

Pieśni Maldorora — nihilistyczna rewolucja nienawiści

Bunt przeciwko rzeczywistości i nienawiść wobec niesprawiedliwego, okrutnego świata to jeden ze stałych motywów dzieł romantycznych. Ocierające się o bluźnierstwa oskarżenia Boga oraz poczucie duchowej i intelektualnej wyższości wybitnych bohaterów, łączące się z pogardą wobec zwyczajnych ludzi, z ogromną mocą przemawiają do wyobraźni czytelników aż po czasy współczesne. Niewiele jednak występuje w światowej literaturze dzieł, w których nienawiść staje się faktycznie podstawowym tematem przedstawianych w nich historii, z których wrogość wobec świata wybrzmiewa z tak wielką mocą, jak z *Pieśni Maldorora*, opublikowanych po raz pierwszy w 1869 roku przez belgijskiego wydawcę Alberta Lacroix (*Dictionnaire des écrivains français*: 268). Niezwykle, trudny w interpretacji poemat prozą, porównywalny w swym okrucieństwie prawdopodobnie tylko z dziełami de Sade’a, jawi się jako totalna, szaleńcza apoteoza nienawiści. To wszechogarniające uczucie kieruje niezmiennie postępowaniem zbrojcy Maldorora, tytułowego bohatera dzieła hrabiego Lautréamonta, tajemniczego twórcy schyłku francuskiego romantyzmu.

Poeta przedstawia w swoim fantastycznym epickim poemacie historię, która jest „szczególnie intensywnym wyrażeniem romantycznej rozpacz i szalu”¹ (*Dictionnaire des écrivains français*: 268). Dzieło składa się z sześciu części o niejednorodnym stylu. Pięć pierwszych pieśni to ciąg onirycznych, psychodelicznych wręcz obrazów, połączonych jedynie obecnością tytułowego bohatera, zwyrodniałego Maldorora, nihilisty buntującego się przeciw wszelkim wartościom. Sataniczna postać bluźni przeciwko Bogu, złorzeczy miłości i seksualnym tabu, opiewa przemoc, prostytutkę, okrucieństwo, zniszczenie i strach. Ostatnia część, o charakterze bardziej narracyjnym w stosunku do pozostałych pieśni, zbliża się w swojej formie do powieści lotrzykowskiej.

¹ „[...] une expression particulièrement intense du désespoir et de la frénésie romantiques” — przeł. K. Kowalik.

Romantyczny bunt w *Pieśniach Maldorora*

Buntownik Maldoror już od samego początku w swoim mrocznym *captatio benevolentiae à rebours* ostrzega odbiorców, jak niebezpieczne wyzwanie intelektualne właśnie podejmują. Łącząc zręcznie język o charakterze niemal klasycyzującym, stylizację biblijną i romantyczną gwałtowność, w inwokacji do czytelników zapowiada grozę przywoływanej przez siebie historii:

Niech wola nieba sprawi, żeby czytelnik, nabrawszy odwagi i stając się na pewien czas tak wściekły jak to, co właśnie czyta, znalazł błądząc swoją drogę stromą i dziką wśród bagnistego pustkowia tych kart posępnych i pełnych trucizny, bo jeżeli podczas lektury nie okaże nieubłaganej logiki i napięcia myśli co najmniej dorównującego jego nieufności, śmiertelne wyzwywy tej książki przesycą jego duszę jak woda cukier. Nie byłoby dobrze, gdyby wszyscy przeczytali to, co mogą znaleźć na posępnych kartach; tylko wyjątki będą się delectowały tym gorzkim owocem nic nie ryzykując. A więc, duszo trwożliwa, zanim wejdziesz głębiej w nieuczęszczane landy, skieruj kroki wstecz, nie naprzód.

(Lautréamont 2004: 65)

Jeżeli groźby te nie spowodowały, że odbiorca porzucił lekturę, pierwszoosobowy narrator nie przestaje przypominać mu, jak wielkie ryzyko przed nim stoi. Maldoror nie waha się nawet zwracać do niego w sposób obraźliwy. Sugeruje, że potencjalny czytelnik tak bardzo chce poznać jego losy, ponieważ sam również może być przeklętym grzesznikiem, potworem radującym się krzywdą i nieprawością:

Czytelniku, chciałbyś może, abym rozpoczął to dzieło inwokacją do nienawiści? Sam nie wiesz, czy skąpany w niezliczonych rozkoszach nie będziesz wdychał, jak długo zechcesz, w swoje dumne nozdrza, szerokie i cienkie — przewracając się brzuchem do góry, niczym rekin, w powietrzu gęstym i czarnym, jak gdybyś rozumiał doniosłość tego gestu i nie mniejszą doniosłość twojego uprawnionego apetytu — wdychał powoli i dostojnie czerwone wyzwywy tej książki. Zapewniam cię, uradujesz nimi te dwa bezkształtne otwory twego wstrętnego pyska, o potworze, ale pod warunkiem, że przedtem postarasz się wciągnąć trzema tysiącami wdechnień, jedno za drugim, przekłete sumienie Odwiecznego. Twoje nozdrza, ponad wszelką miarę rozszerzone niewypowiedzianym zadowoleniem, nieruchomą ekstazą, nie będą nic więcej żądały od przestrzeni, napelnionej wtedy jak gdyby pachnidłami i kadzidłem; albowiem nasycą się szczęściem całkowitym, podobne aniołom zamieszkałym we wspólności i pokoju radosnych niebios.

(Lautréamont 2004: 66)

Skąd wzięło się zło tkwiące w Maldororze? Jak zrodziła się tak niekontrolowana wyobraźnia, ukazująca w niesamowicie plastyczny sposób brzydotę i cierpienie? Tytułowy bohater

i narrator dzieła, którego już samo imię wskazuje wyraźnie na jego charakter (*mal* — w języku fr. ‘zło’), tłumaczy czytelnikom intencję przekazywanej historii. Gorzkie rozczarowanie życiem rozpoczęło się dla niego właściwie już z chwilą narodzin. Oświadcza z dystansem trzecioosobowej perspektywy narracji:

Opowiem krótko historię Maldorora dobrego, w pierwszych latach życia, kiedy był szczęśliwy; już opowiedziałem. Następnie Maldoror zrozumiał, że urodził się człowiekiem złym — fatalność niesłychana! Przez długie lata ukrywał swój charakter, jak tylko mógł, ale skutek tej nienaturalnej u niego koncentracji krwi uderzała mu co dzień do głowy; wreszcie, nie mogąc dłużej wytrzymać takiego życia, stanowczym krokiem wszedł na drogę zła... Miłe uczucie! Kto by pomyślał, że kiedy całował małe dziecko o różowej twarzyczce, miał ochotę odciąć mu policzki brzytwą, i nie raz tak by postąpił, gdyby Sprawiedliwość i jej długi orszak kar zawsze mu nie przeszkadzały. Nie miał zwyczaju kłamać, mówił prawdę i przyznawał, że jest okrutny. Ludzkości, czy słyszałaś? I ośmiela się powtórzyć swe wyznanie tym piórem, które drży! Istnieje więc potęga silniejsza od woli... Przekleństwo! Kamień chciałby uchylić się od praw ciężenia? Rzecz niemożliwa. Niemożliwe, gdyby zło tego chciało, jego pojednanie z dobrem.

(Lautréamont 2004: 66)

Szczęście i dobro są dla niego jedynie uludą, żartem. Maldoror kpi z pozorów wiary i wrażliwości, gdyż uważa, że wartości te, podobnie jak szlachetność człowieka, nigdy nie istniały: „Majestat człowieka jest zapożyczony, nie urzeknie mnie” (Lautréamont 2004: 80). Niczym przewodnik po dziewiętnastowiecznym, nowoczesnym dantejskim piekle bohater ukazuje z całą mocą przemoc i wynaturzenie zindustrializowanej cywilizacji. Akcja dzieła nie jest bowiem umiejscowiona jedynie w symbolicznym świecie poza czasem i przestrzenią. Wędrujący w poszukiwaniu nowych przejawów zbrodni Maldoror przemieszcza się w opowiadanej przez siebie historii przez odosobnione mroczne wzgórza, oniryczne przestworza wybudujące czy wręcz chorej wyobraźni i metaforyczne piekielne otchłanie, by nagle odnaleźć się w konkretnych miejscach. Pod tym względem dzieło Lautréamonta wykazuje wyraźną zbieżność z przekształceniami motywu upiornego labiryntu w tradycji literatury gotyckiej. Skonwencjonalizowane tło grzechu i zbrodni klasycznych czarnych powieści „ma siłę przemieszczania się, rozprzestrzenia się jak plaga” (Izdebska 2002: 34) i przenosi się na otoczenie bliskie współczesnemu człowiekowi. Maldoror przemierza dziewiętnastowieczny labirynt zła również po to, by „osiągnąć samopoznanie, wtajemniczenie” (Izdebska 2002: 35), ale podobnie jak w przypadku gotyckich złoczyńców nie jest to możliwe:

Labirynt jest (...) przede wszystkim drogą — dosłownie lub figuralnie traktowaną. (...) To przede wszystkim — przestrzeń wroga, obca, straszna. Jeśli ma być odzwierciedleniem procesu poznawczego, to potwierdza tylko brak możliwości rozeznania się w prawach rządzących światem. Brak tu ruchu faktycznego, przemierzanie przestrzeni jest pozorne, grozę budzi też rzeczy-

wista niemożność ruchu (...). Labiryntowa przestrzeń gotycka to taka, która zdobywa, jest w stanie zawładnąć wplątanymi w nią bohaterami. To ona ich stwarza, czyni tym, czym przede wszystkim są: więźniami.

(Izdebska 2002: 35–36)

Więzieniem postaci z dzieła Lautréamonta są metropolie: Paryż i Londyn. Przywołanie tak znanych punktów, jak Dzielnica Łacińska, lewobrzeżna Sekwana czy Panteon (Lautréamont 2004: 253) wyraźnie pokazuje, że szaleńczy bunt romantycznego zloczyncy nie jest ahistoryczny. Bohater kieruje go wobec konkretnej cywilizacji, wobec tych właśnie czasów, w których przyszło mu żyć. Niczym Szatan nawiedza zgodne dotąd rodziny, by zniszczyć panujące w nich miłość i spokój. To kolejny dowód na antycypację motywów powieści postgotyckiej, w której „zostaje (...) naruszona w miarę klarowna granica między przestrzenią obcości i swojskości — przestrzeń własna może stać się «zarażona» złem i obcością: ofiary (...) zostają zaatakowane we własnych pokojach” (Izdebska 2002: 34). Maldoror wnosi niepokój do domu młodzieńca Edwarda, ukochanego, wyczekiwanego syna pewnej szlachejki pary. Już jedno spotkanie z owym piekielnym duchem sprawia, że chłopiec zaczyna wątpić we wszystko, co do tej pory wpoili mu rodzice. Małżonkowie sami odczuwają, jak dramatyczną manichejską walkę o ich duszę sprowokowała jedna przypadkowa wizyta Maldorora. Słusznie lękają się nieszczęścia, które urzeczywistni się już za chwilę w pierwszym niedojrzałym buncie ukochanego dziecka, za którego narodziny codziennie dotąd błogosławili Opatrzność. Wciąż jeszcze przytomnie usiłują przestrzec Edwarda przed wpływem mrocznego nieznajomego, o którym w świecie krążą już niewiarygodne, przerażające opowieści:

Niech wola niebios zrządzi, by jego narodziny nie stały się przekleństwem ojczyzny, która go wyrzuciła ze swego łona. Wędruje on teraz z miejsca na miejsce, wszędzie budząc lęk. Jedni mówią, że go nęka od dzieciństwa jakieś wrodzone szaleństwo. Inni opowiadają o jego strasznym instynktowym okrucieństwie, którego on sam się wstydzi i które popchnęło do grobu jego zboliałych rodziców. Jeszcze inni twierdzą, że za młodu był napiętnowany przezwiskiem i na resztę życia pozostał niepocieszony, ponieważ jego zranione poczucie godności widziało w tym nieodparty dowód złych popędów człowieka, które odsłaniają się w pierwszych latach życia i później rosną. A przezwano go wampirem. (...) Według tego, co jeszcze mówią, dniem i nocą, bez chwili wytchnienia, przeraźliwe koszmary sprawiają, że krew płynie z jego ust i uszu. I mówią, że upiory siadają u jego wezglowia i zmuszane przez jakąś nieznaną siłę rzucają mu w twarz, raz szeptem, kiedy indziej jakby rykiem pola bitwy, w nieubłaganym uporze, to przezwisko żywe, zawsze ohydne, które zginie dopiero z końcem świata. Są nawet tacy, co powiadają, że do tego stanu doprowadziła go miłość albo że swoim krzykiem wyraża on skrucę po jakiejś zbrodni pogrzebanej w nocy jego tajemniczej przeszłości. Ale większość mniema, że dręczy go pycha bez granic, jak niegdyś Szatana, i że jego pragnieniem jest być równym Bogu...

(Lautréamont 2004: 84)

Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu wyraźnie wskazuje, że dzieło może być interpretowane jako czytelne nawiązanie do motywu romantycznego satanizmu. Sam autor potwierdza w swoich tekstach literackie wzorce, z których czerpał, by stworzyć obraz swojego bohatera. Wymienia przede wszystkim postaci z dzieł George’a Byrona, Johanna Wolfganga Goethego i Adama Mickiewicza, które kierowały się w swoim postępowaniu taką samą pasją i buntem, co Maldoror (Lautréamont 2004: 261). Także kreacja bohatera wywołuje zatem reminiscencje gotycyzmu i jego sztandarowych postaci: „sadystycznych prześladowców, ponurych gwałtowników lub tyranów, ludzi immoralnych, popadających w obłęd i cierpiących na rozdwojenie jaźni. Zbrodniarzy, których psychika, jakkolwiek złowroga, odsłaniała jednak złożone warstwy wnętrza człowieka” (Štěpán 2002: 117). Ta niejednoznaczność romantycznego bohatera pozwala na dostrzeżenie inspiracji polskim arcydramatem romantycznym. Tak, jak w kulminacyjnym momencie *Wielkiej Improwizacji* Mickiewiczowski Konrad posuwa się niemal do określenia Boga bluźnierczym mianem cara świata, tak francuski poeta nazywa Go „Niebiańskim Bandytą” (Lautréamont 2004: 204). Maldoror chce walczyć ze Stwórcą nawet za cenę swojego własnego wiecznego cierpienia; nie oczekuje od nikogo litości ani wybawienia:

Nie ma co mówić o moim kręgosłupie, skoro to jest miecz. (...) Chcecie wiedzieć, jakim sposobem został on pionowo umieszczony w mych lędźwiach, prawda? Nie przypominam sobie tego dokładnie, ale jeżeli opowiem jako wspomnienie coś, co może mi się jedynie przyśniło, to wiedźcie, iż człowiek, usłyszawszy o uczynionym przeze mnie ślubie, że będę żył chory i nieruchomy, póki nie zwyciężę Stwórcy, podszedł do mnie z tyłu na palcach, lecz nie tak bezszelestnie, żebym nic nie słyszał. Przez krótką chwilę było cicho. Kiedy ten ostry sztylet zagłębił się aż po rękojeść między ramionami głównego aktora tauromachii, przez kościec jego przebiegło drgnięcie, które przypominało trzęsienie ziemi. Klinga tak silnie przywarła do ciała, że po dzień dzisiejszy nikt nie potrafił jej wyciągnąć. Atleci, mechanicy, filozofowie, lekarze próbowali po kolei najróżniejszych sposobów. Nie wiedzieli, że zła, które uczynił człowiek, nie można odrobić! Wybaczywszy im głębię wrodzonej ignorancji, pozdrowiłem ich ruchem powiek. Podróżniku, kiedy będziesz przechodził koło mnie, błagam, oszczędź mi słów pociechy — nadwątlilbyś moją odwagę. Pozwól, bym rozgrzewał moją zawziętość w płomieniu dobrowolnego męczeństwa. Odejdź... Niech nie budzę w tobie litości. Nienawiść jest czymś dziwniejszym, niż sądzisz — jej postępowanie jest niewytłumaczalne jak wygląd kija, pozornie złamanego po zanurzeniu w wodzie.

(Lautréamont 2004: 180)

Rzeczywiście, nienawiść wobec Boga i ludzkości, którą Maldoror podkreśla tak często, nie ma żadnych racjonalnych podstaw. Okrucieństwo bohatera ma być odwetem za to, jak wielcy tego świata bezpiecznie oszukują i demoralizują swoich bliźnich. Maldoror spotykał w swoim życiu wyłącznie takie jednostki (Lautréamont 2004: 67). Nigdy nie natrafił na prawdziwego przyjaciela, a jeśli już zdarzyła się taka szansa, w szaleńczym gniewie z góry ją odrzucał, choć

wydawało się, że człowiek ten mógłby wyzwolić go od goryczy; biblijna stylizacja pozwala przypuszczać, że mógł być to nawet anioł stróż, posłannik dobrej nowiny, ale Maldoror w brutalnych słowach zrezygnował z niej:

Szukałem duszy podobnej do mojej i nie mogłem znaleźć. Penetrowałem wszystkie zakątki ziemi, ale moja wytrwałość była daremna. Nie mogłem jednak żyć samotnie. Potrzebowałem kogoś, kogo by nie odstręczał mój charakter; potrzebowałem kogoś, kto miałby takie same poglądy co ja. Było rano; słońce ukazało się na widnokręgu w całej swojej świetności i oto jednocześnie ukazuje mi się młody człowiek, pod którego stopami wyrastają kwiaty. Podszedł do mnie i rzekł, wyciągając rękę: „Przychodzę ku tobie, ponieważ mnie szukasz. Błogosławmy ten dzień szczęśliwy”. A ja w odpowiedzi: „Idź sobie, nie wzywałem cię; nie potrzebuję twej przyjaźni...”

(Lautréamont 2004: 130)

W podobny sposób bohater wyraża swoją chorobliwą, niezrozumiałą z logicznego punktu widzenia satysfakcję z rozpacz: „A więc, Maldororze, jesteś zwycięzcą! A więc, Maldororze, zwyciężyłeś Nadzieję! Teraz rozpacz będzie się karmiła najczystsza twą substancją. Teraz wracasz stanowczym krokiem na drogę zła!” (Lautréamont 2004: 155).

Nienawiść przedstawiona przez Lautréamonta przekracza wszelkie granice wyobrażeń człowieka. W kontrze do pogardzanych przez siebie bliźnich Maldoror postanawia zestawić ich niegodziwość ze zjawiskami doskonałymi; wygłasza liryczne ody pochwalne na temat starego oceanu (Lautréamont 2004: 75–81) czy matematyki (Lautréamont 2004: 119–123). Nieopanowany wstręt wobec rodzaju ludzkiego doprowadził do tego, że Maldoror odważył się nawet porównać człowieka do wszy. Według niego ten właśnie wzbudzający odrazę insekt jest wzorem ziemskiego piękna, odwiecznym władcą świata, którego „kręgi [...] dynastii będą się rozszerzały ze stulecia w stulecie”, a w swoim niemal nabożnym pochwalnym hymnie ku czci wszy określa ją jako „słońce poranne” i „wyzwoliciełkę niebiańską”, bluźnierczo trawstując litanie do Matki Bożej (Lautréamont 2004: 117).

Nienawiść Maldorora — choroba psychiczna czy poetycki geniusz?

Literackie i filozoficzne nawiązania do dzieła Lautréamonta

Jaskrawe metafory okrucieństwa przez dziesiątki lat prowokowały hipotezy historyków literatury francuskiej o domniemanej chorobie psychicznej autora *Pieśni* (*Dictionnaire des littératures de la langue française* 1987: 1333). Sam Lautréamont w swych tekstach daje zresztą podstawy do takich przypuszczeń. Stwierdza, że prawdziwa sztuka wymaga nadludzkich doświadczeń, przekroczenia naturalnych barier organizmu i psychiki. Ten nieosiągalny nigdy dla zwykłych ludzi proces wymaga pojęcia zjawisk nieprawdopodobnych:

Przejęciowe unicestwienie władz umysłowych — cokolwiek myśl wasza byłaby skłonna przypuszczać, nie są to słowa. W każdym razie nie słowa jak inne. Niech podniesie rękę, kto sądzi, że postąpiłby właściwie, gdyby poprosił kata,

by żywcem odarł go ze skóry. Ozdobiony rozkoszą uśmiechu, niech podnie-
sie głowę, kto rozmyślnie byłby skłonny wystawić pierś na śmiertelne kule.
Moje oczy poszukują śladu blizn; dziesięć moich palców skupi całą uwagę
przy najstaranniejszym obszukiwaniu ciała tego ekscentryka; sprawdzę, czy
odpryski mózgu padły na jedwab mojego czoła. Czyż nie jest pewne, że czło-
wieka żadnego męczeństwa tego rodzaju nie zna kula ziemską? Nie wiem
wprawdzie, co to jest śmiech, ponieważ nigdy go sam nie doświadczyłem.
Ale byłoby wielką nieroztropnością twierdzić, że wargi moje nie rozsunęłyby
się, gdyby mi było dane zobaczyć kogoś, kto by twierdził, że taki człowiek
gdzieś istnieje. To czego nikt by sobie nie życzył, przypadło mi w nadmier-
nym udziale. Nie żeby moje ciało nurzało się w jeziorze cierpienia — byłby
to przypadek znośny. (...) Ja (...) przez więcej niż trzydzieści ostatnich lat
ani razu nie zmrużyłem oka. Od nie dającego się nazwać dnia mych narodzin
żywię dla usypiających desek zapamiętałą nienawiść. Sam tego chciałem; ni-
kogo nie trzeba oskarżać. (...) Zdarza mi się śnić, ale nie tracę wtedy ani na
chwilę żywego poczucia mej osobowości i całkowitej swobody poruszania
się — oświadczam wam, że koszmar ukryty w fosforyzujących kątach mro-
ku, gorączka, która wodzi swym kikutem po mojej twarzy, każde nieczyste
zwierzę, wyciągające krwawe szpony, są posłuszne mej woli (...). Tak, ten
atom, który bierze odwet za swą bezgraniczną słabość, wolna wola, nie boi
się twierdzić z największą powagą, że nie zalicza otępienia w poczet swoich
synów — ten, kto śpi, jest bardziej tępy niż zwierzę wykastrowane poprzed-
niego dnia. Choć bezsenność popycha w otchłań grobu te mięśnie, które już
mają zapach cyprysów, biała katakumba mej inteligencji nigdy nie otworzy
swych sanktuariów dla oczu Stwórcy.

(Lautréamont 2004: 203–204)

Motyw samowolnego poddawania się torturom dla uzyskania lepszego efektu artystycznego dzieła to jedna z przyczyn, dla których tradycyjnie porównuje się nieokielznany styl Lautréa-
monta do poetyckiego wyrazu dzieł jednego z najwybitniejszych twórców dziewiętnaste-
go wieku, prekursora symbolizmu, Arthura Rimbauda. Wiele podobieństw łączy zarówno
ich enigmatyczne biografie, jak też nowatorską, ekspresyjną twórczość, charakteryzującą
się niewiarygodnym darem wyobraźni. Obydwaj poprzez innowacyjne spojrzenie na język
i odległe od logicznego rozumowania deliryczne wizje rzeczywistości wyrażali potrzebę
eksplorowania podświadomości. Słynna wypowiedź Rimbauda o istocie prawdziwej poezji,
zawarta w *Listach jasnowidzą* z 1871 roku, powtarza postulaty Lautréamonta. Autor *Iluminacji*
opisuje w nich konieczność fizycznych tortur w celu zdobywania nadludzkich doświadczeń
dla lepszego przeżywania poezji, poddanie się obłędowi dla przekroczenia granic ludzkiego
poznania.

Poeta robi z siebie jasnowidza przez długie, bezmierne i wyrozumowane roz-
regulowanie wszystkich zmysłów. Wszystkie postacie miłości, cierpienia, szale-
ństwa; sam znajduje i wyczerpuje wszelkie trucizny, aby zachować z nich
kwintesencję. Niewysłowiona tortura, do której potrzeba mu całej wiary, całej

nadludzkiej siły i od której staje się wielkim chorym, wielkim przestępcą, wielkim potępionym — i najwyższym Mędrce! — Bo dochodzi do nieznanego! Kultuował przecież swoją duszę bardziej niż ktokolwiek inny! Dochodzi do nieznanego i kiedy, oszalały, traci na koniec rozeznanie swoich wizji, wtedy je zobaczył! Niech się na śmierć zamęczy skacząc przez rzeczy niesłychane i nie nazwane; przyjdą inni straszliwi pracownicy; zaczną od horyzontów, gdzie tamten stracił siły.

(Rimbaud 1988: 73)

Fragmenty symbolicznych manifestów dwóch wymienionych autorów pokazują więc także wymiar sacrum, profetyczną rolę, jaką przypisywali oni poezji. Przywołując raz jeszcze słynną formułę Arthura Rimbaud, to niezwykle poetyckie „rozregulowanie wszystkich zmysłów” u Lautréamonta jest szczególnie widoczne w jego specyficznej koncepcji piękna, której obraz dały już wskazane wcześniej fragmenty *Pieśni Maldorora*. Połączenie fragmentów drastycznych i odrażających ze zdaniem „cudownie delikatnymi” (*Literatura francuska. Tom II. XIX i XX wiek* 1980: 295) doskonale oddają jego ideę estetyki w sztuce, zrozumiałą prawdopodobnie najlepiej dzięki interpretacji głośnego cytatu ukazującego młodzieńczą urodę opisywanego w szóstej pieśni Anglika Mervyna:

Jest piękny jak kurczliwość szponów u drapieżnego ptaka lub jak nieokreśloność ruchów mięśniowych w ranach miękkich części tylnej części karku, albo raczej jak ta wieczna pulapka, za każdym razem od nowa napinana przez złapanego szczura, która w nieskończoność może sama chwycić gryzonie i działa nawet pod słomą, albo zwłaszcza jak przypadkowe spotkanie na stole prosektoryjnym maszyny do szycia i parasola!

(Lautréamont 2004: 229)

To właśnie ten aspekt onirycznego stylu dzieła Lautréamonta zdecydował o jego ponownym odkryciu na początku dwudziestego wieku w kręgu artystów surrealizmu. Niekontrolowana wyobraźnia, wolność szaleńczych wizji i emocjonalność *Pieśni Maldorora* stały się podstawową inspiracją dla najważniejszego teoretyka tego prądu literackiego, André Bretona. Surrealistyczna myśl o wartości i warunkach piękna, „Albo piękno będzie KONWULSYJNE, albo nie będzie go wcale”² (Breton 1998: 161) w doskonały sposób określa także analizowany w niniejszym artykule romantyczny poemat. Dzięki sile innowacji swojej poetyki Lautréamont jawił się w czasach pierwszych awangard jako prekursor nowych tendencji, ale również i teraz jego „profetyczny krzyk (...) odmieniający oblicze ludzkości” nie przestaje stanowić modelu współczesnej poezji dla kolejnych pokoleń (*Dictionnaire des écrivains français* 1971: 269).

Znaczenie docenionego dopiero długie lata po pierwszym wydaniu dzieła potwierdzają także porównania z dużo późniejszymi teoriami filozoficznymi. W poetyckiej stylistyce skrajnego pesymizmu i wyrzeczenia się prób pogodzenia ze światem *Pieśni Maldorora* przypominają

² „La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”.

i wyprzedzają myśli zawarte w dziełach dwudziestowiecznego francuskiego filozofa pochodzenia rumuńskiego, Emila Ciorana, którego gorzkie, pełne rozpacz maksymy doskonale oddają te same rozterki, które przeżywał Maldoror:

W tej chwili nie wierzę absolutnie w nic i nie mam żadnej nadziei. Wydają mi się pozbawione sensu wyrażenia i obrazy przypisujące w życiu urok. Nie mam odczucia przeszłości ani przyszłości, teraźniejszość zaś wydaje mi się trucizną. Nie wiem, czy jestem zrozpaczony, ponieważ brak wszelkiej nadziei może być również czymś innym niż rozpacz. Nie mógłby mnie obrazić żaden epitet, bo nie mam już nic do stracenia. Przecież straciłem wszystko! I gdy pomyślę, że właśnie rozchylają się kwiaty i ptaki śpiewają! Jakże to wszystko jest daleko!

(Cioran 1992: 83)

Całkowita bezsilność wobec okrucieństwa świata, której nie przewycięży nawet ślepy, romantyczny bunt sprawia, że Maldoror zastanawia się nawet, czy różnica między dobrem i złem nie jest tylko pozorem, uludą naszej cywilizacji: „Ach, cóż więc jest dobro i zło! Może to jedna rzecz, która służy nam do ukazywania z wściekłością naszej bezsily i namiętnej potrzeby osiągnięcia nieskończoności, choćby sposobami najbardziej szaleńczymi?” (Lautréamont 2004: 70). Te same egzystencjalne rozterki opisuje Cioran, wskazując jednocześnie, że takie rozważanie są bezcelowe; ludzkość nie jest godna tego, by pochylać się nad jej problemami:

Nie wiem, co jest dobre, a co złe, co dozwolone, a co niedozwolone; nie potrafię potępiać ani pochwalać. Nie ma na tym świecie żadnego pewnego kryterium ani żadnej spójnej zasady. Zdumiewa mnie fakt, że są jeszcze ludzie troszczący się o teorię poznania. Jeśli mam być szczery, mało mnie obchodzi względność naszego poznania, jako że ten świat na poznanie nie zasługuje.

(Cioran 1992: 83)

Także Emil Cioran utrzymuje, że sztuka poetycka wymaga zerwania z logiką. Dwudziestowieczny myśliciel wydaje się kontynuować rozważania Lautréamonta o konieczności odkrywania świata poprzez doświadczenie zaburzeń umysłowych. Co więcej, podobnie jak romantyczny poeta podkreśla, że na możliwość przeżywania takiego stanu zasługują jedynie nieliczni:

Doznanie absolutnego pomieszania! Czyli: niemożliwa już jest żadna dystynkcja, żadne rozróżnienie i przyporządkowanie, niczego już nie można wyjaśnić, zrozumieć ani ocenić. Doznanie tej absolutnej konfuzji z każdego filozofa czyni poetę; tyle tylko, że nie każdy filozof może je poznać i przeżyć z długotrwałą

intensywnością. [...] Nie ma już raz na zawsze określonego świata form i problemów abstrakcyjnych, które w wirze uczuć, w zamęcie rozmaitych elementów duszy splatają się, tworząc kształty cudaczne i bezładne. [...] Wszystkie te impulsy rosną wśród największego, jak tylko być może, tumultu, w jakimś absolutnym zamęcie. [...] Ale w absolutnym pomieszeniu nie jest ważne nic oprócz mąk i rozkoszy szaleństwa.

(Cioran 1992: 93–94)

Zbieżności Pieśni Maldorora z dwudziestowiecznymi teoriami filozoficznymi wydają się zatem na tyle bliskie, że lektura dzieł Ciorana z pewnością stanowi ciekawe uzupełnienie poematu Lautréamonta. Porównanie myśli tych dwóch autorów pozwala na prześledzenie ścieżki rozwoju nihilizmu, doktryny, która zaważyła na motywie negacji wszelkich wartości w dziele romantycznym, a w poprzednim stuleciu, naznaczonym tragediami wojny i Holocaustu, stała się już powszechną reakcją na niewytłumaczalną potęgę zła. Jak zauważa Jacqueline Russ:

(...) korzenie nihilizmu tkwią w głębi człowieka, a nie w jego historycznym przeznaczeniu. Przez to nihilizm wylaniający się z XIX wieku jest fundamentalną cechą ludzkiej doli; przetrwa tak długo, jak człowiek. Wszyscy jesteśmy nihilistami, nawet jeśli nicość wywołuje w nas strach i obawę³.

(Russ 1998: 166)

Od nienawiści do afirmacji życia. Tajemnica przemiany rewolucjonisty

Podsumowując rozważania o motywie nienawiści w dziele Lautréamonta, należy zastanowić się nad prawdopodobnie niemożliwą do wyjaśnienia zagadką jego twórczości. Tym, co szokuje najbardziej w interpretacji *Pieśni* po mrocznej podróży w głąb nienawistnej wyobraźni Maldorora, a tym samym i jego literackiego ojca, jest paradoksalnie radykalna przemiana poetyki Lautréamonta i poruszanych przez niego wątków w ciągu tylko jednego roku. Jedyne teksty opublikowane pod koniec życia autora, dwa krótkie zbiory zatytułowane *Poezje I* oraz *Poezje II* z 1870 roku, pokazują zupełnie odmienną wizję rzeczywistości. W swoistym *credo* poetyckim, zasygnalizowanym na początku cyklu, hrabia Lautréamont składa wyjątkowo zaskakującą w odniesieniu do Pieśni Maldorora deklarację, zaprzeczającą całkowicie wszystkiemu, co zdawało się głosić pierwsze dzieło: „Zastępuję melancholię odwagą, zwątpienie pewnością, rozpacz nadzieją, złośliwość dobrocią, sceptycyzm wiarą, skargi poczuciem obowiązku, sofizmaty chłodnym spokojem i pychę skromnością” (Lautréamont 2004: 255). Zasadne wydaje się więc pytanie, które „ja” liryczne może być utożsamiane z osobą autora. W kontekście intertekstu-

³ „[...] le nihilisme plonge ses racines au plus profond de l'homme, et non point dans son destin historique. Ainsi, le nihilisme, tel que le fait surgir le XIXe siècle, est bien un caractère fondamental de la condition humaine: il perdurera autant que l'homme. Nous sommes tous des nihilistes, même si le néant provoque l'horreur ou l'angoisse”.
— przeł. K. Kowalik.

alnych odniesień do Dziadów Mickiewicza można rozpatrywać tę radykalną przemianę jako powielenie schematu metamorfozy postaci z polskiego arcydramatu. Maciej Żurowski przywołuje w swoim komparatystycznym studium na temat wpływów twórczości Mickiewicza na dzieło Lautréamonta stwierdzenie Charlesa Dobzynskiego, który porównał przejście od Pieśni Maldorora do o rok późniejszych Poezji z symboliczną śmiercią Gustawa i jego ponownymi narodzinami pod imieniem Konrada (Ch. Dobzynski, cyt. za: Żurowski 2007: 129).

Nie wyjaśnia to jednak w pełni tajemnicy hrabiego Lautréamonta, w którego ostatniej znanej publikacji można zauważyć, że niepohamowana nienawiść do świata całkowicie znikła, a jedynym przejawem krytyki wobec rzeczywistości są złośliwe komentarze skierowane do innych literatów, przede wszystkim tych, którzy przekazali jego pokoleniu romantyczne wzorce buntu. Podobnie jak w pierwszym dziele składał hołd poetyckim ojcom szatańskich buntowników, tak teraz z całą mocą odżegnuje się od nich. Ogłasza w swoim monologu, że pragnie powstrzymać w swojej wizji literatury

dziką rewoltę (...) Napoleonów Pierwszych, Byronów, (...) Karolin Corday, (...) Konradów, Manfredów, (...) Mefistofelesów, Werterów, Don Juanów, Faustów, (...) Kaligul, Kainów, (...) Irydionów, (...) czarnoksiężników i potężnych demonów średniowiecza, mitologicznych Prometeuszów i Tytanów rażonych gromem Zeusa, Bogów Zła wypłutych przez naiwną wyobraźnię ludów barbarzyńskich — całego tego hałaśliwego orszaku diabłów z tektury.

(Lautréamont 2004: 261)

Prorok dziewiętnastowiecznej Apokalipsy wydaje się zaakceptować wreszcie świat, porzuca w niepamięć dawną nienawiść i nawołuje do miłosierdzia; chwali ludzkość słowami:

Geniusz gwarantuje zalety serca.
Człowiek jest tak samo nieśmiertelny jak dusza.
Wielkie myśli pochodzą z rozumu.
Braterstwo nie jest mitem.
Nieszczęście przysparza przyjaciół. (...)
Dobroci, twoje imię jest człowiek.

(Lautréamont 2004: 269)

Parafrazując *opus magnum* Dantego Alighieri, ogłasza wyjście z Piekła i nadejście tak długo wyczekiwanego rajskiego pocieszenia: „Wy, którzy tu wchodzicie, porzucicie wszelką rozpacz” (Lautréamont 2004: 269). Podobnie jak nietzscheański Zaratustra zdaje się mówić: „Kocham ludzi!” (Nietzsche 2003: 8). Romantyczny buntownik w niewyjaśnionych okolicznościach przeżywa nawrócenie i tylko nieliczne przebłyski ironii, której ostrze w dodatku wymierza najczęściej w samego siebie sprzed roku, przypominają o jego mrocznej przeszłości. Bezsilny, przekraczający możliwości ludzkiego poznania gniew zastępuje spokój i bezgraniczna nadzieja, równie niewytłumaczalne, jak niedawna szatańska furia.

Zbyt wiele tajemnic okrywa Pieśni Maldorora, by stwierdzić z całym przekonaniem, która z tych postaw naprawdę wyrażała przekonania Lautréamonta. Być może, tak jak utrzymywali pierwsi krytycy dzieła, to poetyckie rozdwojenie jaźni rzeczywiście było rezultatem zaburzeń psychicznych. Współcześnie łatwiej chyba jednak skłonić się ku hipotezie, że Lautréamont, ten niezwykle sprawny stylista, potrafiący oddać tak skrajnie odmienne emocje, chciał poprzez swoją twórczość prowadzić intelektualną grę z odbiorcą. Kontrowersje wzbudzone wciąż przez Pieśni Maldorora i Poezję są być może najistotniejszym dowodem geniuszu Lautréamonta w dziedzinie literatury, tej na tyle łatwo poddającej się manipulacji fikcji, że stanowiła dla niego taką samo uludę, jak dobro i zło, rozkosz i cierpienie, miłość i nienawiść.

KATARZYNA KOWALIK

Katedra Filologii Romańskiej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173; 90–236 Łódź
katarzyna_kowalik@onet.pl

Dzieła cytowane

- Breton André (1998), *Nadja*, Éditions Gallimard, Paryż.
- Cioran Emil (1992), *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków.
- Dictionnaire des écrivains français* (1971), red. J. Malignon, Éditions du Seuil, Paryż.
- Dictionnaire des littératures de la langue française* (1987), red. J.-P. Beaumarchais, D. Couty'ego, A. Rey, Bordas, Paryż.
- Izdebska Agnieszka (2002), *Gotyckie labirynty* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, UNIVERSITAS, Kraków.
- Lautréamont Comte de (2004), *Pieśni Maldorora*, przeł. M. Żurowski, Mireki, Kraków.
- Littérature française. Tom II. XIX i XX wiek* (1980), red. A. Adam, G. Lerminier, É. Morot-Sir, PWN, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (2003), *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, vis-à-vis etiuda, Kraków.
- Rimbaud Arthur (1988), *List jasnowidza* [w:] tegoż, *Apollinaire i inni. Wybór przekładów*, red. A. Międzyrzecki, Czytelnik, Warszawa.
- Russ Jacqueline (1998), *Le tragique créateur. Qui a peur du nihilisme?*, Armand Colin, Paryż.
- Štěpán Ludvík (2002), *Kaleidoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu* [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, UNIVERSITAS, Kraków.
- Żurowski Maciej (2007), *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Naukowe PWN, Warszawa.

