

WOKÓŁ XIX WIEKU

Mateusz Grabowski*

Kłamstwo podmiotu – kłamstwo transcendencji. Studium opresji w *Pieśniach Maldorora Comte de Lautréamonta**Wszyscy pragniemy śmierci naszych ojców.*F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*

Pieśni Maldorora przez przeszło dwie dekady od druku nie mogły zdobyć szerszego grona czytelników. I kiedy wydawało się, że będą na zawsze zapomniane, zafascynowali się nimi nadrealiści. Z początku krytyka podchodziła do Lautréamonta z dużą rezerwą. Pierwsza recenzja Léona de Bloy z 1890 roku, delikatnie mówiąc, nie była specjalnie przychylna¹. Autora *Pieśni Maldorora* oskarżano o cały katalog chorób psychicznych i dewiacji, spośród których za najbardziej prawdopodobną uważano schizofrenię. Brakuje jakichkolwiek faktograficznych przesłanek pozwalających na postawienie tezy o niepoczytalności autora *Poezji*. Plotki o tym, jakoby ostatnie lata miał spędzić w szpitalu dla obłąkanych, są dalekie od faktów. Lautréamont został znaleziony martwy w wynajmowanym przez siebie pokoju 24 listopada 1870 roku, a dzień później, w obawie przed epidemią, pospiesznie pochowany². Notatka policyjna brzmi tyle lakonicznie, co niepokojąco – stąd tak wiele spekulacji. Choć biografom do dziś nie udało się odnaleźć jednoznacznego argumentu potwierdzającego którąś z hipotez dotyczących śmierci Ducasse'a, to jedna wydaje się szczególnie prawdopodobna. Lautréamont, już wcześniej borykający się z poważnymi problemami zdrowotnymi, umiera w wyniku ostrej gorączki spowodowanej niedo-
godnościami wynikającymi z oblężenia Paryża. Nie brzmi to, co prawda, tak intrygująco jak samobójstwo. Bardziej bowiem przypomina Camusowską *mort d'imbécile* niż tragiczny koniec członka paryskiej bohemy. I pewnie dlatego

* Magister, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź, e-mail: mat.grabowski@gmail.com

¹ D.A. de Graaf, *Du nouveau sur la mort de Lautréamont*, „Neophilologus” 1958, nr 42, s. 185.

² Tamże.

plotka o obłądziej, który doprowadził pisarza na skraj, była dla wielu tak prawdopodobna. Świetnie wpisywała się bowiem w konteksty epoki i była przekonującym alibi dla krytyków.

Trudno nie zauważyć, że lodowata rezerwa kwitowana argumentami o pomieszaniu zmysłów autora *Pieśni Maldorora* była parawanem ochronnym dla tych, którzy nie potrafili zrozumieć sensu twórczości Ducasse'a. Autor *Poezji* postanowił bowiem wytoczyć wojnę. Wojnę przeciwko dobremu smakowi, kulturze, rodzinie i wszystkim możliwym świętościom, by – w ostateczności – wyzwać na pojedynek Boga. Trudno nie uznać tego za przejaw czystego szaleństwa.

W poszukiwaniu podmiotu

Czytelnik, który pozwala nieść się prądem bluźnierczych zdań *Pieśni Maldorora*, prędzej czy później poczuje, że grunt osuwa mu się spod nóg. Lektura pierwszego dzieła Ducasse'a może przypominać powolne zapadanie się w morską topiel. Nie tylko dlatego, że obraz rozszalałego oceanu jest jednym z dominujących w utworze. Wrażenie chaosu wiąże się z brakiem wygodnego punktu odniesienia, jakim jest porządkująca obecność podmiotu literackiego.

Główny bohater *Pieśni* – Maldoror – ma imię tyle znaczące, co niezrozumiałe. Badacze zwracają uwagę, że najprawdopodobniej wywodzi się ono z francuskiej frazy *mal d'aurore*, i może oznaczać albo jutrzenkę zła, albo zło następujące po świcie³. Jednak, w mojej opinii, istnieją jeszcze dwie możliwości interpretacji tego określenia. Francuskie *aurore* to również archaiczne, dawno nieużywane określenie krajów Wchodu. Taka interpretacja bliska jest sugestiom pojawiającym się w tekście – że postać Maldorora wzorowana jest na Konradzie z III części *Dziadów*. Główny bohater opisany został w I *Pieśni* jako wygnaniec ojczyzny i wampir, który w dalszych pieśniach stanie się głównym adwersarzem Boga. *Mal d'aurore* oznacza więc zło pochodzące ze Wchodu, które można rozumieć również jako przestrzeń metafizyczną. Gwiazda zwiastująca na wschodniej części nieboskłonu nadchodzący świt określana była przez ezoteryków imieniem Lucyfera – tego, który przynosi złudny blask oświecenia. Duża ilość możliwych interpretacji imienia Maldorora jest pierwszą wskazówką ukazującą przewrotność kreacji tytułowego bohatera *Pieśni*.

Sam tytuł wskazuje, że czytelnik ma do czynienia z pieśniami wygłoszonymi przez Maldorora (który powinien stanowić podmiot utworu) i spisanyymi przez niejakiego hrabiego Lautréamonta. Wystarczy jednak przeczytać pierwsze

³ P.W. Nesselroth, *Le jeu de la métaphore. Lautréamont: le sens de la forme*, „Littérature” 1975, nr 17, s. 74.

zdania dzieła, by zdać sobie sprawę, że w istocie nie wiadomo, kim jest podmiot. Narracja prowadzona jest często w pierwszej osobie, a sama fabuła opiera się na przygodach demonicznego Maldorora. Jednakże bardzo często główny bohater staje się narratorem subiektywnym, który – poprzez liczne dygresje – pragnie podzielić się z czytelnikami swoimi refleksjami. Raz twórcą Pieśni jest sam Maldoror, a raz jest on tylko ich bohaterem. Narrator raz bywa utożsamiany z Izydorem Ducasse (pojawiają się odniesienia do biografii pisarza, np. jego miejsca urodzenia, jakim było Montevideo), a raz z tajemniczym hrabią by za chwilę wyłaniała się sugestia, że jest nim tajemniczy hrabia Lautréamont/Maldoror – wygnańcem ojczyzny lub kreowanym na Lucyfera pierwszym zbuntowanym Archaniołem. Słusznie zauważa więc Alex Jonge, że „[b]yć może jednak oba imiona to maski, które ukrywają złowieszczą postać autora: mordercy i gwałciciela Maldorora? [...] Rozróżnienie w tekście pomiędzy „ja” i „on” jest pozbawione sensu”⁴.

Ta nieoczywista relacja, w której nie wiadomo, kto jest bohaterem, a kto twórcą, stanie się jeszcze bardziej intrygująca, jeżeli zdamy sobie sprawę, skąd Ducasse zaczerpnął swój pseudonim. Hrabia Lautréamont to bohater jednej z powieści Eugeniusza Sue’go. Ducasse daje więc czytelnikowi do zrozumienia, że autor *Pieśni* jest postacią fikcyjną. Raz tożsamą z Maldororem, a raz nie. Zresztą sama osobowość głównego bohatera jest niezwykle wielowymiarowa. Z jednej bowiem strony jest on sadystą, brutalnym mordercą i seksualnym dewiantem, z drugiej zaś – wrażliwym na ludzką krzywdę geniuszem i nieprzejednanym krytykiem społeczeństwa. Raz staje w obronie ludzkości i wyzywa Boga na walkę, by za chwilę stać się jej oprawcą. Trudno jest nawet opisać jego wygląd, ponieważ ten ulega nieustannym zmianom. Maldororów jest wielu i każdy jest diametralnie inny.

Nie tylko swoista wariantywność narracji mogła zaskakiwać czytelników. Niejednoznaczny podmiot, zgubiony pomiędzy autorskim „ja” a fabularnym „on”, nie może stanowić centralnego punktu uniwersum utworu. Świat przedstawiony *Pieśni* przypomina dadaistyczny kolaż niczym niepowiązanych ze sobą elementów, które w swej amorficzności tracą kontury i niemal zlewają się z przestrzemią sennego koszmaru. Nic dziwnego, że Lautréamont musiał fascynować surrealistów. Tak pisał o jego niezwykłym stylu André Breton:

Język – już nie tylko styl – przechodzi u Lautréamonta kryzys u podstaw, jest zacyznanianiem [podkr. M.G.] od nowa. Przeszły istnieć granice, w których obrębie słowom wolno było nawiązywać stosunki ze słowami, rzeczom z rzeczami. Zasada wiecznej zmienności opanowała przedmioty oraz idee, dążąc do całkowitego ich

⁴ “But perhaps both these names are masks that conceal behind the sinister figure of the author: the Murderer and rapist Maldoror? [...] The distinction between ‘I’ and ‘He’ is made meaningless.” A. Jonge, *Nightmare culture. Lautréamont and The Chants de Maldoror*, St. Martin’s Press, New York 1973, s. 11.

wyzwolenia, pociągającego za sobą wyzwolenie człowieka. Pod tym względem język Lautréamonta jest rozpuszczalnikiem i plazmą rozrodczą, czymś zupełnie wyjątkowym⁵.

Choć język utworu, a co za tym idzie, świat przedstawiony, wydaje się wyrwany z ram wszelkiego dającego się określić porządku, to jednak, jak słusznie pisze Maciej Żurowski, nie sposób nie zauważyć żelaznej konsekwencji, z jaką Lautréamont skomponował swój utwór. Dzieli się on na sześć pieśni. Każda z nich ma zbliżony schemat konstrukcji – posiada wstęp i konkluzję, która najczęściej jest krytyką społeczeństwa i Boga. Trzeba więc uznać, że wszystkie zabiegi zastosowane przez autora są celowe i przemyślane. Gdzie więc prowadzi nas świadomość Lautréamonta-Ducasse’a-Maldorora?

Żeby zrozumieć celowość degradacji podmiotu w *Pieśniach*, trzeba odnieść się do drugiego utworu Lautréamonta, jakim są *Poezje*. Żurowski podaje cztery możliwe odpowiedzi na pytanie o związek pomiędzy tymi dwoma publikacjami. Pierwsze dwie są najmniej prawdopodobne. Niechętny Lautréamontowi Jean-Pierre Soulier twierdził, że ostatnie dzieło Ducasse’a to niewątpliwie wytwór jego choroby psychicznej i tym samym nie warto poświęcać mu większej uwagi. Valery Larbaud natomiast uważał, że *Poezje* są niejako próbą obłaskawienia ojca Ducasse’a, który, jak wspomina o tym autor w liście do wydawcy, cofnął synowi regularnie nadsyłane fundusze. Wersja Larbauda jest o tyle mało prawdopodobna, że ten nie chce dostrzec wyraźnej konsekwencji stylu i języka, jaką udało się zachować autorowi w *Poezjach*. Kolejna interpretacja sugerująca, że są one próbą zerwania z literaturą, też nie jest specjalnie przekonująca. Lautréamont wciąż chce tworzyć, dalej bowiem uważa siebie za artystę, który ma coś ważnego do zaproponowania. Ostatnia z hipotez sugeruje, że *Poezje*, podobnie jak *Pieśni*, są dojrzałą próbą kontestacji języka i konwencji literackich⁶.

Michał Żurowski nie ukrywa, że ostatnią próbę interpretacji dzieł Lautréamonta uważa za nie do przyjęcia, ponieważ ta – afirmując rzekome tezy autora – „omija wszystko, co jej przeszkadza”⁷. Niemniej, zgadza się, że nie sposób nie zauważyć konsekwencji w konstrukcji stylu i języka, jaką Lautréamont zachował w *Poezjach*. Próbuąc rozważyć ostatnią z hipotez, trzeba zadać sobie pytanie, czy tylko na tej płaszczyźnie Ducasse pozostaje wierny swoim wcześniejszym założeniom.

⁵ A. Breton, *Manifest surrealizmu* (II), przeł. A. Ważyk, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article205> [dostęp: 30.05.2015].

⁶ C. Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, wstęp i tłumaczenie M. Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 45–46, podstawą wszystkich cytatów z dzieł Ducasse’a jest ww. wydanie.

⁷ Tamże, s. 46.

Alex Jonge uważa, że trzeba postawić absolutny znak równości pomiędzy *Pieśniami* i *Poezjami*. I oczywiście trudno się z nim nie zgodzić, ale pod pewnymi warunkami. Sugestia, że w pisarzu zachodzi gwałtowna zmiana, która każe mu zanegować wszystkie wcześniejsze tezy, wydaje się wręcz absurdalna, szczególnie, jeśli zwrócimy uwagę, że druk obu utworów dzieli niecały rok. Skoro więc *Poezje* mają być tylko rozwinięciem, a nie erratą do wcześniejszego dzieła, to czemu wydane są pod prawdziwym nazwiskiem autora, a nie literackim *nom de plume*? Czytelnik może przecież odnieść wrażenie, że *Poezje* pisze już zupełnie inny człowiek. W mojej opinii Ducasse zdejmuje maskę Lautréamonta właśnie dlatego, że chce pozostać fanatycznie wierny swoim wcześniejszym założeniom.

W *Poezjach* autor wyraża przede wszystkim krytykę liryki romantycznej, w której podmiot literacki był utożsamiany z osobą autora:

Minęła epoka poezji osobistej razem z jej wątpliwą żonglerką i przypadkowymi grymasami. Podejmijmy niezniszczalny wątek poezji nieosobistej, nagle przerwany w chwili narodzin nieudanego filozofa z Ferney, w chwili poronienia wielkiego Woltera. (Lautréamont, *Poezje*, s. 267)

Poezje stają się więc eseistycznym potwierdzeniem zabiegów zastosowanych przez autora w *Pieśniach*. Widoczne jest to choćby w strukturze obu utworów, w których każdy segment tekstu rozpoczyna się metaliterackim komentarzem roztrzęcającym relację autora z czytelnikiem⁸. Relację, której ośrodkiem jest porządkująca obecność ja literackiego. Negując jednorodność ja romantycznego i jego władzę nad uniwersum, autor próbuje stworzyć zupełnie nową poetykę. Musi mieć jednak świadomość, że nie udało mu się w pełni zrealizować swoich założeń we wcześniejszym utworze. Mimo maski hrabiego Lautréamonta Ducasse obnażył w *Pieśniach* to, co zapewne później starannie chciał ukryć.

Komentatorzy twórczości Ducasse'a tacy jak Mario Praz, Michał Żurowski i Alex de Jonge jednomyślnie postawili tezę o prawdopodobnym homoseksualizmie autora *Poezji*. I nie chodzi tu tylko o płomienną inwokację do „pederastów” z IV Pieśni. W całym utworze Lautréamonta można odnaleźć liczne przestrzenie homotekstu. Utwór jest przesycony skrajnie homoerotycznymi obrazami niedającego się ujarzmić libido. Fascynacja męską cielesnością oraz liczne „przyjaźnie” Maldorora, których trudno nie uznać za wątki romansowe, obnażają naturę autora. Co więcej, ciało kobiece jest nie tyle zredukowane, co poniżone i upodłone, czego najjaskrawszy przykład pojawi się w III Pieśni, w której opisany zostanie bestialski gwałt i mord na niewinnej dziewczynce.

⁸ O.A. Haac, *Lautréamont's Conversion: The Structure and Meaning of Poésies*, „Modern Language Notes” 1950, nr 65, s. 371.

Do wątków autobiograficznych należy włączyć również liczne obrazy terro-ru rodzinnego. Choć biografia Ducasse'a wydaje się uboga, to badaczom udało się rzucić nieco światła na historię bliskich pisarza. Pewne jest, że Izidor wychowywał się bez matki, która albo zmarła podczas porodu, albo popełniła samobójstwo dwa tygodnie po narodzinach syna. O relacjach autora *Pieśni* z rodzeństwem wiemy niewiele, natomiast biografowie dość dokładnie zrekonstruowali życiorys ojca Lautréamonta. Franciszek Ducasse – człowiek uparty, któremu udało się z posady nauczyciela wspiać po szczeblach kariery aż na stanowisko wysokiego urzędnika konsularnego – był obdarzony trudnym i złośliwym charakterem. Tak zapamiętali go znajomi rodziny⁹. Na trudne relacje pomiędzy ojcem i synem wskazuje pierwszy z odnalezionych listów Ducasse'a syna do bankiera wypłacającego mu przysyłane przez ojca stypendium. Nadawca boleje w nim nad brakiem zrozumienia ze strony ojca. Na to, jak trudna mogła być to dla pisarza relacja, wskazuje treść *Pieśni*. Pojawiają się w nich trzy obrazy rodziny. Dwa z nich są analogiczne. W *Pieśni* I poznajemy historię mieszczańskiej rodziny, do której wdziera się Maldoror i zabija jedyne go męskiego potomka. Jest to swojego rodzaju wstęp do historii Mervina z *Pieśni* VI, który zostaje uwiedziony i zamordowany przez głównego bohatera. W obu wątkach głową rodziny jest ojciec, którego władcza, apodyktyczna natura pobrzmiewa pod pozorami rodzicielskiej miłości. Matka jest postacią niemal fantazmatyczną – funkcjonuje w tle, podporządkowana władczemu małżonkowi. Synowie wychowani w patriarchalnym porządku marzą o wyrwaniu się z zakłętego kręgu domowego więzienia. I czeka ich za to sroga kara. Trzeci portret rodziny to historia Agona, który stracił rozum po tym, jak ojciec – alkoholik i sadysta – doprowadził do śmierci jego siostry i matkę.

Motyw rodziny w *Pieśniach* zostanie przeze mnie rozwinięty w dalszej części rozważań, chciałbym jednak wstępie uwagę na konsekwencję w jego realizacji i pewną zbieżność przedstawionych wątków z faktami znanymi nam z biografii Ducasse'a. Autor nieświadomie obnażył w utworze swoje najwrażliwsze punkty. I może dlatego styl *Poezji* jest tak bardzo autoironiczny. Ducasse w drugim utworze sili się na dystans wobec siebie i literatury, jakby chciał dać do zrozumienia, że w jego twórczości nic nie jest do końca prawdziwe, a wszystko jest dozwolone. Żeby zrozumieć jednak jego walkę nie tyle z literaturą, ile z regułami świata, w którym przyszło mu żyć, trzeba zastanowić się nad jednym z najważniejszych problemów epoki, jakim jest relacja jednostki z transcendencją.

⁹ A. Jonge, dz. cyt., s. 18.

Pomiędzy Szatanem a Prometeuszem

Szatan stanowił obiekt silnej fascynacji romantyków i modernistów. Był dla nich wygnańcem nieba, istotą godną największego pożałowania i współczucia. Za pierwszy taki portret Księcia Ciemności w literaturze europejskiej trzeba uznać postać Szatana z *Raju utraconego* Milтона, który według Shelleya:

[n]a płaszczyźnie moralnej [...] przewyższa swego Boga, podobnie jak ktoś, kto mimo przeciwności i męczarni trwa przy doskonałym w swym pojęciu zamiarze, przewyższa tego, kto z zimną pewnością niechybnego zwycięstwa wywiera na wrogu najstraszniejszą zemstę [...], mając wyraźnie na celu rozdrażnienie go tak, aby zasłużył sobie na nowe tortury¹⁰.

Miltonowski Szatan jest postacią heroiczną. Mimo swego upadku wzbudza podziw i współczucie, ponieważ skupia w sobie okrucy dawnej potęgi. Nie jest to już ohydne monstrum z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. W *Raju utraconym* Książę Ciemności to bohater, dumny rewolucjonista, który „przełał swój ponury urok w tradycyjny typ wspianiałomyślnego bandyty, szlachetnego przestępcy”¹¹. Maldorora można uznać za postać po części wzorowaną na romantycznym satanicznym zbrodniarzu, który na trwałe zagościł w tzw. czarnej powieści, a był kontaminacją Miltonowskiego Szatana i Bajronicznego bohatera.

Wróćmy jednak do cytatu z Shelleya. Popularność Miltonowskiej wizji Szatana wynika z fascynacji buntem Lucyfera, który jako pierwszy wypowiedział magiczną formułę „non serviam!”. Można interpretować ją nie jako otwarte bluźnierstwo, lecz manifestację wolnej woli. Niemniej jednak, Shelley pisząc jeden ze swych ostatnich utworów – *Prometeusza wyzwolonego* – miał świadomość dwuznaczności czy wręcz paradoksalności satanicznego heroizmu:

Jedynym wytworem imaginacji, przypominającym w jakimś stopniu Prometeusza jest Szatan, lecz Prometeusz jest, w moim przekonaniu, bardziej poetyczną postacią niż Szatan, ponieważ oprócz powagi i majestatu, oprócz stanowczego i cierpliwego uporu przeciw wszechmocnej potędze posiada on cechy, które sprawiają, że jest wolny od skaz ambicji, zawiści, zemsty i żądzy osobistego wyniesienia, jakie mącą obraz bohatera *Raju utraconego*. Postać Szatana rodzi w umyśle niszczyielską kazuistykę prowadzącą do porównania jego win i przywar, i tłumaczenia pierwszym faktem, że te drugie przekraczają wszelką miarę. [...] Lecz Prometeusz

¹⁰ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 73.

¹¹ Tamże.

przedstawia niejako rodzaj najwyższej doskonałości moralnej i intelektualnej, najczystsze bowiem i najszczerze motywy kierują nim ku najlepszym i najszlachetniejszym celom¹².

Prometeusz i Szatan to postaci reprezentujące zupełnie odmienne postawy moralne. Warto przypomnieć przeciwko komu tak naprawdę buntuje się Prometeusz Shelleya. Wypowiada on wojnę Jowiszowi – uzurpatorowi, fałszywemu władcy. W toku fabuły okazuje się, że Jowisz nie jest Bogiem, że stanowi swoiste symulakrum transcendencji. Ponad fałszywym władcą – Demiurgiem – istnieje sprawiedliwy Absolut. Męka Prometeusza przykutego do kaukaskich szczytów porównywana jest w dramacie do ofiary Chrystusa. Tym samym można czytać ostatnią tragedię Shelleya jako gnostycką parabolę. Parabolę walki z Bogiem-Stwórcą, fałszywym symulakrum uosabiającym tyranie autorytarnej władzy.

Pieśni Maldorora mogą budzić słuszne skojarzenia z utworem Shelleya. Maldoror przedstawia siebie jako obrońcę ludzkości, a jego czyny wydają się manifestem człowieka prometejskiego przeciwko Bogu torturującemu ludzkość i skazującemu ją na niekończącą się mękę. Jednakże bohaterowi Ducasse'a daleko do nieskazitelnej czystości moralnej Prometeusza Shelleya. Zdecydowanie bliżej mu do Konrada – głównego bohatera *Żeglarza* Byrona – i innych bohaterów pojawiających się w romantycznych czarnych powieściach. Jednak uznanie Maldorora za literackiego potomka Miltonowskiego Szatana też nie jest oczywiste. Jak już wspomniałem, Maldororów jest wielu. Ducasse tworzy postać nawet nie tyle wielowariantową, co kompletnie niejednorodną i niejednoznaczną. Istnieje jednakże pewien constans, względem którego można analizować postać głównego bohatera i tym samym próbować odkryć sens jego wszystkich działań. Tą stałą wartością jest relacja pomiędzy tytułowym bohaterem a jego głównym adwersarzem – Bogiem. Żeby zrozumieć, czemu Maldoror z taką rozkoszą oddaje się walce ze Stwórcą, trzeba zadać sobie dwa pytania – jaki jest cel buntu przeciwko Bogu i kim lub czym jest On w utworze Lautréamonta:

Toteż gdy wydreptując stromą ścieżkę mej ziemskiej podróży i jak pijany wędrując chwiejnym krokiem przez ciemne katakumby życia, któregoś dnia [...] podniosłem me oczy [...] i odważyłem się, mimo tak młodego wieku, przeniknąć tajemnice nieba! Nie znajdując, czego szukałem, podniosłem strwożoną powiekę wyżej i jeszcze wyżej, aż dostrzegłem tron zrobiony z ekskrementów ludzkich i złota; na tronie tym siedział bezmyślnie pyszny, okryty całunem zszytym z brudnych prześcieradeł szpitalnych – ten, który opowiada, że jest Stwórcą! W rękę trzymał gnijące

¹² P. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. i posłowiem opatrzył L. Elektorowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 7.

ciało martwego człowieka i przysuwał je sobie po kolei przed oczy, do nosa i do ust; kiedy był przy ustach, łatwo zgadnąć, co czynił. Stopy miał zanurzone w ogromnej kałuży kipiącej krwi; na tej powierzchni co pewien czas ukazywały się nagie, jak tasiemce pływające w zawartości nocnika, dwie lub trzy ostrożne głowy, które znikwały z szybkością błyskawicy – jedno kopnięcie, celnie wymierzone w kość nosa, wynagradzało znanym sposobem bunt przeciwko regulaminowi [...] Stwórca, mając już ręce puste, dwoma pierwszymi szponami stopy, niby szczypcami chwycił za szyję nowego nurka i wyciągał z czerwonego mułu – wyborny to był sos! Traktował tego nowego jak poprzednika. Pożerał najpierw głowę, nogi, ramiona i w końcu kadłub, nic nie zostawiając, nie gardził bowiem nawet kośćmi. I tak bez przerwy, przez wszystkie godziny swej wieczności. (Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, s. 85)

Nagromadzenie obrazów okrucieństwa i makabry jest znamienne dla stylu Ducasse'a. Biologiczność staje się dla niego sposobem obrazowania ukazującym „piekło życia psychicznego”¹³, które „wypływa z najgłębszych jego źródeł”¹⁴. Piekło, którego władcą nie jest Szatan, a – podobnie jak u Shelleya – autorytarny Jowisz. Podczas lektury pierwszych pieśni można więc odnieść wrażenie, że to nie Maldoror jest zbrodniarzem, a właśnie Bóg, który okazuje się bezwstydnym pijakiem i seksualnym sadystą. Nie było wcześniej w literaturze, nawet u Sade'a, utworu tak skrajnie bluźnierczego. Z drugiej jednak strony, pomimo gorących zapewnień o sprzeciwie bohatera wobec Boga, Maldoror nie próbuje powstrzymać Stwórcy i tym samym uratować ludzkości. A mógłby. Nietrudno bowiem zauważyć podobieństwo pomiędzy głównym bohaterem *Pieśni* a Konradem z Mickiewiczowskich *Dziadów*.

Pierwszym poetą z wymienionych w liście Ducasse'a do wydawcy jest właśnie autor *Ballad i romansów*. Co więcej, Ducasse mówił o *Pieśniach*, że było to „coś w rodzaju *Manfreda* Byrona i *Konrada* Mickiewicza, lecz o wiele straszniejsze”¹⁵. Maciej Żurowski zauważa, że pisząc o *Konradzie*, francuski poeta nie miał na myśli *Konrada Wallenroda*, lecz *Dziady*, które znał z francuskiego przekładu prozą poetycką. Co ciekawe, *Pieśni* utrzymane są w tej samej poetyce. Poemat Lautréamonta jest kontynuacją i twórczą interpretacją „pieśni zemsty” i „wielkiej improwizacji”, które w *Pieśniach* zostają połączone i zintensyfikowane do granic makabry. Pojawia się w I *Pieśni* sugestia, że Maldoror jest przeklętym wygnańcem ojczyzny i tułającym się po świecie wampirem. Maria Janion zwracała uwagę na wampiryczność Konrada z III części *Dziadów*. Przedejmająca „małą improwizację” „pieśń zemsty” jest wampirycznym manifestem

¹³ G. Bachelard, *Bestiarium Lautréamonta*, przeł. H. Chudak, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 199.

¹⁴ Tamże, s. 205.

¹⁵ M. Żurowski, *Lautréamont i Mickiewicz*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 1, s. 27.

politycznym, sataniczną pieśnią wzywająca do rozrywania, szarpania i pożerania wroga¹⁶. Podobnie Maldoror będzie gryzł i ssał krew swego największego przeciwnika – Boga:

A ja tym razem chcę bronić człowieka; ja, który gardzę wszystkimi cnotami; ja, niezniszczalnie utrwalony w pamięci Stwórcy od pełnego chwały dnia, gdy zrzucając z ich cokołu annały nieba, w których przez jakieś bezecne kombinacje zapisano jego potęgę i jego wieczność, przytknąłem mu pod pachę czterysta mych ssawek, wskutek czego krzyczał straszliwie. [...] Nie byłem pewny, czy nie ugodzi mnie jakimś podstępny ciosiem, i gdy mnie nasyciły drobiny tej świętej krwi, oderwałem się nagle od tego majestatycznego ciała [...]. (Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, s. 102)

Żurowski zauważa, że o ile Konrad buntuje się przeciwko Bogu z pobudek patriotycznych, o tyle Maldoror chce uratować ludzkość dręczoną przez Stwórcę¹⁷. Trzeba jednak mieć na uwadze, że Francuzom czytającym niedokładny przekład *Dziadów* mogło umknąć wiele istotnych kontekstów. Sam bunt człowieka przeciwko niesprawiedliwemu Stwórcy mógł rozpalać na tyle zmysły francuskich czytelników, że dodatkowe aspekty – wydające się niezbędne dla skomplikowanej i wielowymiarowej konstrukcji dzieła Mickiewicza – mogły pozostać zignorowane. W takiej lekturze Ducasse nie byłby zresztą odosobniony. Nawet bowiem na gruncie polskim recepcja III części *Dziadów* nie była wcale taka oczywista: „Co do *Dziadów*, to znowu w słynnej improwizacji Konrada cała teologia Proudhona!... Osoba Przedwiecznego jest zło, wyzwane do walki przez głębi siły myślniej ujarzmionego człowieka: istny Proudhon!”¹⁸.

Norwid w konradowskim buncie widział zarzewie anarchicznej rewolty przeciwko sacrum. I podobnie czytał Mickiewicza Lautréamont, z tą jednak różnicą, że dla autora *Vade-mecum* bohater *Dziadów* porywa się do walki z tym, co święte, a dla Ducasse’a sprzeciwia się temu, co świętość uzurpuje.

Kłamstwo transcendencji

Uważam, że nagromadzenie makabry i sadyzmu w *Pieśniach* nie jest tylko tanim chwytem, próbą wyróżnienia się przez młodego twórcę. Oczywiście Ducasse był pod silnym wpływem epoki. Swój pseudonim artystyczny przejął od czarnego charakteru z powieści Sue’go. Tworzył w okresie niezwyklej popularności czar-

¹⁶ M. Janion, *Wobec zła*, Verba, Chotomów 1989, s. 46.

¹⁷ M. Żurowski, dz. cyt., 34.

¹⁸ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. IX, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971–1976, s. 272.

nej powieści, kiedy sukcesy święcił Petrus Borel, autor grafomańskich powieści grozy, a *Kwiaty zła* Baudelaire'a stały się wielkim awangardowym odkryciem. Młody poeta miał świadomość, że jeżeli chce podjąć problematykę zła, to musi zrobić to inaczej niż jego poprzednicy. Postanowił przebić ich obrazami najbardziej wynaturzonego zła, którego nikt inny wcześniej nie odważył się opisać. Jednakże istnieje jeszcze inny powód, dla którego Lautréamont stworzył takie uniwersum. Jest nim

[c]hęć doprowadzenia czytelników do pełnej świadomości, ukazania im, kim są i gdzie się znajdują [...]. Jednak jego [Lautréamonta – przyp. M.G.] największym pragnieniem jest ukazanie nam, że jesteśmy tylko więźniami zamkniętymi na zawsze w koszmarze naszej kultury. Jest on wstrząśnięty wiedzą, że nasz obraz rzeczywistości jest ściśle ograniczonym mirażem, który rozciąga się zza okna więziennej celi¹⁹.

Świat, który opisuje Lautréamont, to koszmar senny – więzienie, gdzie gnostycki Demiurg uwięził i skazał na katusze wszystkie pokolenia, które kiedykolwiek pojawią się na ziemi. Bóg Lautréamonta jest okrutny i groteskowy:

Był pijany! Straszliwie pijany! Pijany jak pluskwa, która jednego dnia wchłonęła trzy beczki krwi! [...] Czy wiedzieliście, że... Stwórca upija się? Litości dla tych warg zhańbionych w pucharze orgii! Jeź, który przechodził drogą, ukuł go w plecy i powiedział: „Masz! Słońce jest wysoko – do roboty, leniu, i nie zjadaj ludziom chleba. Poczekaj, a zobaczysz, co będzie, kiedy zawołam papugę z ostrym dziobem.” [...] Osioł, przechodząc drogą, kopnął go w skroń i powiedział: „Masz! Co ci zrobiłem, żeś mi dał tak długie uszy? Nawet świerszcz mną gardzi.”. Ropucha, przechodząc drogą, plunęła mu na czoło strumieniem śliny i powiedziała: „Masz! Gdybyś mi nie dał tak wielkich oczu, widząc cię w tym stanie, nakryłabym pobożnie urodę twych członków ulewą jaskrów, niezapominajek i kamelii, żeby cię nikt nie spostrzegł.” (Lautréamont, *Pieśni Maldorora*, s. 112–113)

Bóg konsekwentnie nazywany jest tu Stwórcą, choć na kartach utworu autor często używa też synonimów, tj. Wszchemogący, Wielka Jedność etc. Okazuje się że wszystko, co stworzył, nienawidzi go; cały świat gardzi nim, ponieważ jest on twórcą nieudolnym. To chyba najbardziej jaskrawe odniesienie się do tradycji gnozy, wedle której Stworzenie jest tylko kalekim mirażem, od którego można

¹⁹ “The desire to bring the readers to full consciousness, make them see who and where they are, underlies every word that Lautréamont wrote. Above all he wants us to understand that we are prisoners confined forever in the nightmare of our culture. He is traumatically disturbed by the knowledge that we can only see our world as our culture would have us see it, that our view of reality is strictly the limited view that you enjoy from a cell window”, A Jonge, *The Nightmare...*, s. 1.

uwolnić się albo poprzez medytację, albo ascezę. Maldoror, podobnie jak bohaterowie Baudelaire'a, wybierze jednak inną ścieżkę – ścieżkę rewolty. Z jakim skutkiem?

Zło w gnozie jest tylko chwilowym pęknięciem. Gdzieś poza światem stworzonym przez Demiurga znajduje się inna, lepsza rzeczywistość. U Baudelaire'a otaczająca rzeczywistość zdominowana jest przez mieszczański pozór, który przy użyciu odpowiednich środków nietrudno obnażyć. Baudelaire'owska poezja wysmiewała i demaskowała fałsz ówczesnej kultury, ukazując możliwość ucieczki, obietnicę świetlistego Eldorado. Tymczasem u Lautréamonta pojawiają się tylko obrazy okrucieństwa. Świat *Pieśni* to przestrzeń koszmaru, któremu nie ma końca. O ile Baudelaire sugeruje rozwiązanie, które pozwoli wyrwać się z obłądu rzeczywistości, o tyle Lautréamont pozostaje skrajnym pesymistą. Choć można zarzucić autorowi *Pieśni* przesadę w ukazywaniu obrazów makabry i niemalże groteskową żądzę krwi, to warto zwrócić uwagę, że fizyczne, niemal somatyczne okrucieństwo *Pieśni* otwiera je na zupełnie nową perspektywę:

Gnostyckie widzenie świata może [...] budzić opór. Naraża się na zarzut nadmiernej antymaterialności, a w gruncie rzeczy antycieleśności. [...] Czy z tej gnostyckiej wizji ciała jako narzędzia zniewolenia nie wynika przeświadczenie, które głosi, że to właśnie owo ciało poprzez swoją zmysłowość, fizjologię, animalność odpowiada za cierpienie – zło? Może po prostu jest samo sobie winne. [...] Ciało jest tylko zbyt wrażliwe na zewnętrzne oddziaływanie. Winą więc należy jednoznacznie obciążyć sprawcę cierpienia, który perfidnie wykorzystuje jego [ciała – przyp. M.G.] naturalne potencje, jego bezbronność²⁰.

W ciekawym studium Gastona Bachelarda *Bestiarium Lautréamonta* badacz zwraca uwagę, że istotą utworu jest biologiczność i fizjologiczność. Uniwersum *Pieśni* składa się z obrazów *libido mortis*, mrocznej erotyki, w której upodlenie ciała daje prawdziwą rozkosz. Maria Janion zwracała uwagę na często pojawiające się u Ducasse'a akty wampiryzmu, akty rozrywania i bycia rozrywaniem²¹. Bachelard mówi, że „poezja Lautréamonta posługuje się prawie wyłącznie dwoma tematami [*themes*] – pazura i ssawki, które odpowiadają podwójnej żądzy mięsa i krwi”²². Maldoror, podobnie jak jego przeciwnik – Bóg, pragnie przede wszystkim krwi:

Krew wzbudza odrazę, lecz ta schodzi na drugi plan, nawet, a zwłaszcza wtedy, gdy nieodparcie przywołuje obrazy cierpienia i śmierci. W tym samym momencie, gdy

²⁰ A. Jocz, *O potrzebie gnozy, czyli jak literacko wyrazić naturę zła – cierpienia*, w: *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, Kraków 2012, s. 109–110.

²¹ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 180.

²² G. Bachelard, dz. cyt., s. 192.

odpycha nas, wywołując w duszy nieprzyjemne uczucie trwogi, przeciwna siła pociąga do przodu i wzywa głosem, któremu, mamy wrażenie, niepodobna się oprzeć. [...] Fascynacja krwią wyjaśnia pewne formy sadyzmu, zachowanie oprawców czy największych zbrodniarzy. Kto raz zasmakował we krwi, nie może się bez niej obejść – historia mitów dobitnie to wskazuje, a potwierdzają współczesne fakty z życia codziennego²³.

W *Pieśniach* największe akty okrucieństwa albo mają charakter erotyczny (akt miłosny z samicą rekina, gwałt i sekcja ciała dziewczynki), albo dają mu spełnienie równe, a może nawet większe od seksualnego. *Pieśni* nie można traktować jednak jako utworu pornograficznego. Właściwa dla uniwersum utworu frenezja wymierzona jest przeciwko głównemu sprawcy cierpienia – Bogu. Ciało staje się podstawowym medium rozważań nad problemem zła. Jego upodlenie, tortury mu zadane, pasywność i delikatność rozrywanych tkanek są dowodami zbrodni, jakiej Bóg dokonał na ludzkości. Jednakże jeżeli zwrócimy uwagę na nagromadzenie obrazów krwi w *Pieśniach*, zauważymy zadziwiające pokrewieństwo pomiędzy głównym bohaterem a jego Przeciwnikiem. Jak zauważa Jonge „[j]est coś kłopotliwego w relacji pomiędzy Maldororem i Bogiem: obaj są agresorami oraz obaj cechują się brutalnością i złośliwością”²⁴.

Pisząc o elementach gnostyckiego postrzegania rzeczywistości w *Pieśniach*, nie mam zamiaru udowadniać, że Lautréamont był gnostykiem. Zależy mi bowiem tylko na zarysowaniu odpowiedniego kontekstu, potrzebnego mi do odpowiedzi na zadane wcześniej pytanie – kim jest Bóg w utworze Ducasse’a?

Z pewnością nie ma absolutnie nic wspólnego z Bogiem judeochrześcijańskim. Lautréamont ukazuje istotę na wskroś biologiczną i prymitywną, która, podobnie jak Jowisz w *Prometeuszu wyzwolonym*, usurpuje sobie prawo do bycia Wszechmogącym. Transcendencja w *Pieśniach* zostaje zmieszana z błotem – jest sferą grzechu, rozkładu, upadku. Tak zwany Bóg to hulaka i skończony degenerat. Ducasse wykorzystuje uniwersum gnostyckie po to, by pokazać całkowity upadek sacrum:

Chociaż gnostycyzm jest niejednorodnym zbiorem wątków z różnych religii i synkretyczną mieszaniną różnych koncepcji filozoficznych, okazał się bardzo skutecznym narzędziem destrukcji. Głosił on ideę radykalnego kontrastu między światem realnym a transcendencją, a jednocześnie starał się wykazać, że kontrast ów zostanie z czasem pokonany i świat realny osiągnie poziom doskonałości transcendencji²⁵.

²³ J-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Chrobak, Znak, Kraków 2013, s. 31–32.

²⁴ “There is something confusion between Maldoror and God: both are aggressors, and both express themselves through hardness and cutting”, A. Jonge, dz. cyt., s. 90.

²⁵ R. Legutko, *Eric Voegelin: polityka i transcendencja*, „Znak” 1985, nr 9–10, s. 131–132.

Ducasse ukazuje rzeczywistość, w której nie ma podziału na *bios* i *logos*, wszystko bowiem zlewa się w jeden niekończący się koszmar. Zobrazowanie transcendencji jako przestrzeni wulgarnej fizjologii ma ujawnić kłamstwo, w jakim przyszło żyć ludziom. I to właśnie ich, a nie Stwórcę ma zamiar krytykować autor. Jak wspomniałem wcześniej, wszystkie obrazy „boskiego” okrucieństwa ukazane są na tle grzechów społeczeństwa. Wielki Uzurpator jest postacią tak obrzydliwą fizycznie i duchowo, ponieważ stworzony został na podobieństwo ludzi – to ich przerażający i dający do myślenia portret zbiorowy.

Krytykując społeczeństwo, autor sięga do samego rdzenia kultury patriarchalnej, jakim jest postać apodyktycznego ojca. Trzy wspomniane przeze mnie portrety ukazują piekło mieszczańskiej rodziny, w której wszechwładny ojciec podporządkowuje sobie wszystkich członków. Jego władza jest jedyna i niepodzielna. Jest to widoczne szczególnie w ostatniej pieśni, w historiach Mervina i Agona. W pierwszej z nich, która jest niejako ośrodkiem całego segmentu tekstu, Maldoror uwodzi syna brytyjskiego komandora. Dom rodzinny Mervina jest w istocie złotą klatką, z której chłopak pragnie się wyrwać. Dlatego nieczuły na napomnienia surowego ojca i pojękiwania rozhisteryzowanej matki postanawia spotkać się z tajemniczym nieznajomym, który wcześniej wysłał mu płomienny list zachęcający do porzucenia rodziny. Natomiast Agon jest synem cieśli (skojarzenia biblijne nie są tu bezpodstawne). Mężczyzna popada w obłęd po tym, jak ojciec – alkoholik i potwór – miażdży obcęgami zamknięte w klatce kanarki. Okrucieństwo sadysty doprowadza do śmierci matkę i siostry Agona, który w konsekwencji traci rozum. Stary cieśla jest lustrzanym odbiciem Ducasse’owskiej parodii Boga. W istocie bowiem okrucieństwo ojca wobec syna jest jednym z podstawowych problemów *Pieśni* i staje się głównym sposobem mówienia o okrucieństwie władzy. Władzy, której podstawową domeną była dla Ducasse’a mieszczańska rodzina:

Światło jakoby miało nagle zmierzchnąć, aż wreszcie nastąpiła monotonna noc wiktoriańskiej burżuazji. Seksualność dostaje się pod klucz. Przeprowadza się do mieszkania. Konfiskuje ją mieszczańska rodzina. I zagarnia dla poważnej czynności reprodukowania. Wokół seksu zapada milczenie. Legalna i wydająca potomstwo para małżeńska stanowi p r a w o . Mianuje się wzorem, wprowadza n o r m ę , bierze w posiadanie p r a w d ę , strzeże prawa do zabierania głosu i zastrzega sobie zasadę s e k r e t u ²⁶. [podkr. – M.G.]

Ducasse pisze *Pieśni Maldorora* z perspektywy obywatela II Cesarstwa. Reżim Napoleona III połączony z coraz większym rozwojem kultury mieszczańskiej niepokoił m.in. środowisko młodych działaczy republikańskich, z którymi

²⁶ M. Foucault, *Wola wiedzy*, w: tegoż, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak i K. Matuzewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 13.

pisarz był związany. Quasi-gnostycki bunt *Pieśni* nie jest w istocie sprzeciwem wobec Boga, lecz ostrą krytyką władzy, która próbuje przejąć całkowitą kontrolę nad jednostką od jej narodzin. Symulakrum Boga i instytucja rodziny – uważającej się za jedyne słusznego depozytora prawa i prawdy – stają się narzędziami bezwzględnej nacisku. W opinii Ducasse'a głównymi winnymi mieliby być romantycy – pokolenie ojców. To właśnie w *Poezjach* autor tak ostro krytykuje ich pesymizm, walkę z prawdziwym Bogiem, „miętkość głów”. Zarzuca im, że ich poezja nie jest użyteczna – jest autokreacyjnym oszustwem, a niepodzielne panowanie romantycznego podmiotu nad poetyckim uniwersum jest niczym innym, jak przygotowaniem czytelników do całkowitego podporządkowania się władzy, upersonifikowanej w *Pieśniach* na obraz obrzydliwej parodii Boga. Ducasse próbuje więc całkowicie zerwać z tradycją romantyzmu. Trudno jednak jednoznacznie ocenić skuteczność jego założeń.

Twórczość autora *Pieśni* trzeba traktować bowiem jako bardzo ciekawy wstęp do stworzenia zupełnie nowej poetyki. Ducasse był twórcą bardzo młodym, który dopiero kształtował swoje uniwersum poetyckie. Stąd, mimo swojego buntu, wykorzystuje bardzo wiele toposów i cytatów przejętych od romantycznych poprzedników. Jego *Poezje* to tylko krytycznoliteracki wstęp, który może zaciekawiać, lecz nie jest w stanie wstrząsnąć czytelnikiem. W mojej opinii, gdyby nie nagła śmierć młodego twórcy, moglibyśmy poznać jednego z najciekawszych i najważniejszych poetów symbolicznych o niemniejszej randze niż Mallarmé czy Rimbaud. Pracę Ducasse'a próbowali kontynuować surrealiści na czele z Artaudem, którego „teatr okrucieństwa” był rozpaczliwą próbą ratowania kultury europejskiej przed mieszczańskim dyktatem banału i opresji.

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Bestiarium Lautréamonta*, przeł. Henryk Chudak, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2, s. 189–205.
- Breton André, *Manifest surrealizmu* (II), przeł. Adam Ważyk., <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article205> [dostęp: 30.05.2015].
- Foucault Michel, *Wola wiedzy*, w: tegoż, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 13–118.
- Graaf Daniel A. De, *Du nouveau sur la mort de Lautréamont*, „Neophilologus” 1958, nr 42, s. 182–186.
- Haac Oscar A., *Lautréamont's Conversion: The Structure and Meaning of Poésies*, „Modern Language Notes” 1950, nr 65, s. 182–186.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.
- Janion Maria, *Wobec zła*, Verba, Chotomów 1989.
- Jocz Artur, *O potrzebie gnozy, czyli jak literacko wyrazić naturę zła – cierpienia*, w: *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2012, s. 97–111.
- Jonge Alex, *Nightmare culture. Lautréamont and the „Chants de Maldoror”*, St. Martin's Press, New York 1973.

- Lautréamont Comte de, *Pieśni Maldorora i Poezje*, przeł. Maciej Żurowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Legutko Ryszard, *Eric Voegelin: polityka i transcendencia*, „Znak” 1985, nr 9–10, s. 128–146.
- Nesselroth Peter W., *Le jeux de la métaphore. Lautréamont: le sens de la forme*, „Littérature” 1975, nr 17, s. 73–83.
- Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, t. IX, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971–1976.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Roux Jean-Paul, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. Marzena Chrobak, Znak, Kraków 2013.
- Shelley Percy, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. i posłowiem opatrzył Leszek Elektorowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Żurowski Maciej, *Lautréamont i Mickiewicz*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 1, s. 25–43.

Mateusz Grabowski

**The falsehood of subject – the falsehood of transcendence.
Study of the oppression in Comte de Lautréamont's *Songs of Maldoror***

(Summary)

The Songs of Maldoror are one of the most mysterious romantic writings. This Lautréamont's main work wasn't at first accepted by critics and readers. It wasn't until an accidental discovery made by surrealists that the most known Ducasse's writing began to be studied. The *Songs...* were considered to be the work of a lunatic, an emanation of wild and mad imagination, and the evidence of the author's mental illness. Recently, however, scientists who had studied this writing, noticed that earlier critical judgements were not objective. The *Songs* are undoubtedly the kind of writing that teases, disturbs and raises ethical and aesthetic discord. That was the author's main goal – to create writing of which the brutality and blasphemy snatches readers away from the bourgeois indifference. The *Songs'*... universe is a grotesque portrait of tyranny and power, which converge in the falsehoods of subject and transcendence. By exposing this deception one unveils the horrific truth about reality and the society. A truth in which culture becomes the space of ceaseless oppression – the prison from which there is nowhere to hide or escape.

Keywords: romanticism; gnosis; subject; transcendence

Słowa kluczowe: romantyzm; gnoza; transcendencia