to mogę, że Bóg duszę moją naznaczył tem przekleństwem kainowem, że nie mogę się wdroyć w tę codzienną kolej życia ludzkiego”<sup>6</sup>. Odkrył więc szybko szpetotę Kościoła, który skojarzył z polityczną zbrodnią i upodleniem:

Stoimy na przelomie, stary świat chrześcijański, feudalny świat despotów i pokornego bydła kona, a z jego popiołów nowy porządek rzeczy się utworzy. Tymczasem my musimy cierpieć, bo każdy, nawet najdrobniejszy objaw naszego życia sformułował się w ciągłej walce z kłamstwem<sup>7</sup>.

Jego sposobem na życie stał się najpierw socjalizm (jednak berlińska policja szybko mu go wybiła z głowy), a następnie okultyzm. Został redaktorem „*Metaphysische Rundschau*”, ale wkrótce rozczarował się poziomem nadsyłanych prac okultystycznych. W końcu nie zapłacono mu za redakcję, a on sam spoliczkował swego pracodawcę. Przyznawał, że nuży go jedностajność zeznań czarownic i ta potworna głupota diabolologów czyni go zupełnie chorym: „Historia satanizmu, której się podjąłem, to obrzydliwa praca. Zobowiązałem się doprowadzić ją do końca, ale wyłazi mi gardłem”<sup>8</sup>. Był wyraźnie zawiedziony satanizmem, ale umiał go spożytkować literacko:

Znając go powierzchownie, zdawało mi się, że poznam się z czemś niesłychanym, czemś, co by było *au delà* tej strasznej mizernej nędzy, tej ciasnoty i oszczędności sercowej naszych czasów, ale niestety! Mózg ludzki nie wytworzył nic ponad

<sup>6</sup> S. Przybyszewski, *Listy*, zebrał S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 11.

<sup>7</sup> Tamże, s. 43.

<sup>8</sup> Tamże, s. 142–156.

czarną mszę i gwałcenie małych dzieci. Coś jednakowoż skorzystałem. Poznałem detalia, poznałem epokę, spróbuję teraz stworzyć coś strasznego, coś rzeczywiście strasznego, a tem samem pięknego. Bo nie znam piękności prócz niespożytej piękności w straszliwym. Będzie to romans z końca 16-tego stulecia: „Opętani”<sup>9</sup>.

W tym czasie – zarabiając na satanizmie, zagrożony ekskomuniką przez kardynała Puzyńkę – w stosunku do rodziny w Polsce, zwłaszcza rodziców, zachowywał wszelkie pozory i powściągliwość w ocenie religii. Żył w stanie kulturowej schizofrenii czy duchowej niezborności (przejaw brzydoty, wedle Rosenkranza). Gdy np. – całymi latami walcząc o środki materialne – prosił o pożyczkę zaprzyjaźnionego proboszcza z rodzinnych stron, chociaż na literackich salonach gardził klerem. Lub gdy zapewniał rodziców, że wiele dla niego znaczy, że jego dzieci po polsku przynajmniej rano i wieczorem mówią pacierz. Po czym wracał do swych ukochanych czarownic, do czarnych mszy i sabatu. Gdy jeden z członków rodziny zdecydował się wstąpić do salezjanów, przyjął to skwapliwie do wiadomości i nadal pomagał mu finansowo. Pozwolił także na chrzest swej córki z małżeństwa z Dagny, a syna Bolesia chciał oddać do gimnazjum pod opiekę księży. Zupełna hipokryzja czy raczej m o r a l n o ś ć p a n ó w? To, co jego przenikliwi nieprzyjaciele określali zakłamaniem, on sam w przypływie zniechęcenia nazywał „wstrętną prostytutką duszy” (il. 4).

Stanisław Szukalski, którego dzieła świetnie ilustrują przejście od satanistycznej do totalitarnej nowoczesności, również odkrył brzydotę Kościoła, a później podarował harcerzom włoskim demoniczny portret Mussoliniego (il. 5). Tak w tej dialektyce szpetna perswazja osiągnęła swą doskonałość w satanizmie, by po jego desakralizacji i anihilacji w epoce totalitarnej urzeczywistnić dążenia mitycznej estetyki brzydoty: „O do diabła, trzeba przewyciężyć szatana i samemu zostać szatanem!”<sup>10</sup>.

## THE DIALECTIC AND PERFECTION OF UGLINESS (FROM SATANISM TO THE TOTALITARIAN MODERNITY)

Evoking Alexander G. Baumgarten’s distinction between the clear-sighted esthetics (*aesthetica perspicaciae*) vs. the mythic esthetics (*aesthetica mythica*) the author discusses Karl Rosenkranz’s esthetics of ugliness in the context of Modernity. In the history of Western esthetics many thinkers used to differentiate the beauty and the ugliness like God and devil, goodness and evil, virtue and sin, health and illness, normality and perversion. In opposition to this tradition, in the modern esthetics of Rosenkranz – according to the Hegelian dialectic – the ugliness and the beauty are

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

---

subordinated to the economy of *Versöhnung*. The author's thesis is that *Ästhetik des Häßlichen* (1853) is mythic. The ugliness achieves its perfection in Satanism and it presupposes the possibility of the irreligious aesthetization of satanic ugliness in the comic as the form of freedom. The desacralisation and the sublime or rather comic annihilation of Satanism (Stanisław Przybyszewski as pitiful *Satan* and a hypocrite) was the new form of modern beauty. But in this mythology (constitution) of Modernity the totalitarianism is the new perfection of ugliness (for example in the art of Stanisław Szukalski and in his totalitarian myopia) and therefore the most dangerous falsification (perhaps the end?) of Rosenkranz's mythic esthetics and its short-sighted economy.



## AKTUALNOŚĆ BRZYDOTY

W swej *Teorii estetycznej* poświęcony brzydocie ustęp zainspirowany dziełem Karla Rosenkranza *Ästhetik des Häßlichen* (1853) Theodor Adorno otwiera następującymi słowami: „To, że sztuka nie pokrywa się z pojęciem piękna, ale aby je spełnić, potrzebuje brzydoty jako jego negacji, jest stwierdzeniem banalnym. Ale to nie załatwia jeszcze sprawy kategorii brzydoty jako kanonu zakazów”<sup>1</sup>. Sztuka zatem opiera się na dialektyce, a – jak stwierdza gdzie indziej Adorno – „absorbujące brzydotę piękno ma w sobie tyle siły, by rozszerzać się dzięki temu, co mu zaprzecza”<sup>2</sup>. Powstaje oczywiste pytanie: czemu absorpcja brzydoty ma służyć? I Adorno odpowiada:

[...] sztuka musi uczynić własną sprawą to, co skazano na banicję jako brzydkie, już nie po to, aby je integrować, łagodzić za pomocą humoru [...] ale po to, by w brzydocie denuncjować świat, który ją tworzy i reprodukuje na własne podobieństwo, choć nawet w tym kryje się jeszcze możliwość afirmatywności jako zgoda na poniżenie, w którą łatwo może się przekształcić sympatyzowanie z poniżonymi<sup>3</sup>.

Relacja piękna i brzydoty nie wyczerpuje się zatem w – jak podkreśla autor *Teorii estetycznej* – banalnym wymiarze dialektyki. Sztuki piękne nie absorbują brzydoty jedynie jako tego, przeciwko czemu mają występować, czy też tego, co mają pokonywać niczym przeszkodę, dzięki czemu z kolei stają się tym, czym są, czyli sztukami pięknymi; wreszcie nie absorbują jej jako, by tak rzec, bieguna wyznaczającego kierunek odwrotny do tego, w którym one same podążają.

„Nie ma rzeczy tak po prostu brzydkich – stwierdza Adorno – to, co brzydkie, może łatwo stać się piękne dzięki swojej funkcji”<sup>4</sup>. Ryzyko zatem, o jakim była mowa wyżej w przytoczonym fragmencie, polega na tym, że dzięki swej funkcji – denuncjowania brzydoty świata – brzydota w dziele sztuki doprowadza do tego, że wyrażamy na nią zgodę, ponieważ jako „upiękniona”, czy raczej w pewnym sensie „zestetyzowana”, zaczyna nam się „podoobać” i zamiast oporu, jaki powinniśmy jej stawiać, zaczynamy ją afirmować jako coś, co znajduje swe uzasadnienie jako przedmiot, własność czy strategia sztuki. Tym samym, paradoksalnie, brzydota staje się pięknem, nawet jeśli bardzo

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 85.

<sup>2</sup> Tamże, s. 497.

<sup>3</sup> Tamże, s. 90–91.

<sup>4</sup> Tamże, s. 496.

swoistym, zostaje przez niego całkowicie wchłonięta. I o ile możemy być odporni na „piękno jako brzydotę”, czyli kicz<sup>5</sup>, o tyle możemy nie być odporni na brzydotę jako piękno, czyli sztukę przeciwstawiającą się kiczowi. Oto, jak się wydaje, powód troski Adorna o to, by brzydotę w sztuce pojmować właściwie.

Można w tym miejscu przytoczyć zdanie otwierające *Teorię estetyczną*: „[...] stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”<sup>6</sup>. Jak się wydaje, problem brzydoty walnie przyczynia się do tej nieoczywistości i sam domaga się refleksji. Stąd też nieskromnie wzorowany na książce Hansa-Georga Gadamera tytuł niniejszego artykułu: *Aktualność brzydoty*. O ile jednak Gadamerowska aktualność piękna oznaczała aktualność sztuk pięknych jako potrzebnego, by tak rzec, narzędzia, które pozwala człowiekowi zrozumieć siebie samego, i w tym sensie piękno jest powiązane z prawdą, o tyle aktualność brzydoty jest o wiele mniej oczywista: po pierwsze, jeśli pozwala człowiekowi poznać prawdę o nim samym, to – z punktu widzenia estetyki pojmowanej jako ta dziedzina refleksji, w której, w myśl XVIII-wiecznych projektów, piękno nierozzerwalnie wiąże się z prawdą – w gruncie rzeczy jest pięknem i należy ją traktować jako jego bardzo szczególną odmianę (w skrajnym przypadku pojmować ją jako brak piękna); po drugie – i to jest, jak się wydaje, kwestia o wiele bardziej kłopotliwa – powstaje pytanie, czy można w ogóle ująć brzydotę w taki sposób, by nie redukcować jej do swoiście rozumianego piękna czy też nie odnosić jej do piękna jako tego, co nieobecne, lub mówiąc inaczej: by porzucić ten tradycyjny termin – nie estetyzując jej, czyli nie nakładając na nią siłą kategorii estetycznych, ale też jednocześnie nie wyrzucając jej poza nawias estetyki. Pytanie brzmi zatem następująco: czy i w jaki sposób – w sztuce i estetyce – można brzydotę ująć „w całej jej brzydocie”?

Z przedstawionego przed chwilą problemu dobrze zdaje sprawę zaproponowana przez Mieczysława Wallisa w tekście pt. *O przedmiotach estetycznie brzydkich*<sup>7</sup> (1932) klasyfikacja przedmiotów estetycznych, czyli tych wszystkich, „które dają lub mogą dać doznanie estetyczne”<sup>8</sup>. Wallis proponuje wyróżnić przedmioty piękne i śliczne (płynne linie, okrągłe kształty, gładkie powierzchnie, potoczyste ruchy; to, co prawidłowe, symetryczne, rytmiczne) oraz przedmioty niepiękne (brudne kolory, łamane linie, chropowate powierzchnie, dysonanse; to, co ułomne, kalekie, osłabione czy chore). Podkreśla jednak, że „tego, co niepiękne, nie należy jeszcze utożsamiać ani z tym, co brzydkie, ani tym bardziej z tym, co nieestetyczne”<sup>9</sup>. Przedmioty niepiękne dzieli on na niebrzydkie, czyli komiczne, wzniosłe, tragiczne, oraz brzydkie. Wśród przedmiotów brzydkich wyróżnia zaś przedmioty estetycznie brzydkie, czyli brzydkie ekspresyjnie,

<sup>5</sup> Tamże, s. 88.

<sup>6</sup> Tamże, s. 3.

<sup>7</sup> M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968, s. 270–284.

<sup>8</sup> M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych*, [w:] tegoż, *Przeżycie i wartość*, s. 243.

<sup>9</sup> Tenże, *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, [w:] tegoż, *Przeżycie i wartość*, s. 270.



groteskowe, brzydkie charakterystycznie, oraz przedmioty nieestetycznie brzydkie, czyli – jak je nazywa – szpetne: „Jeśli [...] przedmiot budzi w nas stale odrazę, sprawia nam tylko przykrość estetyczną, wtedy mamy do czynienia z przedmiotem nieestetycznym lub nieestetycznym po prostu. Umówmy się nazywać te przedmioty nieestetycznie brzydkie »szpetnymi«”<sup>10</sup>.

Innymi słowy: podział z punktu widzenia niniejszego artykułu najbardziej interesujący to podział przedmiotów niepięknych na estetycznie niepiękne i niepiękne nieestetycznie, czyli na estetyczne i nieestetyczne.

Jeśli przedmiot budzi w nas odrazę jedynie z początku; jeśli owo początkowe uczucie odrazy ustępuje później zadowoleniu estetycznemu; jeśli stanowi ono tylko część przeżycia estetycznego, które jako całość posiada zabarwienie przyjemne – wtedy mamy przed sobą przedmiot estetycznie brzydki. [...] Jeśli natomiast przedmiot budzi w nas stale odrazę, sprawia nam tylko przykrość estetyczną, wtedy mamy do czynienia z przedmiotem nieestetycznie brzydkim lub nieestetycznym po prostu. [...] Dopiero teraz jesteśmy w „piekle świata piękna” (Karol Rosenkrantz), wśród tego, co szpetne, szkaradne, wstrętne, plugawe, odrażające, obrzydliwe, pasudne, ohydne<sup>11</sup>.

Dla porządku dodajmy, że do przedmiotów szpetnych Wallis zalicza kiepskie obrazy, marne utwory literackie bądź muzyczne, „to wszystko, co nazywamy złą, nieudaną, chybioną sztuką”.

Nie chodzi tu o to, by dyskutować z tym suchym, wyrastającym z ducha lwowsko-warszawskiego podziałem tchnącym czasami, w których oczywiste było, że wszystko, co dotyczy sztuki, jest oczywiste (m.in. i to, że brzydota, z którą mamy do czynienia w dobrym dziele sztuki, siłą rzeczy jest brzydota estetyczną), nie chodzi też o to, by spierać się z użytymi epitetami, którymi i dziś chętnie posłużyłby się odbiorca niegustujący w sztuce XX wieku. W wywodzie Wallisa najbardziej interesująca wydaje się zasada podziału na to, co brzydkie estetycznie i nieestetycznie. W odróżnieniu od tego, co brzydkie nieestetycznie, to, co brzydkie estetycznie, zawsze odnosi się do czegoś innego, czy to wtedy, kiedy forma jest ekspresją np. stanu psychicznego, czy też wtedy, kiedy informuje o historii danego przedmiotu, czy wreszcie wtedy, kiedy mamy do czynienia z groteską, w gruncie rzeczy odnoszącą się do ideału normy, od której stanowi odstępstwo. Najbardziej problematyczną kategorią estetycznej brzydoty jest brzydota charakterystyczna.

Z jaką lubością – pisze Wallis o portretach Stanisława Lentza – malarz demonstruje nam tutaj osobliwe kształty nosów i małżowin usznych, podwójne i potrójne podbródki, wystające kości policzkowe, nabrzmiałe żyły, blizny, fałdy, zmarszczki, woreczki, jamki, krosty i kurzajki<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Tamże, s. 271.

<sup>11</sup> Tamże, s. 270.

<sup>12</sup> Tamże, s. 276.

Powstaje zatem pytanie, czym się różni – w tym ujęciu – brzydota charakterystyczna od szpetoty. Charakterystyczna brzydota – nieograniczona przez Wallisa do dziedziny sztuki, choć zauważa on, iż to właśnie tam najczęściej mamy z nią do czynienia – to „nie-piękno” pozbawione na dodatek domieszki komizmu, wzniosłości i tragizmu. Innymi słowy: twarz charakterystycznie brzydka jest swego rodzaju bliźniakiem, krzywym odbiciem twarzy charakterystycznie pięknej (twarz charakterystycznie brzydka – zauważa Wallis – „może nam dać wzruszenie estetycznie [...] niekiedy silniejsze niż twarz piękna. Właśnie w skrajnej, niejako »czystej« brzydocie może być coś fascynującego”<sup>13</sup>). W takim ujęciu również brzydota charakterystyczna odnosi się w pewnym sensie do piękna, w tym wypadku charakterystycznego (*nota bene* dla Wallisa brzydota charakterystyczna właściwa jest przede wszystkim sztuce).

Czym zatem byłaby twarz szpetna? Odpowiadając na to pytanie, można przejść do głównego problemu, jakim jest zagadnienie brzydoty w sztuce. Namalowane przez Lentza twarze nie są szpetne – są przecież brzydkie w sposób charakterystyczny, czyli estetycznie brzydkie – ponieważ są namalowane, ponieważ są (dobrym) dziełem sztuki. Problem, jaki tu się rysuje, przybiera postać pytania: czy możliwe jest ukazanie szpetoty w sztuce? Na marginesie można w tym miejscu zauważyć, że sam Wallis wyklucza, jak się zdaje, taką możliwość, ponieważ „antyesetyzm” (jest to termin, który z oczywistych względów mu nie odpowiada i który wolałby zastąpić „antykallizmem”) w sztuce polega na posługiwaniu się brzydota, nie szpetotą. Powracając jednak do głównego pytania, można z kolei zapytać, czy aby nie jest tak, że ilekroć chcemy artystycznie ukazać szpetotę, czyli można rzec: brzydotę w jej brzydocie, brzydotę nieodnoszącą się do niczego, niczego niewyrażającą poza sobą samą, siłą rzeczy jesteśmy skazani na porażkę, bo ją estetyzujemy, co niekoniecznie znaczy, że ją „upiększamy”. Czy nie tak można rozumieć przytoczoną na wstępie uwagę Adorna mówiącą, że sztuka ukazuje szpetotę świata, by denuncjować świat, który tę szpetotę wytwarza, ale że jednocześnie już przez to samo, że pokazuje ową szpetotę jako twór artystyczny, przemienia ją w brzydotę, czyli w coś, co można zaakceptować z jakichś względów, np. z tej racji, że sensem brzydoty w sztuce jest denuncjowanie szpetoty w rzeczywistości?

Kategoria brzydoty dla estetyki filozoficznej pojętej jako filozoficzna wiedza o takich wartościach, jak piękno, wzniosłość, komizm, tragizm i oczywiście brzydota, stanowi istotny problem, czego świadectwem jest m.in. fakt, że w porównaniu z liczbą opracowań na tematy związane z kategorią piękna teksty poświęcone brzydocie są nieliczne, a jeśli przejrzymy różnego rodzaju encyklopedie estetyki i encyklopedyczne wprowadzenia do tej tematyki, w wielu z nich nie znajdziemy hasła „brzydota”, ewentualnych uwag na jej temat trzeba zaś szukać pod hasłem „piękno”. *Nota bene* we wprowadzeniu o podobnym charakterze, noszącym tytuł *Kluczowe pojęcia historii sztuki* (1996), stanowiącym w gruncie rzeczy summę nowej anglo-amerykańskiej historii

<sup>13</sup> Tamże.

sztuki, hasło „brzydota” pojawia się dopiero w drugim wydaniu, choć trzeba jednocześnie sprawiedliwie zaznaczyć, że hasło „piękno” nie występuje tam wcale<sup>14</sup>. Powodów tego stanu rzeczy jest zapewne wiele, tu można wymienić dwa ze sobą powiązane. O ile można ustalić historyczny kanon piękna i nazwać go tak, jak to uczynił Władysław Tatkiewicz: „Wielką Teorią Piękną”, o tyle nie sposób tego uczynić w przypadku brzydoty – „wielka teoria brzydoty” zdaje się nie do pomyślenia (tak jak nie do pomyślenia jest chyba pisanie słowa „brzydota” wielką literą)<sup>15</sup>. Od podobnej uwagi rozpoczyna się *Historia brzydoty* zredagowana przez Umberta Eco<sup>16</sup>. Historia brzydoty jest tym, co nie zmieściło się na kartach Tatkiewiczowskiej *Historii estetyki* jako w gruncie rzeczy historia antyestetyczności z estetyką niemająca wiele wspólnego, historia, o której przebiegu wystarczy wywnioskować z opisanych w tym opracowaniu dziejów (dzieje brzydoty jako dzieje braku piękna mają się tak do historii piękna jak negatyw do pozytywu). Inne spojrzenie na tę kwestię zdaje się jednak prezentować wspomniany Eco: dla niego zarówno piękno, jak i brzydotę można ująć historycznie i to w taki sposób, w ramach którego historia jednej z tych kategorii niekoniecznie jest „antyhistorią” drugiej (najwyraźniej widać to w rozdziale poświęconym kiczowi). Drugi powód, dla którego brzydota nie jest zapewne popularna wśród estetyków, to miejsce, jakie miałyby ona zajmować w refleksji estetycznej.

Wśród wartości estetycznych – czytamy w tekście M. Żelaznego pt. *Brzydota – przeciwieństwo piękna czy część krajobrazu prowadzącej do niego drogi* – brzydota często pełniła rolę Kopciuszka. Zajmowano się nią niewiele. Po części wynikało to z bezzasadnego i sprzecznego z doświadczeniem potocznym założenia, że kontakt z przedmiotami brzydkimi staje się zawsze lub prawie zawsze źródłem nieprzyjemnych odczuć, a po części z utrwalonego i w mentalności potocznej, i w sztukach pięknych przesądu, że wartość brzydoty estetycznej w jakiś sposób łączy się z wartością moralnego zła<sup>17</sup>.

Estetyka, jako w gruncie rzeczy „kallistyka”, by przywołać tu określenie G.W.F. Hegla, czyli nauka o pięknie zmysłowym, nie zajmowała się początkowo brzydota, ponieważ nie uznawała jej za kategorię estetyczną. Gdy zaś można już było mówić o estetyce brzydoty, została ona zaabsorbowana przez piękno jako nie-piękno i nadano jej może nie tyle rolę Kopciuszka, ile brzydkiego kaczątka, mającego przecież w końcu swą rację bytu w pięknym łąbiedziu, którym się staje. Jednocześnie jeśli weźmie się pod uwagę z jednej strony, iż estetyka – zgodnie ze swym XVIII-wiecznym rodowodem – ma pełnić w stosunku do poznania zmysłowego rolę analogiczną do tej, jaką logika pełni wobec poznania rozumowego, a z drugiej – iż brzydota konotuje tępotę, bezrozumność, głupotę (francuski termin *brut*, występujący m.in. w określeniu *art brut* Jeana

<sup>14</sup> *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Shiff, Chicago 2003.

<sup>15</sup> M. Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009, s. 112.

<sup>16</sup> *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 8.

<sup>17</sup> M. Żelazny, dz. cyt., s. 109.

Dubuffeta, wywodzi się od łacińskiego *brutus* mającego wyżej wymienione znaczenia), to estetykę brzydoty można pojąć jako próbę ujęcia w karby specyficznej racjonalności tego, co nieracjonalne, jako nadawanie formy temu, co nieforemne, jako wysiłek, by to, co przerażające, przestało przerażać<sup>18</sup>. To ostatnie sformułowanie w oczywisty sposób nawiązuje do kategorii wzniosłości, tak istotnej dla estetyki XVIII wieku. Podobną próbą oswojenia brzydoty jest też, jak się wydaje, tendencja – obecna m.in. w artykule Wallisa – by termin ten zastępować innymi (tragizm, komizm, groteska, karykatura), sugerującymi, iż brzydota ma sens, a zatem rację bytu, podczas gdy „szpetota” niczego takiego nie posiada. Inaczej mówiąc: próby te sugerują, że mimo iż brzydota jest brakiem piękna, to niekoniecznie jest równoznaczna z brakiem prawdy.

Oczywiście nie wydaje się dziś możliwe ponowne wyrzucenie brzydoty poza nawias estetyki. Istnieją po temu co najmniej dwa powody. Po pierwsze, „kallistyka” została zastąpiona, by posłużyć się określeniem A. Danto, „kallifobią” („antykalizmem” Wallisa), choć ostatnimi czasy pojęcie piękna odzyskuje swą świetność po „ciemnym wieku” antyestetyczności, a co za tym idzie, estetyka jako refleksja nad sztuką musi się uporać z tym zagadnieniem. Po drugie, jak to bywa ze wszystkimi problemami i pojęciami, gdy brzydota raz już się znalazła w kręgu zainteresowań estetyki, nie może go opuścić, estetyka już na zawsze ją zawłaszczyła – ewentualny postulat, by estetyka nie zajmowała się brzydota, sam przecież byłby sformułowany na gruncie estetyki. Chodzi zatem o to, czy można w łonie samej estetyki tak ująć brzydotę, by jej nie oswajać, nie nadawać jej imion, nie narzucać racjonalności stojącej pod znakiem piękna i prawdy na to, co irracjonalne. Innymi słowy: czy można tak myśleć o szpetocie, by nie zamieniać jej w brzydotę, i czy można tak, dajmy na to, malować szpetotę, by nie czynić z niej czegoś estetycznie brzydkiego?

Estetyka mnie nuży, wcale nie interesuje – stwierdza przywołany Dubuffet – w moim przypadku najmniejszy wręcz estetyki zahamowuje skuteczność działania i psuje wszelki smak. Dlatego właśnie staram się odrzucić w swojej twórczości wszystko, co mogłoby trącić estetyką. Ludzie o ciasnych poglądach wnioskujeją z tego, że lubuję się w malowaniu rzeczy brzydkich. Nic podobnego! Nie dbam o to, czy są brzydkie, czy piękne, co więcej takie określenia nic dla mnie nie znaczą [...]<sup>19</sup>.

Jeśli uznać, że szpetne sytuuje się poza granicami wyznaczonymi z jednej strony przez piękno, a z drugiej – przez brzydotę, to *art brut* chyba można nazwać właśnie sztuką szpetną.

Również w ramach estetyki można wskazać próbę wyjścia poza nią. Wolfgang Welsch pisze o potrzebie wypracowania w obrębie estetyki spojrzenia na to, co anestetyczne, czyli na to, wszystko, co warunkuje estetyczność – pojętą przez niego szeroko jako doznawanie zmysłowe, kształtowanie, piękno itd. – i co przez nią tradycyjnie jest

<sup>18</sup> H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, przedm. A. Osęka, Warszawa 1973, s. 66 (rozd. *Piękno i brzydota*).

<sup>19</sup> Za: tamże, s. 36.

zaniedbywane. Byłoby to jednak spojrzenie, które próbuje uniknąć wtłoczenia tego nowego wymiaru w tradycyjne schematy<sup>20</sup>. Anestetyka nie jest przeciwieństwem estetyki, nie jest antyestetyką, lecz jest jakby jej odwrotną stroną.

Chodzi zatem – pisze – o pewien rodzaj uwrażliwienia: o uwrażliwienie na stale obecny dwoisty stosunek tego, co estetyczne, i tego, co anestetyczne. Zadanie polegałoby na tym, by wykluczenie, które jest nieodłączną stroną każdego aktu estetycznego, nie pozostawało w stanie anestetycznej latencji, nie dokonywało się nieświadomie. Odtąd należałoby pytać nie tylko o estetyczne zyski, ale także o straty i tłumienie innych możliwości estetycznych. [...] Chodzi mi o uwrażliwienie na dwoistość estetyki i anestetyki – nie o zawłaszczanie sfery anestetycznej, lecz o bardziej sprawiedliwe jej traktowanie<sup>21</sup>.

Wśród omawianych przez Welscha artystów znajduje się właśnie Dubuffet jako twórca sztuki „wykraczającej poza granice ludzkie”, sztuki uświadamiającej nam zjawiska dotychczas zaniechane przez człowieka, czyli tematyżującej anestetyczność.

Tytułem podsumowania można zauważyć, że wśród składających się na *Historię brzydoty* Eco ilustracji znaleźć można fotografię, na której widnieje Samuel, zwycięzca konkursu na najbrzydszego psa świata<sup>22</sup>. Ten bez wątpienia ukochany pupil jest zaiste odrażający i szpetny. Zdjęciu towarzyszy fragment książki pióra samego Eco opisujący makabryczny eksperyment przeprowadzany na psie. Powstaje pytanie, czy to przypadek, że wśród tylu dzieł szpetotę w całej swej okazałości, niezestetyzowaną, ukazuje właśnie fotografia, na której widzimy właściwie tylko szpetnego Sama (a więc mamy do czynienia z takim dziełem, w przypadku którego nie można argumentować, iż mimo szpetoty przedmiotu „przyjemność” czerpiemy ze sposobu jego przedstawienia), i że z tym kadrem zestawiony jest fragment powieści, który poprzez opisywaną przez siebie brzydotę (również w sensie moralnym) denuncjuje satanizm, sadyzm i okrucieństwo, w rozdziale o takim tytule bowiem znalazł się ów fragment wraz z ilustracją. Czy więc nie jest tak, że mimo iż – by powtórzyć w tym miejscu raz jeszcze słowa Adorno – „sztuka musi uczynić własną sprawą to, co skazano na banicję jako brzydkie”, to nigdy nie może tego zrobić w pełni – Sam z fotografii pozostanie szpetny, opisany przez Eco ze włok psa – jedynie brzydki – a przez to donos na rzeczywistość nigdy nie będzie wyczerpujący? Czy zatem – wracam z kolei do Gadamera – brzydota w sztuce nie podziela losu piękna, które przeniesiono w krainę estetycznego pozoru (przeciwko czemu występuje właśnie autor *Aktualności piękna*), wskutek czego pozbawiono je mocy oddziaływania i ukazywania prawdy? Czy w podobny sposób szpetota, przeniesiona już może nie do świata pozoru, lecz do świata sztuki (A. Danto), nie przemienia się w brzydotę, a przez to niejako tylko pozornie denuncjuje to, co naśladuje jako szpetne. Tak zdaje się można

<sup>20</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 520–549.

<sup>21</sup> Tamże, s. 543–544.

<sup>22</sup> *Historia brzydoty*, s. 232.

rozumieć aktualność brzydoty – brzydota w sztuce jest aktualna, bo zawsze jest w akcie, w akcie nigdy chyba niezrealizowanego w pełni utożsamiania się ze szpetotą.

## THE RELEVANCE OF UGLINESS

The article takes as its point of departure T. Adorno's idea that art is to denounce the ugliness of the world. At the same time this aim seems to be dangerous as the ugliness in art – contrary to the ugliness in reality – can turn out to be acceptable as such. M. Wallis suggested we divide things into beautiful and not beautiful ones, while the latter ones into not ugly (sublime, tragic, comic), aesthetically ugly (expressive, grotesque) and not-aesthetically ugly. If we juxtapose Adorno's and Wallis' ideas, we can wonder whether the aim of the art as defined by the former can be achieved at all for the problem is whether, due to the fact that we are concerned with art, not-aesthetic ugliness turns into aesthetic ugliness. If it so – and so it seems – then art cannot denounce the ugliness of the world as this is what seems to correspond to Wallis' idea of not-aesthetic ugliness. So the problem is whether it is possible to think of ugliness in aesthetic terms or rather we should try to grasp it as a part of anaesthetics (W. Welsch).

## SZPETNE TWARZE, SZPETNE DUSZE. O WPŁYWACH TEORII FIZJONOMICZNYCH NA MALARSTWO FELIKSA PĘCZARSKIEGO

Feliks Pęczarski w najlepszym okresie swojej twórczości, w latach czterdziestych XIX wieku, był twórcą wyróżniającym się w warszawskim środowisku artystycznym. Choć w jego *oeuvre* znajdują się także portrety i obrazy religijne, to przede wszystkim sceny rodzajowe stały się podstawą zainteresowania krytyków i przyczynkiem wzmianek. Pomimo wciąż żywej tradycji norblinowskiej, szerokiej sławy Aleksandra Orłowskiego oraz działalności graficznej i pedagogicznej Jana Feliksa Piwarskiego tematyka rodzajowa w ośrodku stołecznym w początkach lat czterdziestych wciąż jeszcze nie zyskała sobie większej popularności wśród malarzy. Już więc samo poświęcenie się Feliksa Pęczarskiego tej dziedzinie stawiało go w gronie nielicznych twórców. Na ich tle wyróżniał się on podejmowaną przez siebie tematyką. Wbrew panującym podówczas w sztuce polskiej modom na bohaterów swoich prac obierał często osoby z warszawskiego półświatka: lichwiarzy, karciarzy, pijaków, oszustów. Dodatkowo jego artystyczne odosobnienie przejawiało się poprzez niezwykłą charakterystykę prezentowanych postaci, opierającą się na przerysowanych, często graniczących z karykaturą rysach twarzy, przesadnie podkreślonej mimice oraz gestykulacji. To właśnie te cechy jego prac szczególnie fascynowały jemu współczesnych.

Nielicznych badaczy twórczości Feliksa Pęczarskiego intrygowały głównie jego obrazy rodzajowe. Najczęściej podejmowane przez niego motywy, a przede wszystkim stosowana przez niego charakterystyka stały się głównymi tematami ich rozważań. Wśród elementów, które miały wpływ na ukształtowanie się tych aspektów twórczości Pęczarskiego, wymieniane były malarstwo flamandzkie, inspiracje dziełami XVIII-wiecznych karykaturzystów oraz głuchoniemota artysty. Oddziaływanie tych wszystkich czynników na artystę jest niewątpliwe. Obok nich pojawia się jednak jeszcze jedna kwestia, której znaczenie dla formy jego obrazów powinno zostać rozpatrzone – teoria fizjonomiki.

Fizjonomika zakłada możliwość oceny charakteru i właściwości umysłowych człowieka poprzez analizę jego wyglądu zewnętrznego, a w szczególności rysów jego twarzy. Przez wieki swojego rozwoju, obejmującego okres od starożytności po schyłek XIX stulecia, przeszła ewolucję od wiedzy nieomal magicznej po skonkretyzowany system

naukowy<sup>1</sup>. Autorzy kolejnych teorii wprowadzali różnorodne metody badawcze, dochodząc niejednokrotnie do odmiennych niż ich poprzednicy wniosków. Przez wszystkie te epoki nie zmieniał się jedynie zasadniczy cel ich rozważań, którym było wskazanie cech fizycznych pozwalających w sposób niepodważalny odróżnić ludzi dobrych od złych, szlachetnych od niegodziwych, uczciwych od oszustów.

Rozgłos i znaczenie, jakie zdobywać zaczęła fizjonomika na przełomie XVIII i XIX wieku, przyniosły jej prace Johanna Caspara Lavatera, zuryskiego pastora. W najważniejszym swoim dziele, *Physiognomische Fragmente* z lat 1775–1778, zależnościom pomiędzy wyglądem ciała a charakterem człowieka usiłował on nadać walor systemu quasi-naukowego, odchodząc od tradycyjnych analogii animalistycznych, a opierając się na pomiarach i statystykach. Lavater łączył w swoich rozważaniach dwa aspekty dotychczas traktowane osobno: twarz organiczną, czyli układ kostny i mięśniowy, oraz twarz ekspresyjną, czyli ulotne miny i grymasy. Jednocześniej obserwacji obu tych elementów przypisywał on możliwość odczytania duszy ludzkiej<sup>2</sup>.

Niewątpliwie to właśnie teorie Lavatera odegrały najistotniejszą rolę w popularyzacji fizjonomiki w początkach XIX wieku. *Physiognomische Fragmente* w przekładach na inne języki szybko rozpowszechniły jego poglądy w głównych krajach Europy<sup>3</sup>. Publikowano także uproszczone wersje, zwane „Podręcznym Lavaterem”<sup>4</sup>, które były dostępne także dla odbiorców nieposiadających specjalistycznego wykształcenia, co wpłynęło na rozwój amatorskiego zainteresowania fizjonomiką w pierwszej połowie XIX wieku.

Inspiracje fizjonomiką, przejawiające się poprzez przywiązywanie szczególnej wagi do charakterystyki twarzy oraz ekspresji uczuć i namiętności, często powracały w twórczości artystów końca XVIII i początków XIX wieku. Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824) w swoich obrazach historycznych kontrastował postacie cnotliwe i niemoralne, różnicę pomiędzy nimi podkreślając szlachetnymi rysami pierwszych i brzydotą drugich<sup>5</sup>. Próbą uchwycenia zewnętrznych cech osób dotkniętych chorobą psychiczną był cykl *Monomanii* Théodore’a Géricaulta (1791–1824). Wyrazistą mimikę często stosował w swoich autoportretach Joseph Ducreux (1735–1802), m.in. w jednej z najbardziej znanych jego prac przedstawiającej artystę ziewającego. Najbardziej wyrazistym przykładem zainteresowania twórców naukami fizjonomicznymi jest jednak cykl rzeźbiarskich głów ukazujących typy ludzkie i rozmaite emocje wykonany przez

<sup>1</sup> O historii fizjonomiki i jej wpływie na malarstwo pisał Jan Białostocki. Por. J. Białostocki, *Charakter – pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*, [w:] tegoż, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 46–80.

<sup>2</sup> J.C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, s. 6, [za:] J.J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 88.

<sup>3</sup> Już w 1781 roku, a więc w kilka lat po pierwszym wydaniu, dzieło Lavatera zostało przełożone na francuski i holenderski, a w 1789 – na angielski. Na początku XIX wieku powstały wydania hiszpańskie i francuskie.

<sup>4</sup> J.J. Courtine, C. Haroche, dz. cyt., s. 74.

<sup>5</sup> J. Białostocki, dz. cyt., s. 75; G. Levitine, *The Influence of Lavater and Girodet's „Expression des sentiments de l'âme”*, „The Art Bulletin” 1954, nr 36, s. 33–44.



Franza Xavera Messerschmidta (1736–1783), choć w tym przypadku istotną rolę odegrały także paranoiczne halucynacje, na które cierpiął jego autor<sup>6</sup>.

Ta sama *idée fixe*, która stała się podstawą teorii fizjonomicznych, opanowała także większość obrazów rodzajowych Feliksa Pęczarskiego – próba wizualnego przedstawienia ludzkich charakterów i chwilowych wzruszeń. Jako niezwykle spoztrzegawczy obserwator życia codziennego stolicy artysta uwieczniał w równym stopniu oglądane przez siebie sceny i postacie biorące w nich udział. Fizjonomie jego bohaterów oraz ich grymasy razem z rozgrywającą się akcją i symbolicznymi atrybutami budują historie składające się na niemalże kryminalną kronikę Warszawy lat czterdziestych XIX wieku. Wśród kilku powracających w jego twórczości motywów największym upodobaniem darzył on bowiem sceny rozmaitych oszustw, w których naiwność nieświadomych zagrożenia młodzieńców czyni z nich łatwe ofiary przebiegłych rzezimieszków. W nich właśnie jego talent do oddawania grymasów ludzkich twarzy znaleźć mógł najpełniejsze zastosowanie w kreowaniu zarówno dobrych, jak i złych bohaterów.

Jeden z najstarszych znanych obrazów rodzajowych Pęczarskiego, obecnie zaginiona praca zatytułowana *Szulerzy*, był prezentowany na wystawie warszawskiej w 1841 roku. Zwrócił wówczas uwagę Michała Grabowskiego, który tak o nim pisał:

Siedzą trzej gracze, przed nimi stolik, na którym karty w nieładzie i świeca. Jeden z nich, środkowy, założywszy poza świecę rejestr gry, przegląda go, drugi pokazuje mu nos długi, widać jako znak przegranej; trzeci patrzy spokojnie. Odbicie światła świecy od rejestru na chytre twarze szulerów przedziwne, a oblicza dosyć charakterystyczne<sup>7</sup>.

Znajdująca się obecnie w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku autorska replika tego dzieła (il. 1) wykonana w 1843 roku potwierdza słowa krytyka. Wyraźnie rysuje się w niej kontrast pomiędzy przegranym a dwójką oszustów. Charakterystyka postaci w tym obrazie, która zdaje się balansować na granicy naturalistycznej obserwacji rzeczywistości oraz karykatury, jest stosunkowo mało wyrazista: rysy twarzy nie są jeszcze przesadnie podkreślone, a konstytuujące całą akcję gesty i miny, choć nieco zbyt dosłowne, nie sprawiają jeszcze wrażenia teatralności.

Podobny sposób kreowania opowiadanej historii oraz przedstawiania jej bohaterów odnajdujemy w pracy *Settling Accounts* z 1844 roku sprzedanej w domu aukcyjnym Sloan's<sup>8</sup> i najprawdopodobniej identycznej z obrazem *Spekulanci* wystawianym w Warszawie w 1845 roku<sup>9</sup>. Przedstawia ona grupę mężczyzn zgromadzonych wokół

<sup>6</sup> E. Kris, *Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien” 1932, s. 169–228.

<sup>7</sup> M. Grabowski, *O wystawie sztuk pięknych w Warszawie 1841 r.*, „Athenaeum” 1841, t. 5, s. 193–199, [za:] S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Wrocław 1952, s. 275.

<sup>8</sup> *Painting, prints and sculpture*, sales catalog 29 Nov 2001, Sloan's, Bethesda 2001, s. 85.

<sup>9</sup> *Spis dzieł sztuk pięknych na wystawę publiczną w roku 1845 dostawionych*, Warszawa 1845, [za:] S. Kozakiewicz, dz. cyt., s. 282.

zwykłego, drewnianego stołu w ciemnym pomieszczeniu. Z prawej strony siedzi elegancko ubrany, łysiejący mężczyzna. Przed nim leżą dokumenty czekające na jego podpis. Siedzący naprzeciw niego młody mężczyzna kiwa palcem i uśmiecha się, jednak jego twarz nie wyraża sympatii, tylko przebiegłość i satysfakcję z oszustwa, które zaraz ma się dokonać. Brodaty Żyd w jarmułce spoufalająco nachyla się ku wahającemu się mężczyźnie i unosi do góry dłoń z kciukiem i palcem wskazującym połączonymi w geście, który ma oznaczać, że wszystko jest w porządku. Także jego wygląd nie wzbudza w widzu zaufania. Po łagodnym uśmiechu na twarzy głównego bohatera można sądzić, że nie dostrzega on złych intencji pozostałych mężczyzn. Jak wiele może stracić na tej transakcji, symbolizują znajdujące się na stole tuż przy jego dłoni srebrne monety.

Motyw oszustwa pojawia się także w obrazie *Karciarze* (il. 2), który należał do kolekcji Marcina Olszyńskiego<sup>10</sup>, a obecnie znajduje się w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu. Uchodził on niegdyś za oryginalne dzieło Pęczarskiego, prace konserwatorskie ujawniły jednak, iż jest to współczesna artyście kopia<sup>11</sup>. Spokojna fizjonomia i poważny wyraz twarzy mężczyzny z lewej znamionują przyzwoitego człowieka. Spogląda na niego drugi gracz, z lekkim uśmieszkiem na ustach, w których tkwi zapalone cygaro. Jaskrawe oświetlenie jego twarzy, uzyskane przez wprowadzenie światła świecy, zaostża jeszcze rysy i podkreśla grymas warg, a przechylona na bakier czapka uwypukla jego łotrzykowski wygląd.

Najbardziej znany obraz Pęczarskiego także podejmuje tematykę karciarską. Są to *Szulerzy przy świecy* z 1845 roku, którzy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Tym razem nie ma żadnej narracji, nie widzimy samej sceny oszustwa, a jedynie jej bohaterów cieszących się ze swojego sukcesu. Twarze mężczyzn określane były przez współczesnych artystów jako „charakterystyczne”, bo też Pęczarski w obrazie tym szczególnie wyraziście odmalował ich rysy oraz grymasy, zbliżając się już do granic karykatury i groteski. Widz od razu jest w stanie ocenić, iż przedstawione osoby to typy, których nie można podejrzewać o nieposzlakowaną opinię, choć w zasadzie nic w obrazie nie wskazuje bezpośrednio na przestępczy charakter ich zajęcia. Wprawdzie na stole można dojrzeć rozsypane karty do gry, lecz stanowią one raczej fragment rozbudowanej martwej natury niż wyraźny atrybut szulerski.

Jednym z najbardziej niepokojących dzieł Pęczarskiego są *Amatorzy herbaty i „Kurier” przy świecy* (il. 3). Kompozycją posiada cechy typowe dla jego twórczości: ciasny kadr ukazuje niewielki fragment stołu oraz półpostacie dwóch siedzących przy nim mężczyzn. Pierwszy z nich trzyma tuż przy płomieniu otwartą gazetę, którą czyta z tak silnym zainteresowaniem, że aż nieświadomie otworzył usta. Wyczuwalne jest niebezpieczeń-

<sup>10</sup> *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, oprac. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, Wrocław 1955, s. 19.

<sup>11</sup> Podczas czyszczenia obrazu odkryto częściowo zniszczony napis znajdujący się w prawym dolnym narożniku, który brzmi: „z Oryginału / F. Pęczarskiego / 1844 R[o]bi[ł]...”; dalsza część jest wydrapana i nie udało się jej odtworzyć.

stwo grożące bohaterowi, szczególnie gdy spojrzymy na drugiego z „amatorów”. Jego nieprzyjemnie wygięte usta i mocno zmrużone oczy świadczą o niechęci czy też pogardzie, z jaką patrzy na swojego towarzysza. Nic w obrazie nie tłumaczy jednak ukazanej sceny, przedmioty przedstawione przez artystę (dwie szklanki, mała taca, lichtarz) nie pozwalają zrozumieć tak silnych emocji drugiego z mężczyzn. Jeśli jednak chodzi o dosadność charakterystyki postaci, jest to zapewne jedna z najlepszych prac Pęczarskiego.

Omówione powyżej prace realizują schemat przedstawienia złooczyńcy i jego ofiary. Tradycyjne w kulturze konotowanie moralności z pięknem, a jej braku z brzydotą zyskuje w obrazach Pęczarskiego nowy wymiar. Zgodnie z popularną wczesnoromantyczną konwencją idealizowany wygląd pozytywnych bohaterów kontrastował z wyraźną szpetotą negatywnych. W odróżnieniu od niej Feliks Pęczarski stosował pewną deformację rysów twarzy zarówno w przypadku „dobrych”, jak i „złych” postaci. Mężczyźni, którzy w obrazach odgrywają rolę ofiary, najczęściej przedstawiani byli mniej dosadnie: ich wizerunki wahają się od portretowego, realistycznego ujęcia (jak w przypadku *Karciarzy*) po lekką karykaturę. Przy tym zauważyć należy, że powtarzające się cechy ich wyglądu podkreślają wady charakteru. Szczególnie małe oczka ukryte za grubymi okularami oraz półotwarte usta stają się świadectwem ich naiwności czy wręcz braku inteligencji. Prawdziwym jednak mistrzostwem są w obrazach Pęczarskiego postaci oszustów cechujące się znacznie bardziej groteskowym opracowaniem zarówno rysów twarzy, jak i grymasów.

Zakładając za Jerzym Malinowskim, że obrazy rodzajowe Pęczarskiego stanowiły alegorie niebezpieczeństw, jakie czyhały na przedstawicieli środowiska mieszczańskiego<sup>12</sup>, uznać można, iż stosowane przez artystę deformacje i przesadna mimika jeszcze silniej podkreślać miały przesłanie prac. Karykaturalne potraktowanie twarzy przestępców nie tylko czyniło sceny bardziej zrozumiałymi dla przeciętnego odbiorcy, lecz także wzbudzało w nim jeszcze silniejszą niechęć do przedstawionych postaci z półświatka. Istotne jest również to, że malarz nadawał tym pracom charakter humorystyczny, by stały się one obiektem rozrywki odbiorców, co miało się zapewne przekładać na zainteresowanie potencjalnych klientów. Satyryczny wymiar tych obrazów, zyskujący Pęczarskiemu pochlebne opinie krytyków, mógł być odpowiedzią na zainteresowanie publiczności. Przemawiać za tym może fakt, że tendencje do dosadnej charakterystyki nasilają się u niego od wczesnych prac do obrazów późniejszych, datowanych na drugą połowę lat czterdziestych.

Janusz M. Michałowski wywodził sceny rodzajowe Pęczarskiego z malarstwa niderlandzkiego XV i XVI wieku<sup>13</sup>. Zestawienie jego obrazów z twórczością Quentina Massyssa czy Marinusa van Reymerswaele oraz ich następców wykazuje znaczne podobieństwa szczególnie w dziedzinie kompozycji, werystycznego realizmu oraz zamiłowania do ka-

<sup>12</sup> J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 23.

<sup>13</sup> J.M. Michałowski, „Szulerzy” i „Lichwiarze” – obrazy rodzajowe F. Pęczarskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 3, s. 266–277.

rykatury, stanowiącej celne ostrze społecznej satyry. Wobec jednak znacznej odległości zarówno historycznej, jak i geograficznej dzielącej tych artystów, a w szczególności ze względu na niewielkie szanse polskiego malarza na bliskie i dogłębne poznanie dorobku dawnych mistrzów<sup>14</sup>, inspiracje sztuką niderlandzką, choć niepodważalne, nie mogą się jawić jako główny czynnik kształtujący twórczość Pęczarskiego.

Większość autorów, omawiając jego obrazy rodzajowe, jako źródło typowej dla niego mimiki i gestykulacji jednoznacznie wskazuje głuchoniemotę. Kalectwo malarza wpłynęło zapewne na odmienną niż u ludzi pełnosprawnych percepcję, skupioną jedynie na doznaniach wzrokowych, co zaowocowało bardziej szczegółową obserwacją otaczającej go rzeczywistości. Nie może ono jednak tłumaczyć typowych dla Pęczarskiego deformacji. Jak wskazuje przykład innych głuchych artystów, zarówno współczesnego mu twórcy polskiego Franciszka Ksawerego Preka<sup>15</sup>, jak i Hendricka Avercampa, Johna Brewstera Jr., Douglasa Tildena, Josepha Henry’ego Sharpa czy Granville’a Redmonda, brak słuchu nie objawiał się w specyficznych właściwościach ich dzieł. Karykatura u Pęczarskiego była więc świadomym wyborem artystycznym, nie zaś skutkiem jego kalectwa.

Być może to właśnie fizjonomika była owym katalizatorem, który łącząc naturalne predyspozycje Feliksa Pęczarskiego do obserwacji otaczającej go rzeczywistości oraz inspiracje obrazami dawnych mistrzów, doprowadził do stworzenia jego unikalnego na gruncie polskim stylu. Podkreślanie przez niego pewnych typowych cech wyglądu postaci posiada wiele elementów wspólnych z teoriami Johanna Caspara Lavatera, dla którego kształt głowy i rysy twarzy świadczyć miały o charakterze człowieka. Jego opisy osób moralnie podejrzanych zaskakująco bliskie są bohaterom obrazów Pęczarskiego: „Prostopadłe, bardzo wysokie lub bardzo niskie czoła, pokryte guzami. Bardzo ostre, małe, krótkie lub wulgarnie bulwiaste nosy, z szerokimi nozdrzami. [...] Dolne zęby wyraźnie widoczne, pod długimi lub bardzo krótkimi zębami górnymi”<sup>16</sup>. Lavater ostrzegał:

Ktokolwiek, kto bez zezowania potrafi jednocześnie patrzeć w obie strony, z małymi oczami odwróconymi w różnym kierunku; kto poza tym ma czarne zęby; [...] oraz krzywy, pogardliwy uśmiezek – tego unikaj, nie zważając na jego bystrość, wiedzę i inteligencję, jako że to fałszywy i podły człowiek, pozbawiony honoru, bezwstydnny, podstępny oraz egocentryczny<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Jedyną możliwością, jaka może być brana pod uwagę przy obecnym stanie wiedzy o życiu Pęczarskiego, jest wyjazd malarza do Bawarii i Saksonii w 1828 roku. Spędził on wtedy za granicą kilka miesięcy i miał zapewne okazję, by zwiedzić zbiory sztuki w Dreźnie i Monachium. Wobec wielu białych plam w biografii artysty nie można wykluczyć, że Pęczarski odbył jeszcze inne podróże, w trakcie których poznawał twórczość dawnych mistrzów.

<sup>15</sup> B. Szczepankowski, *Niesłyszący twórcy kultury – wybitni malarze XIX i XX wieku*, [w:] *Świat pełen znaczeń – kultura i niepełnosprawność*, red. J. Baran, S. Olszewski, Kraków 2006, s. 59–62.

<sup>16</sup> J.C. Lavater, *Essays on Physiognomy: Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind*, London 1850, s. 487 (cytaty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki).

<sup>17</sup> Tamże, s. 488.

Wzmoczone zainteresowanie Pęczarskiego mimiką może się wiązać z tym nurtem fizjonomiki, który badał wpływ emocji na wygląd człowieka. Pionierską pracą podejmującą to zagadnienie były studia francuskiego malarza Charlesa Le Bruna, słynne *Conférences sur l'expression des passions*, wygłoszone w 1668 roku w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. W serii rysunków zachowanych w Luwrze zaprezentował on przesunięcia poszczególnych organów ekspresji (brwi, oczu, nosa, ust) pod wpływem rozmaitych uczuć. Wychodząc od przedstawienia spokoju, stanowiącego stopień zero tego systemu, ukazał przemiany, jakie następują pod wpływem radości, smutku, przerażenia. Dzieło Le Bruna, stworzone jako podręcznik dla malarzy, który zawierałby gotowe wzorce przedstawiania „pasji” i charakterów<sup>18</sup>, w XIX wieku nadal cieszyło się popularnością wśród artystów francuskich, stanowiąc dla nich źródło inspiracji.

Grymasy mężczyzn z obrazu Feliksa Pęczarskiego *Efekt melodramy* zdają się rozwinięciem tych właśnie problemów, niemal szkolnym ćwiczeniem w oddawaniu rozmaitych uczuć. Praca ta ukazuje towarzystwo uczestniczące w najpewniej bezpłatnym przedstawieniu w teatrze w Lublinie<sup>19</sup>. Postacie zebrane na galerii, przepychające się i żywiołowo reagujące na grę aktorów, były dla Pęczarskiego zapewne ciekawym obiektem obserwacji, szansą wykorzystania swojego talentu do przedstawiania rozmaitych fizjonomii i błyskotliwego podchwytywania grymasów portretowanych mężczyzn. Nietypowa kompozycja obrazu, stłaczająca jeden nad drugim kilka planów, wskazuje, że głównym punktem zainteresowania artysty były twarze wyrażające odczucia, które w widzach wzbudziło przedstawienie: śmiech, smutek, przestrasz, zadziwienie. Inspiracją tej pracy, według Andrzeja Ryszkiewicza, jest litografia Louisa Leopolda Boilly'ego *Bezpłatny spektakl* z 1830 roku przedstawiająca plebs tłoczący się na galerii teatru<sup>20</sup>. Choć dzieła podejmują ten sam motyw, to jego realizacja w obu przypadkach jest indywidualna – artyści sportretowali otaczającą ich rzeczywistość: paryską biedotę okresu rewolucji oraz widzów prowincjonalnego polskiego teatru.

Możliwe, iż również w teoriach fizjonomicznych należałoby szukać źródeł najbardziej niezwykłego z obrazów rodzajowych Feliksa Pęczarskiego, zatytułowanego *Satyra na pijaństwo* (il. 4). Choć tytuł ten przylgnał do kompozycji i cały czas jest stosowany, już wstępna analiza ikonograficzna wykazuje jego bezpodstawność: w pracy tej nie pojawia się alkohol, a więc odrzucić należy jej „pijacki” charakter. Malarz zastosował tu typową dla siebie kompozycję, w której na pierwszym planie widoczny jest stół, a wokół niego rozmieszczone są cztery osoby. Najbardziej zagadkowa jest środkowa postać mężczyzny z głową lisa. Jego ludzka twarz ukazana jest tuż obok w formie maski. Mamy tu zapewne do czynienia z próbą zestawienia zewnętrznego wyglądu postaci z symbolicznym obrazem jego charakteru. Scenę można zinterpretować jako dosłowne zobrazowanie zdemaskowania prawdziwych cech bohatera obrazu. Okazuje się, że nie-

<sup>18</sup> K. Secomska, *Malarstwo francuskie XVII wieku*, Warszawa 1985, s. 111.

<sup>19</sup> A. Ryszkiewicz, *Na widowni lubelskiego teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4, s. 473–476.

<sup>20</sup> Tamże, s. 476.

pozornie wyglądający pan w średnim wieku o wąskich ustach, mięsistym nosie i nieco zezujących małych oczkach ukrywał swój podły charakter. Lis, którego miał „pod skórą”, jest tu zapewne symbolem oszustwa, chytryści i nieuczciwych zamiarów. Piotr Nowakowski wysunął teorię, iż obraz ten odwoływał się do konkretnego wydarzenia bądź rzeczywistej postaci. Argumentem przemawiającym za tym jest bardzo realistyczne, wręcz portretowe opracowanie twarzy przedstawionego mężczyzny, podczas gdy pozostałe postacie potraktowane są znacznie bardziej schematycznie<sup>21</sup>.

Porównanie człowieka do lisa było zarówno obecne w języku potocznym, jak i powszechne w literaturze (przywołać tu można choćby bajkę La Fontaine’a *Kruk i lis* czy podobne utwory Adama Mickiewicza). Rzadziej jednak ten motyw wykorzystywany był w sztukach plastycznych<sup>22</sup>. Układ, jaki zastosował w *Satyrze na pijaństwo* Pęczarski – ustawienie obok siebie twarzy mężczyzny i głowy lisa – przypomina stronicę dawnych traktatów fizjonomicznych, przedstawiające pewne typy głów ludzkich i zwierzęcych. Prace z zakresu fizjonomiki, takie jak choćby najsłynniejszy z nich traktat Giovanniego Battisty Della Porty *De humana physiognomonia* z 1586 roku, zestawiały twarze ludzkie ze zwierzęcymi, a podobieństwa morfologiczne miały być dowodem na analogie charakterologiczne<sup>23</sup>. W Polsce idee Della Porty rozpowszechnione zostały w połowie XVIII wieku dzięki pierwszej polskiej encyklopedii powszechnej, czyli *Nowym Atenom* Benedykta Chmielowskiego.

Zakładając wpływ teorii fizjonomicznych na twórczość Feliksa Pęczarskiego, trzeba się zastanowić nad jego możliwymi źródłami. Chronologicznie najbliższymi artyście pracami z tej dziedziny były książki Johanna Caspara Lavatera, które jednak w latach czterdziestych XIX wieku nie doczekały się jeszcze polskiego przekładu. Mimo tego jego teorie znane były z wydań francuskich oraz niemieckich i cieszyły się podobną jak w Europie Zachodniej popularnością. Poglądy te rozpowszechniał m.in. Julian Ursyn Niemcewicz, który osobiście poznał badacza podczas wizyty w Zurychu<sup>24</sup>. Znaczną rolę odegrały także artykuły prasowe przybliżające zarówno główne założenia lavateryzmu, jak i osobę jego twórcy. W 1835 roku „Magazyn Powszechny” opublikował obszerny tekst, którego autor był sceptycznie nastawiony do poglądów Lavatera, gdyż „podobnej nauki nie można nigdy za pewną uważać, że taką nigdy nie będzie dla tego samego, iżby wielce szkodliwą być mogła”<sup>25</sup>. Widział w niej jed-

<sup>21</sup> P. Nowakowski, *Malarstwo Feliksa Pęczarskiego – rozwój kolekcji w latach 1992–1997*, „Rocznik Muzealny” 1998, t. 7, s. 87.

<sup>22</sup> Wyjątkowym przykładem może być obraz *Allegory of Time Governed by Prudence (Alegoria czasu kierowanego roztropnością)* Tycjana z National Gallery w Londynie. Ukazuje on trzy męskie twarze w trzech okresach życia i odwołujące się do nich trzy głowy zwierząt: wilka, lwa i psa. Trzygłowa bestia ma być symbolem rozwagi.

<sup>23</sup> G.B. Della Porta, *La physiognomie Humaine*, Rouen 1665, [za:] J.J. Courtine, C. Haroche, dz. cyt., s. 46.

<sup>24</sup> J. Bachórz, *Fizjonomika*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 294.

<sup>25</sup> *Lavater*, „Magazyn Powszechny” 1835, nr 60, s. 480.

nak doskonale źródło inspiracji i wzorów dla twórców: „Dzieło Lawatera jak mylném i niedostatecznym być może w szczegółach i w celu, jaki głównie zamierza, tak dla artystów bardzo jest nauczające”<sup>26</sup>.

Faktycznie, jak było już wspomniane, książki zuryskiego pastora silnie oddziaływały na licznych europejskich artystów. Jeśli więc nawet Feliks Pęczarski nie miał możliwości bezpośredniego poznania idei badacza, mógł je przejąć pośrednio, poprzez nawiązania do stylu twórców zainteresowanych fizjonomiką. Jednym z nich mógł być wspomniany już Louis Leopold Boilly. O związkach jego sztuki z obrazami Pęczarskiego pisał już Andrzej Ryszkiewicz<sup>27</sup>. *Magnum opus* francuskiego artysty stał się opracowywany w latach 1823–1828 album fizjonomicznych karykatur zatytułowany *Recueil de grimaces (Wybór grymasów)*, składający się z 94 tablic, w których groteskowo opracowane twarze postaci prezentują rozmaite emocje i stany psychiczne. Cykl ten zyskał wielką popularność wśród odbiorców, którzy docenili poczucie humoru artysty. Litografie z tego zbioru znane były również w Polsce, możliwe więc, że Feliks Pęczarski je oglądał i w pewnym stopniu naśladował. Zachodzi nawet podejrzenie, że jest on autorem olejnej kopii jednej z grafik Boilly’ego<sup>28</sup>.

Obrazy rodzajowe Feliksa Pęczarskiego, nieznajdujące analogii w ówczesnej polskiej produkcji artystycznej, wykazywały silne związki z pracami tak zwanej szkoły düseldorfskiej. Podobieństwa te były tak silne, że Wacław Husarski stwierdził nawet, że polski artysta był wychowankiem tej uczelni<sup>29</sup>. Choć taką ewentualność należy uznać za bardzo mało prawdopodobną, bliskość tematyki i formy dzieł Pęczarskiego oraz jednego z głównych przedstawicieli tej szkoły Johanna Petera Hasenclavera nie wydaje się przypadkowa<sup>30</sup>. Obaj interesowali się społecznością wielkiego miasta, w ich obrazach występują często podobne motywy (wnętrza kawiarni, gracze w karty, pijacy z kielichami wina czy mężczyźni czytający gazetę) oraz zbliżone efekty formalne (drobiazgowy realizm, silne efekty światłocieniowe, celna charakterystyka postaci, niejednokrotnie o cechach karykaturalnych). Badacze niemieccy udowodnili inspiracje Hasenclavera współczesnymi mu teoriami fizjonomicznymi<sup>31</sup>, co zresztą było niezwykle powszechne w kręgu malarzy rodzajowych krajów niemieckojęzycznych drugiej ćwierci XIX wieku.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> A. Ryszkiewicz, dz. cyt., s. 476.

<sup>28</sup> Chodzi tutaj o niesygnowany obraz *Scena rodzajowa* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, który jest wierną kopią litografii L.L. Boilly’ego *Szczęście zupełne*. Obecnie obraz przypisywany jest Janowi Feliksowi Piwarskiemu, lecz jego groteskowy charakter stoi w wyraźnej opozycji do autorskich dzieł tego malarza. Bardziej prawdopodobna zdaje się więc hipoteza, iż kopię wykonał Feliks Pęczarski, choć nie można też wykluczyć, iż i ta atrybucja jest błędna, a obraz powstał na podstawie grafiki jeszcze we Francji i został sprowadzony do Polski. Por. S. Ciechowski, *Piwarski, Pęczarski i Boilly*, „Plastyka” 1938, r. IV, nr 4, s. 90–93.

<sup>29</sup> W. Husarski, *Karykatura w Polsce*, Warszawa 1926, s. 14.

<sup>30</sup> J. Malinowski, dz. cyt., s. 23.

<sup>31</sup> S. Paulik, *Hasenclavers physiognomische Studien*, [w:] S. Geppert, D. Soechting, *Johann Peter Hasenclaver (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution*, Mainz am Rhein 2003, s. 169–173.

Krytyczne spojrzenie na współczesną sytuację społeczną oraz werystyczny realizm wzbogacony nutą humorystyczną – cechy typowe dla twórczości rodzajowej Feliksa Pęczarskiego – nie były obecne w malarstwie polskim XIX wieku. Inna sytuacja panowała na gruncie literatury krajowej. Pisarze, wykorzystując odmienne medium – język – dążyli jednak do tych samych celów co malarze, chcieli uchwycić wady i śmieszności rozmaitych typów ludzkich. Dotyczy to przede wszystkim małych form literackich, tak zwanych szkiców lub obrazków fizjologicznych, których głównym elementem był portret ich bohatera oparty oczywiście na ideach fizjonomii<sup>32</sup>. Formuła ta przybyła do Polski z Francji, opanowanej na początku lat czterdziestych XIX wieku krótkotrwałą, lecz niezwykle intensywną modą na ten gatunek literacki. Wśród licznych polskich autorów parających się tą dziedziną literatury do najwybitniejszych postaci należeli: Józef Dzierkowski, Józef Symeon Bogucki, Gerard Maurycy Witowski, Kazimierz Władysław Wójcicki, a także Józef Ignacy Kraszewski. Ich dzieła, ogólnie dostępne i dzięki walorom humorystycznym cenione przez szerokie grono odbiorców, odegrały znaczącą rolę w upowszechnieniu się teorii fizjonomicznych wśród czytelników polskich. Musiały być one znane także Feliksowi Pęczarskiemu, z którego obrazami być może nieprzypadkowo mają tak wiele cech wspólnych.

Założenie, że na kształtowanie się charakterystycznego stylu obrazów rodzajowych Feliksa Pęczarskiego mogły mieć wpływ teorie fizjonomiczne, jest jedynie hipotezą. Wobec niewielu źródeł dotyczących jego życia oraz całkowitego niemal braku wiadomości o jego zainteresowaniach i poglądach nie ma możliwości jednoznacznego stwierdzenia, czy znał on jakiegokolwiek traktaty z dziedziny fizjonomiki ani czy świadomie czerpał z nich wzory i inspiracje do swoich przedstawień. Wobec typowego dla niego podkreślania czy nawet deformowania rysów twarzy oraz przesadnego zaznaczania mimiki postaci wydaje się bardzo prawdopodobne, iż na jego sztukę wpływ wywarły te elementy teorii fizjonomicznych, które były stale obecne w kulturze pierwszej połowy XIX wieku, pojawiały się w dziełach literackich i artystycznych innych twórców, powracały w dyskusjach towarzyskich i artykułach prasowych.

---

<sup>32</sup> J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972, s. 87.



## UGLY FACES, UGLY HEARTS. THE INFLUENCE OF PHYSIOGNOMY ON THE ART OF FELIKS PĘCZARSKI

The article is a presentation of the hypothesis concerning the connections between genre paintings of Feliks Pęczarski and physiognomic theories. This partly magical knowledge, dating back to antiquity assumes the possibility of judging about a person's character and intellectual features from the analysis of their external appearance, especially features of the face. Publicity and significance of the physiognomy at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century were generated by the works of Johann Caspar Lavater, which had a considerable impact on many European artists. Genre paintings by Feliks Pęczarski are unusual for the Polish art of that time both in the aspect of motifs (scenes of financial frauds and cheating at cards, depictions of money-lenders or drinkers) and the means of presentation of characters. Researches expounded exaggerated grimaces and gestures as well as almost grotesque face features by the influences of Flemish painting and the artist's deafness. However, it seems that these factors were not the only ones to play a part in the forming of his art. The division between negative and positive characters so often used by Pęczarski and expressed by caricature faces and accentuated mimics is consisted with the main ideas of physiognomic theories. It is hard to prove that Feliks Pęczarski knew any old or contemporary physiognomic works. However, some indirect influences appear to be possible: through references to styles of other painters and graphic artists interested in physiognomy as well as press articles and literary works inspired by this science.



## BRZYDOTA, MISTYCYZM I GROZA – JORIS-KARL HUYSMANS I SZTUKA NOWOCZESNA

Estetyzm Huysmansa jest niejednoznaczny, prowokacyjny, bywa perwersyjny, tak jak przewrotne jest jego piśmarstwo, sytuujące się na pograniczu literatury, historii sztuki i krytyki artystycznej. Zasada à rebours stała się niepowtarzalnym piętnem autora kontrowersyjnego *Na wspanak*. Nieustanne poszukiwanie wyjścia poza ustalone ramy przeżycia estetycznego głównego bohatera powieści – diuka des Esseintes’a przypomina niepokój samego krytyka, podważającego przyjęte normy oceny sztuki, także własne, wyrosłe na gruncie założeń naturalizmu. Subiektywne spojrzenie na sztukę, gorączkowe, pełne pasji tropienie rozkoszy zmysłowych w obszarach dotąd wyłączonych z doświadczenia estetycznego stawia także Huysmansa w pozycji wyrafinowanego i dziwaczego *amateur*, nadwrażliwca przesadnie wyczulonego na artystyczny wyraz. Pojęcie ekspresji – tradycyjne narzędzie akademickiej ewaluacji w redakcji francuskiego pisarza zyskało nową skalę, charakter gwałtowny i drapieżny. Niejako stało się ono zwornikiem poszukiwania krytyka w fazie zarówno urzeczenia naturalizmem, jak i zwrotu ku symbolizmowi. W poniższych rozważaniach interesować mnie będzie jednak nie tyle ewolucja poglądów pisarza, ile jego próby przełamania akademickich konwencji i konstruowanie modernistycznego „antykanonu” piękna. Impresjonizm w jego ujęciu to nie tylko świetliste wrażenia, prymitywi – nie tylko naiwna słodycz, a tancerki Degasa to nie subtelne baletnice, ale atleci poddani okrutnej torturze kończyn. Studia nad bieżącą twórczością uwrażliwiały Huysmansa na zalety późnośredniowiecznego malarstwa, a w tym widział on artystyczną aktualność, potencjał *modernité*<sup>1</sup> – uczuciową intensywność, indywidualizm, niepokój, pasję. Odkrywając niemieckich i niderlandzkich prymitywów, Rembrandta, urodę nędznego podmiejskiego krajobrazu czy przerażającą poetykę drobnoustrojów w grafikach Redona, opisywał namiętnie tak znaczące dla kultury nowoczesnej przesunięcie granic „świata sztuki”. Naturalizmowi zawdzięczał Huysmans wyczulenie na iluzję rzeczywistości, urzeczenie fizyczną formą rzeczy; potęgowane jednak tej iluzji coraz bardziej ekspresyjnymi środkami, ekspozycja rysów okrutnych i przejmujących ostatecznie podważały granice „wyjściowego” dla krytyka kierunku. „Neuroza prawdy”

---

<sup>1</sup> Uwikłania Huysmansa we współczesną sytuację artystyczną, poza doktrynalnie pojmowanymi kierunkami przedstawiła Elżbieta Grabska w artykule: *Jorisa-Karla Huysmansa pojęcie modernizmu*, [w:] *Sztuka ok. 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 1967, Warszawa 1969*, s. 49–62.

– żeby się posłużyć słynnym sformułowaniem Edmonda Duranty’ego – wiodła Huysmansa ku „ekspresjonizmowi” i kultowi wyobraźni, wyobraźni przekształcającej codzienność – ulubione pole naturalistów w nowe supranaturalistyczne formuły. Z rewizji naturalizmu, zarówno w myśli Huysmansa, jak i w ówczesnej sztuce, wynikała więc skłonność do ekspresji brzydoty, fascynacja grozą, delektacja makabrą. O ile bracia de Goncourt w upodobaniu do rzeczy pięknych znajdowali remedium na pospolitość, o tyle Huysmans dokonywał sublimacji także tego, co niewyszukane, a wręcz okropne. Podkreślana przez romantyków antynomia brzydoty życia i wzniosłej alienacji wyrafinowanej sztuki paradoksalnie traciła na ostrości. Subtelny des Esseintes znajdował wszakże rozkosz w odrażającej ohydzie śmierci i tortur, w wystawionych w jego buduarze rycinach Goi i Jana Luykena<sup>2</sup>. Pesymistyczny pogląd na grozę życia kształtował Huysmans pod wpływem filozofii Schopenhauera<sup>3</sup>. Czuloenerwowiec, amalgamat wyrafinowanego paryżanina i holenderskiego malarza, jak pisał w autobiograficznym artykule<sup>4</sup>, od początku swej pisarskiej kariery uwypuklał to, co drażniące i ostre, zdradzając fascynacje estetyką poety *Kwiatów zła* i autora *Brzucha Paryża*. Opis nędzy nie miał jednak charakteru analizy stanu rozkładu społeczeństwa, która to ambicja przyświecała Zoli, była to raczej estetyczna eksploracja, drapieżne upoetycznienie banalnej rzeczywistości, wyostrzonej jeszcze żywym, plastycznym opisem. W malarstwie Jean-François Rafaelliego, który w 1885 roku miał w *Société des XX* w Brukseli odczyt własnej teorii *Du Laid dans l’art*, przejmował go grozą świat ludzi upadłych – siedzących w szynku nad kieliszkami absyntu. W twórczości obserwatora współczesnego życia Jean-Louisa Foraina, współpracownika satyrycznych czasopism, przedstawionego w *Certains* (1889) obok Jules’a Chéreta i Féliciena Ropsa, Huysmans podziwiał charakterystykę ludzi zdeklasowanych – „maski zużyte, ale jakby wysublimowane triumfem występu”<sup>5</sup>, „ich zdradliwą perwersję”<sup>6</sup>. W tych przedstawieniach współczesnej odrażającej komedii ludzkiej uwodził jednak wyszukany artyzm. Jego subtelność uwypuklały techniki akwareli, gwaszu i pastelu, szczególnie podatne na chwytnie migawkowej rzeczywistości, których wartości artystyczne Huysmans znakomicie wyczuwał, podobnie jak odgadywał niepowtarzalną wartość ekspresyjnej sztuki Degasa, wyłączonej niejako z impresjonistycznego kontekstu właśnie po to, by uwydatnić jej wyjątkowość i artystyczną finezję (il. 1). Podążając tropami Baudelaire’a, pioniera francuskiego modernizmu w obszarze paryskiej ulicy, Huysmans odkrywał nie tylko niziny społeczne, lecz

<sup>2</sup> J.K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 109.

<sup>3</sup> Wybór tekstów *Pensées. Maximes et fragments*, w opracowaniu Jeana Bourdeau, opublikowany w 1880 roku stał się brewiarzem schopenhauerystów. Na ten temat: A. Roger, *Huysmans et Schopenhauer*, [w:] *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar 1984*, Paris 1987, s. 83–94.

<sup>4</sup> J.K. Huysmans, *Zarys autobiograficzny* [1885], [w:] tegoż, *O sztuce*, wybór, oprac. i wstęp E. Grabska, przeł. H. Ostrowska-Grabska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 36.

<sup>5</sup> Tenże, *Wystawa Niezależnych 1881*, [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 66.

<sup>6</sup> Tamże, s. 68.

także i genialny zmysł syntezy w rysunku nerwowym i ekspresyjnym, uwydatniającym temperament artysty i szybkie tętno współczesnego życia.

Postulowana przez pisarza konieczność zrzucenia jarzma akademickich konwencji dotyczyła przede wszystkim aktu. Klasycznie rozumiane piękno ciała – jako harmonia, miara, kanon proporcji – pod naporem akademickiej praktyki stało się rutynową idealizacją. Antidotum na ten utrwalony poprzez akademickie procedury nauczania, przede wszystkim kopiowania, schemat była dla Huysmansa kategoria życia, w całej jego różnorodności, bogactwie, niedoskonałości. Brzydota – w nowożytnej sztuce europejskiej zgodnie z Albertiańskim i Winckelmannowskim *dictum* łagodzona lub odrzucana – zyskała nowy byt, odkupieńczą wręcz moc: sankcjonowała prawdę ludzkiego ciała, poprzez wstrząsającą szczerłość artysty odzierała z oszustwa i fałszu idealne, pełne gracji podobizny kobiet w klasycznym i romantycznym akcie. Tę nową formułę estetyczną odgadnąć miał młody Paul Gauguin, o którego *Akcie* z 1880 roku Huysmans pisał następująco:

Stwierdzam bez wahania, że spośród malarzy współczesnych, którzy pracowali nad aktem – żaden dotychczas nie dał w realizmie plamy tak gwałtownej, a nie wyłączam spośród tych malarzy Courbeta, którego *Femme au perroquet* jest równie nieprawdziwa jako układ i jako ciało, co *Femme couchée* Léfevre'a czy *Wenus* Cabanela. [...] Ciało jest tu rażące, wymowne, to już nie ta gładka skóra bez nierówności, bez wyprysku, bez porów, owa skóra wymoczona w różanej kadzi i prasowana letnim żelazkiem przez wszystkich malarzy; ale naskórek, który zarumieniła krew i pod którym drgają nerwy; nareszcie jakaż prawdziwość wszystkich części ciała, nieco zbyt grubego brzucha, opadającego na uda, fałd biegnących pod kołyszącą się piersią, z brunatną obwódką, wiązań nieco kanciastych kolan, wypukłości dłoni przygiętej nad koszulą!<sup>7</sup>

Z dawnych mistrzów w zakresie aktu jedynie Rembrandt, którego *Betsabe* mógł podziwiać w Luwrze, przeszedł sprawdzian Huysmansa pozytywnie, jako artysta umiejący malować kobietę prawdziwą, jej wiotką i porowatą skórę ze śladami porodów i cierpienia. I choć krytyk miał wielki podziw dla małych mistrzów holenderskich, a dla Rembrandta stosunek wręcz nabożny, to był zarazem świadom, że jest to zamknięty rozdział historii sztuki. *Les naturalistes hollandais* malowali ludzi swojej epoki właściwymi jej środkami, geniusz współczesności miał połączyć elementy malarstwa impresjonistów, wydestylować z rzeczywistości esencję swoich czasów. Nadzieje te spełniał Edgar Degas (il. 2) – spośród artystów, którzy podążali tropami ruchu naturalistycznego – najbardziej oryginalny i odważny, z grona *les impressionistes* – najmniej ortodoksyjny. Malarz cechujący się, zdaniem Huysmansa, okrutną wnikliwością, cierpliwą nienawiścią,

[...] obala bożyszcze nieustannie chronione – kobietę, którą poniża, przedstawiając ją po prostu w wielkiej miednicy, w upokarzających pozach intymnych zabiegów. I aby lepiej podkreślić swoją wzdargę, wybiera ją brzuchatą i krępa, czyli zatapia

<sup>7</sup> Tamże, s. 60.

wdzięk konturów pod fałdzistymi zwałami skóry, zatracając z punktu widzenia plastycznego wszelki umiar, linię; czyni z niej w życiu, niezależnie od klasy, do jakiej by należała, masarkę, rzeźniczkę – słowem kreaturę, której wulgarność postawy i wulgarność rysów odraża, nakazuje powściągliwość, wywołuje wstręt<sup>8</sup>.

Ów „antyestetyzm” Degasa był wszakże konsekwencją naturalistycznego wyostrzenia zmysłów. „Wstrząsającego życie” emanujące z jego pastelii to bezlitosne pozy, upodabniające kobietę do „małpy i ropuchy”, niezapomniana weredyczność typów, uwolniony spod gorsetu brzuch:

[...] to już nie gładkie i oślizłe, zawsze nagie ciało bogiń, owo ciało, którego najbardziej nieublagana formuła widnieje w obrazie Regnaulta w Muzeum Lacaze [...], nie, my tu mamy ciało rozebrane, prawdziwe, żywe, ciało chwycone przez chłód obmywania i którego gęsia skórka za chwilę ustąpi<sup>9</sup>.

Sam artysta wypowiadał się o swoich aktach dużo mniej ekspresyjnie: „Dwieście lat temu malowałem *Zuzannę w kąpeli*, teraz maluję po prostu kobietę w miednicy”<sup>10</sup>. Tak jak dawni historiografowie i współcześni krytycy podkreślali wyjątkowość Rembrandtowskich piękności w naturalistycznym sposobie przedstawienia ciała na tle europejskiej tradycji aktu, tak Huysmans zachwycał się „wilgotną ohydą ciała” w dziełach Degasa. Degas profanował niejako obraz kobiety, przedstawiając ją z „obiektywnością cynika”<sup>11</sup>, wzmacniając jeszcze wrażenie naturalności banalnymi czynnościami. Według Wernera Hofmanna, widzenie kobiety przez Degasa jako modnego manekina i nieozdobionej nagiej *créature* koresponduje z Baudelairowskim konceptem kobiety<sup>12</sup>. Francuski malarz zaspokajał potrzebę realności i „poufnego stosunku do życia”<sup>13</sup> Huysmansa, miłośnika holenderskich obrazów, ale też robił krok naprzód w stosunku do czysto formalnych osiągnięć impresjonistów. Jako czujny obserwator „kulis życia”<sup>14</sup> stawał się wyrazicielem *degoût de l'existence*, paryskiej nędzy. Nawet jeśli Degas nie dzielił ze swoim krytykiem skłonności do mizoginizmu czy sadyzmu, to jego toalety, tancerki, rysunki i szkice przedstawiające śpiewaczki na scenie – „podobizny kryminalistów: zwierzęce mordy o niskich czołach, wystających szczękach, cofniętych podbródkach [...]”<sup>15</sup> epatowały pesymizmem. To właśnie życie spotęgowane przejmującą ekspresją ludzkich namiętności, doświadczeń, bezlitosnego przemijania jest tu przedmiotem odrazy i fascynacji. Figury (*créatures*) Degasa dalekie są od martwych marmurów antycznych rzeźb. Zimna materia ustalonych przed wiekami kształtów, nudne i monotonne

<sup>8</sup> J.K. Huysmans, *Gustaw Moreau – Degas, [Certains, 1889]*, [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 124–123.

<sup>9</sup> Tamże, s. 125.

<sup>10</sup> *Degas. Images of Women*, katalog wystawy, Tate Gallery, Liverpool 1989, s. 60.

<sup>11</sup> W. Hofmann, *Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1999, s. 119.

<sup>12</sup> Tenże, *Degas. A Dialogue of Difference*, London 2007, s. 145.

<sup>13</sup> J.K. Huysmans, *Art moderne [1883]*, [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 50.

<sup>14</sup> E. Grabska, *Wstęp*, [w:] J.K. Huysmans, *O sztuce*, s. 12.

<sup>15</sup> Tamże.

bezbłędne wdzięki ponurych posągów Wenus przegrywają więc z prawdziwymi, „bardziej sugestywnymi” kształtami współczesnej paryżanki. Prawdę jej kształtów Huysmans odnajdował na wystawie manekinów w sklepiku w dzielnicy Batignolles, opisywanej w *Etiage* (1885). Pełen niepokoju opis serii biustów kobiecych bez głów jest źródłem makabrycznych odwołań do kostnicy – tułowi trupów ze ściętymi głowami, straszliwych amputowanych ciał<sup>16</sup>. Ujawnia się w nich okrutne bogactwo życia, błędów proporcji, niedoskonałości, śladów grzechów. Erotyczne, lubieżne skojarzenia Huysmansa, uwydatnione zwłaszcza w omówieniu twórczości Gustave’a Moreau i Féliciena Ropsa (*Certains*), były dziedzictwem literatury romantycznej, ta zaś czerpała z XVIII-wiecznego repertuaru straszliwych rozkoszy markiza de Sade. Konflikt naturalizmu i symbolizmu w tych przedstawieniach znosiła zasada ekspresji. Swoistą próbą opisu uduchowionego naturalizmu, „unerwionego języka realizmu”<sup>17</sup>, próbą ucieczki z naturalistycznego więzienia dosłowności stały się rozważania o woskowej *Czternastoletniej tancerce* Degasa z 1881 roku (il. 3):

Wszelkie pojęcia o rzeźbie, o tych chłodnych, martwych bielach, o tych pamiętnych szablonach kopiowanych od stuleci wywracają się. Faktem jest, że od pierwszego zamachu p. Degas przewrócił tradycje rzeźby [...]. Podejmując metodę starych mistrzów hiszpańskich, p. Degas oryginalnością swego talentu uczynił ją natychmiast całkowicie swoistą, całkowicie współczesną. Podobnie jak niektóre Madonny umalowane i przyodziane w suknie, podobnie jak ów Chrystus z katedry w Burgos, którego włosy są prawdziwymi włosami, ciernie prawdziwymi cierniami, draperia prawdziwym materiałem – tak tancerka p. Degas ma prawdziwe spodniczki, prawdziwe wstążki, prawdziwe włosy<sup>18</sup>.

Prawda aż do granic wstrząsającej iluzji – topos artystycznej historiografii przez Degasa pojęty jest niemal dosłownie, ale też jego koncepcja *modernité* bazuje na odnowieniu starej idei religijnej rzeźby hiszpańskiej. To właśnie zalety materiału – użycie prawdziwego muślinu, wstążki i włosów oraz miękkiego wosku odpowiadać miały nowym czasom, ale mogły też być przejawem, jak pisał Andrzej Pieńkos, perwersyjnego myślenia historystycznego, pomysłem na żywą rzeźbę, korespondującą zarówno z magicznymi i religijnymi posągami bóstw, jak i edukacyjnymi zabawkami Madame Tussaud<sup>19</sup>. Wyrafinowana i jednocześnie barbarzyńska rzeźba Degasa stwarzała ówczesnym odbiorcom problem estetycznej kwalifikacji jako „pięknego” dzieła sztuki. Z właściwą modernistom fantazją i swobodą Huysmans przerzucał więc mosty pomiędzy odległymi epokami, tradycjami artystycznymi a nawet kulturami, powołując się na autorytet polichromowanych rzeźb średniowiecza we Francji, Belgii, Hiszpanii,

<sup>16</sup> J.K. Huysmans, *Etiage* [1885], [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 84.

<sup>17</sup> Tenże, *Là-Bas* [1891], Paris 1908, s. 8.

<sup>18</sup> Tenże, *Wystawa Niezależnych...*, s. 52.

<sup>19</sup> A. Pieńkos, „Zbyt wiele rzeczywistości”. *Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu*, [w:] *Rzeczywistość – Realizm – Reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 2000*, Warszawa 2001, s. 103 [strony całego artykułu: 99–114].

rzeźbiarskiej tradycji Bliskiego i Dalekiego Wschodu. Niezwykle w refleksji francuskiego pisarza jest pewnego rodzaju zrównanie sztuki wchodzącej do wysokiego kanonu europejskiego z obiektami sytuowanymi dotychczas w obrębie kultury niemal anonimowej, ludowej, religijnej, niebędącej przedmiotem estetycznego wartościowania. Albowiem

[...] piękno nie jest bynajmniej jednolite, niezmiennie [...] Wenus Milońska [...] nie jest obecnie ani bardziej interesującą, ani piękniejszą niż stare rzeźby Nowego Świata, pokreślone jeszcze tatuażem i pokryte piórami [...], obecnie nie chodzi już o osiągnięcie piękna wedle kanonu weneckiego czy greckiego, holenderskiego czy flamandzkiego, lecz usiłowanie wydobywania go z życia współczesnego, ze świata, który nas otacza<sup>20</sup>.

W imię tej zasady Huysmans dawał licencję na swobodne subiektywne ciągi asocjacji i reminiscencji w akcie estetycznego przeżycia. Styk wielkiej sztuki z przedmiotem pospolitym: kojarzenie wędzonego śledzia z obrazami Rembrandta, kobiet w miednicy Degasa z krawieckimi manekinami, a tancerki z krucyfikami wносиło do estetycznej percepcji ożywczą energię. Prymitywi, sztuka nieeuropejska, barbarzyństwo – nieznanne tradycje późnoantyczne i średniowieczne, które interesowały wówczas także Rémy'ego de Gourmonta, wytyczały drogi nowego uniwersalnego języka sztuki. Wykorzystując aparat historii sztuki w badaniach nad poetyką potworności, Huysmans stworzył studium *Monstrum*, obszerną rozprawę pisaną do zbioru *Certains* (1889) na temat potworów. Przykłady historycznych monstrów, dawniej występujących jako symbole złych bóstw i zbrodni, w postaci zdeformowanych ciał drapieżnych zwierząt lub kombinacji części ludzkich z cielskimi drapieżnych bestii, Huysmans wskazywał w starożytnej Asyrii, Egipcie, Indiach, Kambodży i Grecji. Utraciły one jednak moc grozy, podobnie jak potwory opasujące paryską Notre Dame, śmieszne stwory w kuszeniach świętego Antoniego, demony w *Sądzie Ostatecznym* Stefana Lochnera, zwierzęta Schongauera, Breughla czy Boscha, przeradzające się w maskary i postacie z burleski<sup>21</sup>. Próbę odrodzenia grozy Huysmans dostrzegał w bestiariuszu sztuki japońskiej i fantastyczno-organicznym świecie form Odilona Redona<sup>22</sup>. Współczesny artysta mógł zapłodnić swoją wyobraźnię potworami stworzonymi przez naturę w świecie drobnoustrojów i larw, których straszliwość objawiał mikroskop:

[...] jakież człowiek [...] wymyśliłby to natłoczenie materii, poruszającej półkolistymi głowami, uzbrojonej w haczyki i szczypce, rozświeconej oczyma o wielu ściankach lub wznoszącymi się kopulasto – to ponure, drapieżne zbiorowisko obrączkowatych tasiemek, wielobarwnych nitek, pasożytów rectum, askarysów, ro-

<sup>20</sup> J.K. Huysmans, *Wystawa Niezależnych...*, s. 62.

<sup>21</sup> Tenże, *Monstrum* [*Certains*, 1889], [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 138–140.

<sup>22</sup> Być może inspiracją dla krytyka był artykuł Ernesta Hello *Du genre fantastique* („Revue Française” 1858, t. 15), w którym autor analizował zagadnienie brzydoty i potworności.



baków gniezdzących się i rojących w wypatroszonych przewodach brzuchów. Jest tu więc nowy punkt wyjścia [...]”<sup>23</sup>.

Twory Redona zadziwiały nieoczekiwanymi deformacjami i transformacjami ciała, inaczej niż u Goi, któremu francuski artysta oddawał hołd w cyklu *Hommage à Goya*, a który, wedle analizy Baudelaire’a, stworzył potworność prawdopodobną, przepojoną człowieczeństwem, tak że „nie sposób dostrzec szwu, linii łączącej tego, co realne z tym, co fantastyczne”<sup>24</sup>. Osobliwe tytuły niektórych grafik Redona, takie jak *Wykluwanie*, *Zaród*, czy cyklu *Les Origines* nasuwają przyrodniczo-medyczne skojarzenia, ale to tylko pozór dla niejasnej fantastyki. Studium natury, ciągle dla malarza istotne, jest podniętą dla wyobraźni, śniącej swe *rêves*. Sam artysta dystansował się od naturalistyczno-delirycznej – wedle określenia Marii Poprzęckiej<sup>25</sup> – interpretacji krytyka<sup>26</sup>. Metafory wyjęte z laboratorium biologa wynikały nie tylko z ikonografii Redona (ten zresztą zaprzyjaźniony był z botanikiem Armandem Claveau i studiował w Jardin de Plantes), lecz także ze szczególnej namiętności pisarza do dziwacznej flory, roślin, których egzotyczną kolekcję posiadał ekscentryczny diuk Jan Floressas des Esseintes, *porte-parole* pisarza. Na ten monstualny katalog *bizarrieres decadentes*<sup>27</sup> składały się kwiaty-potwory, gatunki niezdrowe i perwersyjne o odrażająco brzmiących nazwach, jak *Encephalartos horridus*, wampiry roślinne, okazy udające sztuczną skórę, zbrudzoną fałszywymi żyłami, jakby przeżartą przez syfilis i trąd; cętkowane, ospowate, pokryte liszajami<sup>28</sup>.

Upodobanie do brzydoty, wedle wielu ówczesnych krytyków, miało być rysem wrażliwości człowieka Północy, co sugerował już w *Dziennikach* Delacroix: „Gdyby [piękno] było jedynym celem sztuki, co stałoby się z ludźmi takimi jak Rubens, Rembrandt, z wszystkimi w ogóle ludźmi Północy, którzy wolą inne zalety?”<sup>29</sup>. W podobnym tonie wyrokowali o charakterze „Północy” Baudelaire, Adolphe-Hyppolite Taine czy Thoré-Bürger. Taine zakładał, że umysł germański bardziej cenił istotę niż formę, przenosząc prawdę wewnętrzną nad zewnętrzne ozdoby<sup>30</sup>. Thoré-Bürger artystom Italii, z Rafaelem na czele, przypisywał skłonność do idealizacji, sztuce mistrza Północy – Rembrandta – ciężenie ku ekspresji, wyraz niepokoju, którą to drogą podążać mieli nowocześni malarze francuscy<sup>31</sup>. W planie czysto estetycznym „Północ” oferowała nową

<sup>23</sup> J.K. Huysmans, *Monstrum*, s. 142.

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, *O kilku karykaturzystach obcych*, [w:] tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 157.

<sup>25</sup> M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 58.

<sup>26</sup> O. Redon, *À soi-même*, Paris 1961, s. 27–28.

<sup>27</sup> M. Milner, *Huysmans et la monstruosité*, [w:] *Huysmans...*, s. 55.

<sup>28</sup> J.K. Huysmans, *Na wspan*, s. 138–148.

<sup>29</sup> E. Delacroix, *Dzienniki*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 114.

<sup>30</sup> A.H. Taine, *Filozofia sztuki. Włochy, Niderlandy, Grecyja*, t. 2: *Niderlandy*, Warszawa 1874, s. 7.

<sup>31</sup> Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838–1868*, wybór i oprac. H. Morawska, przeł. H. Morawska, H. Ostrowska-Grabska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 181.

formułę realizmu i spirytualizmu. We Francji, pozostającej pod silną presją tradycji klasycznych i włoskich, te nowe obszary były swoistym wentylem dla malarstwa akademickiego. Sztuka „prymitywów” – „gwałtowna i pierwotna” stanowić miała antidotum na „akademizm” – jego schematyzm i nudę. Gdy pierwszą napędzał instynkt tworzenia, drugą utrzymywać miała rutyna naśladowania. Późniejsza teza Wilhelma Worringera (*Abstraktion und Einfühlung*, 1907), iż sztuka gotycka, tj. północna, niemiecka, wyraża duchowy niepokój, legła wszakże u podstaw ruchów ekspresjonistycznych. Zainteresowanie człowiekiem Północy umocniło Huysmansa w kulcie dla wieków średnich. Pomimo zaawansowanych badań historycznych (studiów nad symboliką, hagiografią, kulturą i sztuką) i niewątpliwej erudycji pisarza w tym zakresie jego widzenie średniowiecza nie było zdeterminowane historycznie. Poszukując przede wszystkim ekspresji i grozy, cierpienia, perwersji, okrucieństwa, akcentował te aspekty sztuki, których załączek znajdował się już w drapieżnym opisie współczesności Degasa, Moreau czy Ropsa. Wizyty w muzeach krajów północnych – Belgii, Holandii i Niemczech zainicjowały prace nad XV-wiecznym malarstwem niderlandzkim i niemieckim, zwłaszcza Matthiasa Grünewalda, którego *Ukrzyżowanie* (Kassel, później Staatliche Kunsthalle w Karlsruhe) Huysmans pierwszy raz opisał w *Là-Bas* (1891), a który poraził go po raz wtóry w 1903 roku w Kolmarze (il. 4). Ten mało znany we Francji „uduchowiony naturalista”, w Niemczech odkryty przez romantyków, zainspirował Huysmansa do dalszych studiów zmierzających do wyjaśnienia genezy jego niezwyklej ekspresji między innymi w sadystyczno-satanistycznej działalności marszałka Gilles’a de Rais, znanego z perwersji i okrucieństwa XV-wiecznego mordercy dzieci, będącego przedmiotem badań bohatera książki *Là-Bas*. W *Na wspak* z lubością rozwodził się o *Prêtre marié* i *Les diaboliques* Barbeya d’Aureville. Niektóre interpretacje Huysmansa mogły się zrodzić pod wpływem *Pieśni Maldorora* hrabiego de Lautréamonta (1868–1869), książki obrazoburczej, opisującej sceny gwałtów i tortur, kastracji i zoofilii. Śladem Flauberta i Maxime’a du Camp, którzy w 1847 roku podróżowali szlakiem Gilles’a de Rais, wybrał się Huysmans w podróż do Bretanii i Wandei w celach dokumentacyjnych. Najpewniej znał także pracę na temat procesów o czary w średniowieczu, *La sorcière* (1862) Jules’a Micheleta. Owocem tych badań była książka *Trois primitifs, les Grünewald du Musée de Colmar, Le Maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Main* (Paris 1905). Do szacownego grona trzech prymitywów zaliczył więc także malarza z regionu Veneto, Bartolomea Veneziana, a obok tej trójcy Breughla Starszego i Młodszeo, Martina Schongauera, Rogiera van der Weydena, Jana van Eycka czy Fra Angelica. Pierwsze studium tego dzieła, *Grünewald z kolmarskiego muzeum*, oparte na współczesnych opracowaniach niemieckiej historii sztuki<sup>32</sup> i pierwszej biografii artysty Joachima von Sandrarta<sup>33</sup>, uderza drastycznością plastycznego opisu, podążającego

<sup>32</sup> Ch. Goutzwiler, *Le musée de Colmar. Martin Schongauer et son école*, Paris 1875; J.D. Passavant, *Le Peintre-Graveur: Les maîtres néerlandais et allemands du XVIe siècle*, t. 3, Leipsic 1862.

<sup>33</sup> J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg 1675–1680.

niejako za mistyczną ekspresją dzieła. Według Michela Lioure, niemiecki malarz był dla Huysmansa pretekstem do rozwinięcia własnej retoryki, estetyki i mistyki, w której zrealizował się jego ideał artystyczny i religijny<sup>34</sup>, według Marca Fumarolię zaś, twórczość Grünewalda stanowiła „bilans duchowego itinerarium” Huysmansa<sup>35</sup>. Cechy nowoczesne – brzydota, ekspresja czyniły z niemieckiego malarza modernistę *avant la lettre*, artystę dzikiego, barbarzyńskiego, antycypowały program ekspresjonizmu. Ołtarz z Issenheim, znajdujący się w klasztorze Unterlinden w Kolmarze (obecnie Unterlinden Museum w Kolmarze), ukazał się Huysmansowi okrutny. Dzieło to, jak pisał, „ogłusza straszliwością koszmaru Kalwarii. Przelatuje i zagarnia niby jakiś tajfun rozszałej sztuki”<sup>36</sup>. Ekspresyjny jest monumentalny, nieproporcjonalny do sceny Chrystus, o sinym ciele, krwawych ranach z drzazgami różeg, Chrystus o wzdętej piersi, nadmierne długich konwulsyjnie drgających ramionach, wykoślawionych kolanach, którego „stopy są już tylko kłębem mięśni, na których ciało się rozkłada, a zsiniałe paznokcie gniją”<sup>37</sup>. Brutalność charakterystyki jest u Grünewalda środkiem ekspresji grzesznej egzystencji i nadludzkiego cierpienia, najpełniej wyrażonego w kwaterze ołtarza przedstawiającej kuszenie św. Antoniego, gdzie znalazło się tajemnicze monstrum:

[...] czy to larwa, czy to człowiek? [...] W każdym razie żaden malarz nie ośmielił się posunąć tak daleko w odtworzeniu rozkładu. W książkach medycznych, dotyczących chorób skórnych, nie istnieją bardziej ohydne plansze. Wyobraźcie sobie ciało wzdęte, urobione z marsylskiego mydła, białe, tłuste, pokryte sinymi żyłkami, na którym wyrastają czyraki i wykluwają się wrzody. To gloria gangreny, triumfalna pieśń próchna [...] to istota ludzka, która rozkłada się i która cierpi<sup>38</sup>.

Faktycznie monstrum to chory człowiek (klasztor antonitów pełnił bowiem funkcję szpitala-hospicjum). Drastyczne środki wyrazu dostosowane były więc do potrzeb odbiorcy – cierpiących pacjentów. „Straszny realizm” przedstawień możliwy był także dzięki studiowaniu przez artystę zwłok w przyklasztornym prosektorium. Huysmans, nierozumiejący wszystkich treści ołtarza, właściwie odgadł, iż ekspresja plastyczna miała komunikować treść na równi z teologicznym przesłaniem – przejścia z grzesznej śmiertelności w odległą nieskończoność. Zbyt szokujący dla kręgów dworskich pod względem estetycznym Grünewald personifikował, wedle Huysmansa, pobożność chorych i biednych. Potrzeba mocnych środków, ekspresji, epatowania brzydota była przewrotną kontestacją programu sztuki dla sztuki jako gonitwy za pięknem; spoza biologicznych metafor wyziera obraz ciała w stanie udręki, choroby, rozkładu<sup>39</sup>. To chrześ-

<sup>34</sup> M. Lioure, *Huysmans et Grünewald. Rhetorique, Esthétique, Mystique*, [w:] *Huysmans...*, s. 261.

<sup>35</sup> M. Fumaroli, *Przedmowa do À rebours*, Paris 1977, s. 49.

<sup>36</sup> J.K. Huysmans, *Grünewald z kolmarskiego muzeum*, [w:] tegoż, *O sztuce*, s. 156.

<sup>37</sup> Tamże, s. 157.

<sup>38</sup> Tamże, s. 168.

<sup>39</sup> Szokująca dla niemieckich badaczy Alfreda Woltmanna i Karla Woermanna brzydota *Ukrzyżowania* z Kasel była powodem, dla którego przypisali oni w znacznej mierze dzieło Grünewalda ręce jego asystenta (*History of Painting*, t. 2, London 1885, s. 180–182).

cjańskie współczucie zamienia się jednak u Huysmansa w dekadencją *delectatio morosa*<sup>40</sup>, będąc tyleż wyrazem tęsknoty za owym zagubionym w epoce nowoczesnej porządkiem eschatycznym (o jego eliminacji na rzecz estetyki w kulturze nowoczesnej pisał Andrzej Pieńkos<sup>41</sup>), ile próbą zmierzenia się ze straszliwymi obrazami umierania, zarzuconymi przez oświecenie w imię bezpiecznej dla widza syntezy śmierci i piękna, znakiem upodobania w obrazach okropności, a wręcz obrzydliwości. Dla Huysmansa spirytualizm nie musi się posługiwać idealizacją, jego narzędziem jest właśnie brzydota – bardziej adekwatna do stanu grzechu, cierpienia, bliższa życiu, bardziej ludzka, lecz otwierająca się na inny mistyczny wymiar. Całe średniowiecze było w ujęciu krytyka plastyczną transpozycją duchowości, wyrażoną najpełniej w *Katedrze* (1898). Te duchowe fascynacje pisarza krystalizują się wszakże w obliczu nowych literackich i plastycznych tendencji symbolizmu. *Trois primitifs* – końcowy etap myśli pisarza o sztuce zawiera więc bogactwo idei przełomu wieków, odzwierciedla jego żywiołowe poszukiwanie duchowych źródeł kultury w religii. Książka ukończona została tuż po ważnej wystawie prezentowanej w Luwrze i Bibliothèque nationale de France *Primitifs français* w 1904 roku i zorganizowanej w Brugii *Primitifs flamands*. Huysmans dokonywał wielkiej rehabilitacji ikonograficznej tradycji Północy, jej brutalności i uduchowienia, czyniąc z niej argument na rzecz współczesnych tendencji w sztuce. Zasada malarstwa „prymitywów” – wyrażenie duszy w żywych ciałach, wyłanianie z rzeczywistości tego, co ponadmysłowe – była wszakże żelazną regułą programu grupy symbolistów. Z kolei pojmowanie malarstwa jako ekspresji indywidualnych potrzeb artysty i potęgowanie artystycznego wyrazu wpisuje się w prądy rodzącego się ekspresjonizmu. Admiratorem Grünewalda był już Arnold Böcklin. Malarze *Die Brücke* podziwiali twórczość staroniemieckiego malarza w 1905 roku podczas zajęć prowadzonych w terenie z Fritzem Schumacherem, profesorem Technische Hochschule w Dreźnie – Erich Heckel szkicował wówczas w kościele w Aachenburgu *Pietę* Grünewalda. Choć publikacja *Trois primitifs* zbiegła się z wystąpieniem drezdeńskiej grupy, to mało prawdopodobne, że artyści czytali książkę w oryginale, zanim ukazała się w przekładzie na język niemiecki w 1918 roku (*Geheimnisse der Gothik*). Opis *Ukrzyżowania* z Karlsruhe (w *Là--Bas*) ukazał się już jednak w 1903 roku w berlińskim kosmopolitycznym piśmie „Pan”, w którym za sprawy sztuki odpowiadał Julius Meier-Graefe<sup>42</sup>.

W ekspresji Huysmans widział wartość ponadhistoryczną, nieprzemijającą, ciągle aktualną. Rysy ekspresjonistyczne ujawniają się także w jego postawie wobec sztuki, w pełnym gwałtownej pasji odbiorze. Przyjemności obcowania z obrazem mogą być bowiem okrutne i taki jest język Huysmansa. W postawie tej chodzi więc nie tyle o romantyczne po stendhalowsku pojęte wzruszenie, rodzaj przyjemnej podniety, ile

<sup>40</sup> J. Rogoziński, *Wstęp*, [w:] J.K. Huysmans, *Na wspak*, s. 14.

<sup>41</sup> A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 7.

<sup>42</sup> Ph. Ward Jackson, *Les peintres expressionistes allemands devant le Grünewald de Huysmans*, [w:] *Huysmans...*, s. 297.

o uczucie grozy, skrajne, dekadencjne, neurasteniczne wręcz doświadczenie, niekiedy też dreszcz obrzydzenia. Ta właśnie psychologia sztuki i poetyka potworności, zakwestionowanie pozytywistycznego scjentyzmu, odkrycie sztuki popularnej i prymitywnej, równouprawienie odległych nieeuropejskich tradycji artystycznych z kanonami starego świata czynią z Huysmansa prekursora wielu XX-wiecznych „nowoczesności”. W jego wielowątkowym piśarstwie mogliby odnaleźć swoje tropy Ensor, Corinth i Munch, Soutine, Nolde i Schiele, niemieccy ekspresjoniści, malarze Nowej Rzeczowości i surrealiści, wszyscy, których nie nęciły piękne manowce estetyzmu, którzy dostrzegli pod mizerną powłoką cielesności tajemnicę.

## UGLINESS, MYSTICISM AND HORROR. JORIS-KARL HUYSMANS AND MODERN ART

The focus of this paper is the concept of modern art seen through the perspective of ugliness, horror and mysticism in the critical and literary work of Joris-Karl Huysmans. The French critic developed the Baudelairian notion of *modernité* as expressed in the art of his contemporaries, like Paul Gauguin and Edgar Degas, Jean-Louis Forain, Jules Chéret or Félicien Rops. Exposing the expressionist traits of the modern painters, who trespassed the academic conventions and naturalist representation of the human body, Huysmans explored also the extremes of decadent delights in perceiving art. Like his *alter ego*, Jan Floressas des Esseintes, the only character of his scandalous novel *A rebours*, the writer was seeking for strong experiences of art – in the images of cruelty and brutality, as well as in the world of strange flora. He found the power of horror and ugliness first of all in the work of the XVI century painter Matthias Grünewald. The German “primitive” epitomized the ideals of the critic: respecting the expressive depiction of human body as well as in the spiritual content of the work. As a modernist Huysmans was not only open for the most progressive tendencies of his times, but also for the distant undiscovered masters of the past, and for different not-European cultures, and even ordinary objects which intensified the esthetical experiences. In his complex and multi-dimensional thought Huysmans, who reflected various ideas of the turn of the century, could find the roots the next generation of symbolists and expressionists, who wanted to break with the borders in art: conventions, canons, traditional materials etc.



EKSTAZA – EROS I SACRUM. POWIEŚĆ GUSTAWA  
DANIŁOWSKIEGO POD TYTUŁEM *MARIA MAGDALENA* NA  
TLE XIX-WIECZNYCH POSZUKIWAŃ TEORETYCZNYCH  
I PLASTYCZNYCH INTERPRETACJI POSTACI MARII MAGDALENY

Powieść Gustawa Daniłowskiego (pseud. Władysław Orwid, 1871–1927) pt. *Maria Magdalena* zyskała sławę niecenzuralnej, gdy tylko zaczęła się ukazywać we fragmentach w czasopiśmie w 1911 roku. W całości opublikowano ją w 1912 roku, a po raz ostatni – w 1918<sup>1</sup>. Od tego czasu nie cieszyła się zainteresowaniem wydawców i czytelników. Obiektem naukowych opracowań stała się na przełomie XX i XXI wieku; baczniejszą uwagę zwrócili na nią Grażyna Legutko<sup>2</sup> i Dariusz Trzeźniowski<sup>3</sup>.

Motyw Marii Magdaleny (podobnie jak innych niepoddających się jednoznacznej interpretacji, intrygujących postaci kobiet funkcjonujących jako zjawiska kulturowe – Salome, Judyty) w sztukach plastycznych cieszy się większym zainteresowaniem badaczy od początku XXI wieku. Ciekawe monograficzne ujęcie tego motywu na przykładzie francuskiego malarstwa XIX stulecia przedstawiła niedawno Simone Schimpf<sup>4</sup>. Mniej miejsca poświęciła zagadnieniom wykraczającym poza lata sześćdziesiąte, chociaż wskazała kierunek zmian: wyjście poza sferę *sacrum* ku erotyzmowi, wiązanie postaci Marii Magdaleny z wyobrazeniami kobiet fatalnych, kobiet-modliszek, wampirzyc.

\*

W latach osiemdziesiątych XIX wieku zmienia się postrzeganie zagadnień, zjawisk, motywów dotychczas kojarzonych ze sferą religijną. Zyskują one osobne, indywidualne, nietradycyjne, niesakralne znaczenia. Na początek XX stulecia, czas pisania *Marii Magdaleny*, przypada ponadto zainteresowanie psychologów i psychiatrów doznaniem religijnymi. W 1902 roku ukazał się *Pamiętnik nerwowo chorego* Daniela Paula Schrebera. Autor dużo miejsca poświęcił swoim przeżyciom przypominającym

<sup>1</sup> D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005, s. 256.

<sup>2</sup> G. Legutko, *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005.

<sup>3</sup> D. Trzeźniowski, dz. cyt.

<sup>4</sup> S. Schimpf, *Profierung einer Heiligen. Maria Magdalena in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2007.

kobiecą ekstazę. Książką żywo zainteresowali się intelektualiści i artyści, a Zygmunta Freuda zainspirowała ona do zanalizowania doznań ekstatycznych (*Przypadek Schrebera*<sup>5</sup>). Także współcześnie zarówno wyznania Schrebera, jak i *Przypadek Schrebera* stanowią pożywkę dla rozważań myślicieli<sup>6</sup>.

Ekstaza to temat obecny od wieków w sztuce i literaturze religijnej, szczególnie lubiany przez twórców barokowych. Ważną przyczyną poważnego zainteresowania, częstego pojawiania się, także w kulturze popularnej, motywu ekstazy jest jej dwuznaczność, wynikająca z jednoczesnej obecności erotyzmu i mistycyzmu, oraz otwartość na rozbudowane, oryginalne interpretacje. Dwoisty charakter ekstazy próbowano ujednoclić, nadając cielesności wymiar duchowy, eliminując w takich odczytaniach fizyczny, erotyczny aspekt doznania. Z kolei od końca XIX wieku w większej liczbie pojawiają się interpretacje sprowadzające ekstazę do jednego tylko wymiaru, najczęściej perwersyjnie erotycznego.

Od początku XIX wieku wzrasta zainteresowanie mistycyzmem i ekstazą<sup>7</sup>. Wśród postaci ekstazyczek szczególną popularność zyskuje piękna Maria Magdalena. Pierwsza połowa tego stulecia to czas poszukiwania nowego języka artystycznego dla tracącej siłę oddziaływania tradycyjnej sztuki religijnej. Środowiska twórców i intelektualistów, którym zależało – z różnych powodów, nie tylko estetycznych czy etycznych, lecz także społecznych lub politycznych – na istnieniu sztuki religijnej, zmierzały do znalezienia języka artystycznego odpowiadającego rzeczywistości społecznej i kulturze zmienionej wskutek rewolucji francuskiej, właściwego rodzącemu się realizmowi, rewolucji przemysłowej i postępowi technicznemu wypierającemu z wyobraźni powszechnej zjawiska nadprzyrodzone. Pojawiają się wówczas nowe interpretacje postaci Marii Magdaleny. Przykład dogmatycznego, odrealnionego postrzegania, które sprowadza tę postać niemal do niematerialnej alegorii, daje ustalona przez Charlesa de Montalemberta, Alexis-François Rio, Félicite Roberta de Lamannais’go zachowawcza estetyka ultramontańska, która programowo unikała cielesności. Z tego powodu twórcy, związani bądź sympatyzujący z tym nurtem, przedstawiający świętych (nie tylko Marię Magdaleny) musieli rozwiązać problem: uniknąć symbolizmu, który otwierałby dzieło na indywidualne, swobodne, odległe od dogmatycznych interpretacje, jednocześnie uciekając od realizmu przedstawień. Ikonograficzna tradycja mogła stanowić tylko inspirację, bo twórcy ci zdawali sobie sprawę z konieczności posługiwania się językiem artystycznym odpowiadającym nowej rzeczywistości. Przykładem jest odpowiadający założeniom tej estetyki obraz Arego Scheffera

<sup>5</sup> Z. Freud, *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi*, [w:] tenże, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 105–167.

<sup>6</sup> Np. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Paris 1972; J. Lacan, *Le séminaire, Livre III. Les psychoses, 1955–1956*, texte établi par J.A. Miller, Paris 1981; E.L. Santner, *My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*, Princeton 1996.

<sup>7</sup> Ciekawe uwagi na temat pojmowania ekstazy religijnej w wiekach wcześniejszych można znaleźć w książce Jean-Nöela Vuarneta, *Ekstazy kobiece* (przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2003; w związku z niniejszymi rozważaniami interesujący jest zwłaszcza rozdział *Bardziej niż powolna*).



(1795–1858) *Maria Magdalena w ekstazie* z 1851 roku<sup>8</sup>. Ograniczenia, jakie nakładała owa estetyka, sprawiły, że ujęcie postaci świętej nie różni się zbyt wiele od zwyczajnych, niesakralnych portretowych przedstawień wykonywanych przez niego i jego naśladowców. Bardzo szybko rozwiązanie, które zaproponował Scheffer, wyczerpało swoje możliwości, stało się sztywnym, ograniczającym schematem. Ten szybko zakończony eksperyment oraz jemu podobne umacniały w nowatorach przekonanie o konieczności poszukiwania indywidualnych, oryginalnych interpretacji. Zakres artystycznych i teoretycznych poszukiwań oraz liczba zainteresowanych twórców sprawiły, że od połowy XIX wieku zmiany przebiegały bardzo dynamicznie<sup>9</sup>. Wreszcie w ostatniej ćwierci XIX wieku znajdziemy krańcowo odmienną od ultramontańskiej, ale równie szybko tracącą nośność, interpretację ekstazy autorstwa Féliciena Ropsa (1833–1898). Jego przypadek stanowi przykład nader swobodnego traktowania wyjściowych, biblijnych tematów czy też uświęconego religijną tradycją materiału. Belgijski symbolista całkiem zrezygnował z tradycyjnego traktowania tematów religijnych: odzierał doznania świętych ekstatyczek z mistycyzmu, czyniąc z nich wyuzdane, czasem nawet zatracające się w pożądaniu kobiety.

Już te dwa skrajne i odległe od siebie w czasie przykłady wskazują na szerokie i długotrwałe zainteresowanie ekstazą religijną wśród artystów. Zajmowała ona również myślicieli i literatów.

\*

Opis ekstazy zajmuje długi końcowy fragment powieści Daniłowskiego. Fragmenty tekstu drukowane w 1911 roku w jednym z lwowskich czasopism wywołały oburzenie zgorznej śmiałyymi scenami erotycznymi cenzury, która wytoczyła proces i doprowadziła do zamknięcia pisma. Daniłowski, przygotowując książkę do wydania w 1918 roku, poddał się presji i usunął (ściśle: wykropkował) części, które wzbudziły zastrzeżenia. Niemniej i tak wiele pozostawionych fragmentów brzmi dwuznacznie. Należy do nich przede wszystkim (częściowo przerywane zabiegami cenzorskimi) przedstawienie ekstazy rozpoczynające się od prezentacji stroju kobiety i reakcji zgromadzonych: „Maria, obleczona w czarną jedwabną, odsłaniającą jej ręce, rozciętą na lewym boku szatę, bosa, by widać było jej stopy [...] [...] Gdy weszła w otoczeniu starszyny, poczuła na sobie setki rozpalonych oczu”<sup>10</sup>.

Po śmierci Jezusa Maria zostaje naznaczona, czy raczej – posłużmy się określeniem bliższym stanowisku wyrażonemu w powieści – wyróżniona stygmatami. Stygmaty oglądają zgromadzeni wierni, ale podziwianie szybko zmienia się w obrządek przypominający rytualną orgię:

<sup>8</sup> Por. S. Schimpf, dz. cyt., s. 240–242; P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, Pa. 1992, s. 64.

<sup>9</sup> O pojawieniu się w sztuce II połowy XIX wieku typu kobiety „wyzwolonej”, takiej jak Judyta czy Salome, pisze Anna Maria Misiak (*Judyta – postać bez granic*, Gdańsk 2004). Pod koniec XIX wieku typ ten cieszył się dużo większym zainteresowaniem niż Maria Magdalena.

<sup>10</sup> G. Daniłowski, *Maria Magdalena*, Kraków 1918, s. 344.

Dwaj diakoni rozchylili rozciętą szatę, obnażając jej nogę po biodro i wyżej po pierś.

– Tu przebili go włócznią, by zbadać, czy skonał – tędy trysnęła święta jego krew.

[...]

– Święta krew, krew... – jęknął rozentuzjasmowany tłum, posuwając się lawą ku Marii.

– Całujmy te święte znaki – pochylił się pierwszy przełożony, następnie starszyzna, a potem popęzły po nogach, po rękach, po biodrach, po piersi i całym ciele zgorączkowane usta, czułe niewieście muskające, tkliwe pocałunki – mocne, wąsate, pałające – i niedołożne, starcze, szorstkie, jak szczecina.

Maria poczęła dygotać, giąć się, trząść jak w febrze, zasłaniała się nagle, zatoczyła i padała na wznak.

Drgawki rzucały jej ciałem, piana wystąpiła na usta i dzikie szepty, poszarpane wyrazy, głębokie szarpliwie westchnienia, bolesne jęki poczęły się wydobywać z rozdętej jej krtani<sup>11</sup>.

Legutko i Trzeźniowski wskazywali na możliwość interpretowania powieści Daniłowskiego z różnych perspektyw: można ją czytać jako powieść polityczną, obrazoburczą (albo też „transgresywną”), religijną. Ich rozpoznania są przekonujące, znajdują potwierdzenie w tekście. *Maria Magdalena* wydaje się swoistym autorskim kompendium postrzegania rzeczywistości, znajdziemy tam treści aktualne w kostiumie historyczno-biblijnym, kształtowane tak, że możemy je rozumieć jako uniwersalne.

Niniejsze rozważania są propozycją jeszcze innego spojrzenia na powieść Daniłowskiego. Tekst daje się bowiem czytać jako wypowiedź nawiązującą do estetyki przełomu wieków. Powieść ujawnia wówczas zbieżności z estetyką sięgającą w głąb XIX wieku oraz z estetyką modernistyczną. Co ciekawe, w tym przypadku mamy do czynienia ze swoistą syntetyczną kumulacją motywów znanych z XIX-wiecznych wyobrażeń i pojmowania ekstazy Marii Magdaleny; zwłaszcza pochodzących z przedstawień malarzkich. Wskazanie podobieństw do rozwiązań literackich znanych w epoce, na które wskazywał Trzeźniowski, choć cenne, pozostawia pewien niedosyt. Plastyczność wyobrażeń Daniłowskiego, mimo że nie była wyjątkowa na początku XX wieku, przywołuje na myśl właśnie rozwiązania malarzkie (autor często zdaje się do nich odwoływać, choć nie znajdziemy tam – moim zdaniem – bezpośrednio wskazanych aluzji). Wydaje się, że między malarstwem i literaturą wykorzystującą motyw Marii Magdaleny istniała swoista symbioza, ale około połowy XIX wieku to malarstwo podsuwało nowe, nośne rozwiązania tematu. Trzeba zaznaczyć, że plastyka i literatura wspierane były przez rozważania teoretyczne (w tym teologiczne), które zresztą stanowiły pierwotny impuls do poszukiwań. Sposób prezentowania postaci Marii Magdaleny w obrazach przenikał (lub był zapożyczany) do dzieł literackich. Wielkie oczy uniesione ku niebu były znakiem rozpoznawczym prac (języka artystycznego) wspomnianego już Arego Scheffera. Jego obrazy były bardzo popularne i szeroko znane na przestrzeni kilku dziesięcioleci. Sięgali do nich nie tylko naśladowcy. Wyobrażenia Scheffera chętnie widzieli w swoich

<sup>11</sup> Tamże, s. 347–348.

domach odbiorcy z epoki: jak podaje XIX-wieczny badacz Béraldi<sup>12</sup>, były one najczęściej reprodukowanymi obrazami aż do lat osiemdziesiątych tego stulecia.

W tym samym czasie pojawia się wiele nowych interpretacji postaci Marii Magdaleny. Jedną z fascynacji twórców i odbiorców jest zjawisko somnambulizmu. Maria Daniłowskiego decyduje się na dobrowolne ukrzyżowanie, które dokonuje się za zgodą zboru. Idąca na śmierć bohaterka wygląda tak:

Bosa, w wolnej sukni, obarczona płaszczem falujących, rozpuszczonych włosów, szła somnambulicznie, wzniesioną głową, w liściach suchy szelest, który czynił na wpatrzony w nią tłum wrażenie dreszczu, idącego po ziemi.

Twarz jej była spokojna, cicha, blada, wielkie oczy ekstazy ku niebu wzniesione...<sup>13</sup>

Takie wyobrażenia ekstazy somnambuliczki Magdaleny dominowały w latach osiemdziesiątych XIX stulecia, zarówno w malarstwie, jak i w fotografii<sup>14</sup>. Ponownie mamy tu do czynienia z przeniesieniem malarskiego wzoru do literackiego wyobrażenia.

Takich podobieństw można wskazać więcej. Nieco wcześniej, bo w latach sześćdziesiątych, jednym z dwóch najbardziej popularnych ikonograficznych typów przedstawienia Marii Magdaleny pod krzyżem było wyobrażenie postaci mocno obejmującej dolną część pionowej belki<sup>15</sup>. Jezus na takim obrazie był nieobecny. Krzyż Marii u Daniłowskiego miał zbyt wysoko przytwierdzone oparcie dla nóg, wskutek czego „Maria nie zawisła, lecz zdawała się stać spokojnie, szczelnie przytulona do krzyża z lekko wzniesionymi do góry rękami”<sup>16</sup>.

Wymienione wyżej przykłady „zapożyczeń” pochodzących z malarstwa na pewno nie wyczerpują możliwego repertuaru wzorów ikonograficznych wykorzystanych w powieści. Jednak tym, co najciekawsze w *Marii Magdalenie*, a zarazem najbardziej niepokojące i – przynajmniej na pozór – niekonsekwentne, budzące „poznawczy dysonans”, jest najbardziej charakterystyczna cecha owego tekstu: mieszanie wzniosłych, religijnych wątków z erotyzmem czy wręcz pornografią. Częstotliwość ich współwystępowania, konsekwentne powracanie takich „niekonsekwencji” wymaga zastanowienia, ponieważ może świadczyć o nieudolności autora czy też nieustabilizowanej strukturze dzieła albo przeciwnie: może należy tę cechę uznać za konstytutywną i w niej szukać klucza do odczytania najważniejszych treści niesionych przez tekst.

Bohaterka Daniłowskiego została przybita do krzyża zwrócona do niego twarzą. Już opis procesu przybijania i wznoszenia krzyża przesycił niepokojący, sadystyczny erotyzm:

<sup>12</sup> H. Béraldi, *Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 12, Paris 1892, s. 14–15.

<sup>13</sup> G. Daniłowski, *Maria...*, s. 363.

<sup>14</sup> S. Schimpf, dz. cyt., s. 249–256.

<sup>15</sup> Tamże, s. 210.

<sup>16</sup> G. Daniłowski, *Maria...*, s. 364.

Z gęstwy jak lśnienie miedzi opływających ją włosów ledwie gdzieniegdzie przelierało nieruchome ciało, świeciły w słońcu białe skrwawione dłonie, pełne mleczne ramiona, kroplami krwi zabarwione stopy; jak kamea rzeźbiony profil twarzy nie wyrażał żadnego cierpienia.

Natomiast ekstaza ukrzyżowanej, umierającej Magdaleny przepojona jest perwersyjną, masochistyczną erotyką:

Maria wzdrygnęła się, szarpnęła ręce raz i drugi, w wreszcie oderwała jedną z taką siłą, że wypadł gwóźdź, wzdłuż rozdarła dłoń drugą, wyrwała wraz z ćwiekami nogi. Oplotła się wokoło pala. Z cichym jękiem zarzuciła ramiona na głowę krzyża i poczęła ją całować raz po raz, bez ustanku, bez tchu, bez pamięci, miotając się to tu, to tam, jakby czegoś szukała. Wpijała się w belkę ustami. Chwilami cała jej twarz zdawała się rozmiążdżać i wrastać w słup.

[...]

Maria coraz mocniej tuliła się do krzyża. Było coś bolesnego w widoku tego twar- do sterczącego sękatego bala, w uścisku jej pełnych białych ramion, po którym jak ślepe błędziły oszalałe usta. W powszechnym napiętym milczeniu słychać było pieszczotliwe jej szepty, kłliwe błagalne jęki głębokie rozkoszy westchnienia, urywane nerwowe łkania, miłosny krótki serdeczny szczęścia szloch.

Ciało jej wstrząsnęło się nagle, zadygotało spazmatycznie, wzdęły się wysoko, jak- by miały pęknąć, białe, wylane piersi, głowa się zasłaniała i opadła w tył, upojona, bezsilna, błada<sup>17</sup>.

Dariusz Trześniowski, odczuwając wspólnotę między literackimi i malarskimi wy- obrażeniami, rzuca uwagę, że zacytowany fragment przywołuje na myśl obraz Féliciena Ropsa zatytułowany *Kuszenie św. Antoniego*. Podążając za sugestią Trześniowskiego, można by wskazać bliższe prawdopodobne nawiązanie – rycinę Ropsa *Święta Teresa jako filozofka*. Jednak podobieństwo jest powierzchowne. Przytoczony fragment tekstu Daniłowskiego rzeczywiście ociera się o pornografię. Tak uznała cenzura i sąd lwowski. Łączenie treści sakralnych z seksualnym wyuzdaniem stanowiło zasadniczy zarzut, jaki postawiono autorowi. Wydaje się jednak, że celem Daniłowskiego nie było (w każdym razie możemy ostrożnie powiedzieć, że nie tylko) epatowanie sugestywnymi opisami zmysłowej miłości fizycznej. Cenzorzy natomiast wykazali się brakiem wiedzy odnoś- nie do XIX-wiecznej ikonografii oraz interpretacji postaci Marii Magdaleny.

Wskazałem wyżej, że powieść jest swoistą syntezą wyobrażeń Marii Magdaleny (głównie malarskich) pojawiających się niemal w całym XIX wieku. W kreacji boha- terki odnajdziemy również ślady opisów doznań ekstazy, takich jak św. Teresa czy też Aniela z Foligno (ok. 1248–1309). Przyczyna tego ich „wyzierania” spoza postaci Marii Daniłowskiego jest prosta. Jean-Nöel Vuarnet w *Ekstazach kobiecych* zauważył, że doświadczenia wszystkich mistyczek mają wiele wspólnych cech, a zatem stają się ponadczasowe. Badacz przywołał też wypowiedziane przez Anielę z Foligno zdanie

<sup>17</sup> Tamże, s. 365–366.

wyrażające jeden z większych dylematów związanych z interpretacją doświadczeń ekstazy: „Piękno czy brzydota, cnota czy zbrodnia?”<sup>18</sup>.

Sposób opisu religijnej ekstazy w przywołanych wyżej fragmentach powieści podkreśla jej zmysłowość. To silne doznanie zmysłowe, w którym bohaterka się zatracza, wywoływało w części odbiorców z epoki dysonans poznawczy: to, co sakralne, jest piękne, ciało również jest piękne, choć grzeszne, ale zdecydowanie grzeszna, a więc nieprzystająca do sakralności miała być zmysłowość. Opisy budziły sprzeciw strażników społecznej moralności, ale przecież dotyczyły one postaci, którą charakteryzuje nie rozwiązłość, ale egzaltacja<sup>19</sup> (a jej czyny i sposób myślenia można by określić nawet mianem egzaltowanej wzniosłości). Następujące po opisach erotycznych doznań opisy o charakterze religijnym zmieniają (lub choćby łagodzą) wymowę tych pierwszych. Szczególnie wyrazistym przykładem działania takiego zabiegu jest fragment mówiący o pośmiertnym wystawieniu zwłok Marii Magdaleny, który przypomina opis ze średniowiecznych czy barokowych hagiografii mistyczek:

Wieniec cierniowy w ciągu nocy wypuścił pełne szypułki głogu, tak że śliczna jej głowa wyglądała jak w diademie z korali. Na rękach, nogach i pod piersią na boku rany przemieniły się w odorująco pachnące świeżo rozkwitłe pąsowe róże – choć już jesień była i wszystkie powiędły od dawna.

Naokoło bioder znaczyła cud największy oplatająca stan girlanda rozwijających się w śnieżne kielichy lilii. Czyste te kwiaty osłaniały najgłębszą tajemnicę jej ciała [...]

Marii, jawno grzeszniczki, wielokrotnie przez mężów w panieństwie naruszonej, zostało w chwili męki przywrócone dziewictwo, by jako niepokalana oblubienica mogła ofiarować się Panu<sup>20</sup>.

Daleko stąd do obrazoburczych, erotycznych wizji Ropsa. Legutko pisze, że Daniłowski „[...] podejmuje [...] świadomą próbę odbudowania *doctrinae christianae* poprzez zastosowanie wobec prawd wiary współczesnych narzędzi pojęciowych”<sup>21</sup>. Dorzuca też w innym miejscu, na marginesie głównych rozważań, rozpoznanie ważnego dla mnie tropu: „Maria Magdalena z apokryficznej powieści pisarza [...] dochodzi do sedna wiary w dużej mierze właśnie poprzez doświadczenia erotyczne”<sup>22</sup>. Przyjrzyjmy się teraz tej kwestii.

Młodopolskie wyobrażenia miłości doskonałej określają ją jako równoczesne doznanie fizyczne i psychiczne, doskonałą pełnię, w której ciało przestaje być materialnym tygłem zmysłów, a staje się narzędziem uruchamiającym proces duchowego jedno-

<sup>18</sup> J.N. Vuarnet, dz. cyt., s. 8.

<sup>19</sup> Ernest Renan uznał Marię Magdalenę za osobę egzaltowaną. Ta cecha miała sprawiać, że jej postrzeganie Chrystusa nie było racjonalne, ale „mityzujące”. E. Renan, *Życie Jezusa*, przeł. A. Krasnowolski, Warszawa 1907, s. 81.

<sup>20</sup> G. Daniłowski, *Maria...*, s. 367.

<sup>21</sup> G. Legutko, dz. cyt., s. 12.

<sup>22</sup> Tamże, s. 42.

czenia się kochanków. Niestety, według większości młodopolan, osiągnięcie takiej pełni jest niemożliwe. Własne przekonanie na ten temat, nieco odmienne od panującego, zaprezentował Daniłowski w napisanym kilka lat przed publikacją *Marii Magdaleny* wierszu rozpoczynającym się od słów: „Drogą mi jesteś”.

Drogą mi jesteś, gdy piersią namiętą / Czuję pierś twoją falami drgań żywo, /  
Przy wrzącym sercu – lkań twojego tętno, / Przy mych – twych włosów pachnące  
przedziwo! / Lecz stokroć droższa, gdy po krwawym szale / Pelen najtkliwszej  
prawie boleści, / Patrzę na oczu twych łzawe opale, / Na dłoń twą błędną, co mnie  
jedna pieści! / Bo wówczas, kiedy ognie zmysłów gasną, / Cuci się dusza ma,  
w niebo ucieka / I tam się – mroczna – łączy z twoją jasną, / Tracąc kobietę, zyskuje  
człowieka, / I tem zmazuje ów grzech słodkiej winy, / W którym duch upadł  
pod ciężarem gliny<sup>23</sup>.

Określenie miłości fizycznej mianem „krwawego szału” wydaje się modnym w epoce zabiegiem retorycznym. Istotniejsze jest zakończenie utworu, mówiące o duszach, które łączą się „w niebie”, tracąc odrębność płciową i łącząc się w „człowieka”. W ten sposób „duch” uwalnia się z więzów ciała. Wiersz jest ciekawy ze względu na to, że zapisana w nim koncepcja połączenia duchowego pierwiastka męskiego i żeńskiego, które pozwala przekroczyć grzeszną cielesność i przywrócić niewinność zjednoczonej duszy, pochodzi z gnozy. Maria Magdalena była kojarzona przez gnostyków z Sofią – Mądrością, stanowiącą doskonałe, ale ziemskie wcielenie (eon) pierwotnej boskiej pramaterii. Sofia uosabiała Mądrość, ale jednocześnie jako kobieta miała być powodowana namiętnościami. W wyniku poddania się namiętności stała się matką naszego, ludzkiego świata. Według tych wyobrażeń, Maria Magdalena, podobnie jak Sofia, poszukuje w świecie swojego męskiego odpowiednika – Jezusa, który ją zbawi i przywróci pierwotny porządek. Połączenie obu pierwiastków staje się ponownym osiągnięciem prajedni. Prajednia ta, zwana pleromą (pełnią), zawiera w sobie przeciwieństwa, które spojone są w jeden, osobny doskonały element. Zjednoczenie pierwiastków jest powrotem do absolutu i „anulowaniem” błędu stworzenia, jakim było nadanie rzeczywistości materialnego kształtu i uwięzienie duszy w ciele<sup>24</sup>. Z podobnymi koncepcjami zaznajamiali się Europejczycy od lat trzydziestych XIX wieku; pozostały one popularne do końca stulecia. W latach osiemdziesiątych zainteresowanie nimi jeszcze wzrosło<sup>25</sup>.

Należy pamiętać, że ekstaza religijna jest jednocześnie duchowym i cielesnym obcowaniem z absolutem. Ciało służy wyłącznie jako narzędzie do osiągania doznań duchowych. Zapisana w powieści Daniłowskiego ekstaza Marii Magdaleny, jakiej do-

<sup>23</sup> G. Daniłowski, *Poezje*, Lwów 1910, s. 15.

<sup>24</sup> Por. G. Legutko, dz. cyt., s. 201–202. Por. również: H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 315–322; G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988; E. Pagels, *Ewangelie gnostyckie*, przeł. I. Szuwalska, Wrocław 2007; K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1995, a także P. Siejkowski, *Wstęp [do:] Klemens Aleksandryjski, Wypisy z Theodota*, przeł., wstęp i przypisy P. Siejkowski, Kraków 2001.

<sup>25</sup> G. Quispel, dz. cyt., s. 14.