

PRZEKŁADY

CLAUDE PICHOS, JEAN-PAUL AVICE, *BAUDELAIRE*. SŁOWNIK (FRAGMENTY)*

Sztuka czysta

„Czym jest sztuka czysta wedle koncepcji nowoczesnej? Tworzeniem sugestywnej magii, w której zawiera się przedmiot i podmiot zarazem, świat zewnętrzny artysty i on sam”¹ – pisał Baudelaire w swoim niedokończonym esej *Sztuka filozoficzna*, w którym dążył do potępienia herezji polegającej na wdziernaniu się do sztuki dyscyplin, które nie są jej domeną: „im bardziej sztuka [...] oderwie się od nauczania, tym bardziej zbliży się ku czystemu i bezinteresownemu pięknu”². W jego uwagach dotyczących poezji odnajdujemy nieustanne potępienie herezji dydaktyzmu sztuki, która pociąga za sobą jako nieuchronne następstwo „herezje namiętności, prawdy i moralności” (*Nowe notatki o Edgarze Poe*³). Stwierdzenie to Baudelaire rozwinie, pisząc o Teofilu Gautierze, aby wyznać: „Dla tych nielicznych, którzy chcą zstąpić w głąb siebie, badać swą duszę i przywoływać wspomnienia uniesień, poezja nie ma innego celu poza samą sobą”.

* *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson/Charente, Éd. du Lerot, 2004, s. 26-27, 310-311, 356-358, 393-396. Tłumaczenie za pozwoleniem autorów.

¹ Cyt. za: Ch. Baudelaire, *Sztuka filozoficzna*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 225.

² Tamże, s. 226.

³ Cyt. za: Ch. Baudelaire, *Nowe notatki o Edgarze Poe*, w: tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przekł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 119.

„nie wnosi ona Prawdy o przedmiocie, nie ma w sobie nic prócz Poezji samej”⁴. Idea ta powraca tak często, że można byłoby uznać ją za sedno myśli poety. „Tu triumfująca poezja nie ma innego celu, poza sobą samą”⁵, napisał o Leconte de Lisle’u, i co też zawsze będzie powtarzał, broniąc czystości i autonomii sztuki, literatury oraz poezji: „Jak mogliście nie odgadnąć, że Baudelaire chciał powiedzieć: Auguste Barbier, Th. Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle – to właśnie jest literatura czysta?”⁶

Wielu krytyków porównywało Baudelairofską ideę poezji czystej, niemającej innego celu poza sobą samą, do Kantowskiej „celowości bez celu” w sztuce. Mimo wątpliwości, czy Baudelaire kiedykolwiek czytał Kanta, zainteresowanie budzą drogi, jakimi teoria ta dotarła do poety. Bez względu na to, czy pośrednictwo było anglosaskie (Poe, Coleridge), czy francuskie (Pani de Staël, Victor Cousin, Jouffroy, etc.) – choć nawiasem mówiąc, trudno ustalić, czy poeta rzeczywiście z nich czerpał – myśl ta wywodzi się ze źródeł niemieckiego romantyzmu, takich jak „*Ateneum*”, Jena, Schelling, i przez nie prowadzi do Kanta. Zastanawiając się nad rozwojem tej myśli i kładąc szczególny nacisk na wpływ Victora Cousina – do którego jednakże Baudelaire, nie gustując w eklektyzmie⁷, nie odwoływał się nigdy – Dominique Combe ukazuje, w jaki sposób dzięki Baudelaire’owi teoria podjęta przez jego uczniów zyskała szansę na rozwój. Badacz stwierdza: „W pewnym sensie nowoczesna definicja poetyckości, która wykazuje tendencję do zlewania się z dawnym rodzajem »liryki«, osiąga szczyty Kantowskiej estetyki »celowości bez celu« i »bezinteresowności«, odziedziczona po Baudelaire. Baudelaire, do którego nieustannie odwołują się Mallarmé i Valéry, zapewniał ciągłość między postkantowskim romantyzmem a symbolizmem i później między awangardą dadaistyczną i surrealistyczną”.

Dominique Combe nie omieszkiał przypomnieć także innej myśli Baudelaire’a – tej, która wśród entuzjazmu roku 1848 i kilku latach następnym stanowiła silny kontrpunkt dla idei sztuki czystej; przywołuje on pierwszy tekst Baudelaire’a, poświęcony Pierre’owi Dupont: „Dziecinna utopia szkoły »sztuki dla sztuki«, wykluczająca moralność, a często także namiętność, musiała stać się

⁴ Por. Ch. Baudelaire, *Teofil Gautier*, przekł. A. Kijowski, w: tegoż, *Sztuka romantyczna*, przekł. i wstęp A. Kijowski, Gdańsk 2003, s. 120.

⁵ Cyt. za: Ch. Baudelaire, *Leconte de Lisle*, w: tegoż, *Sztuka romantyczna...*, s. 221.

⁶ Tu i dalej brak przypisu przy tłumaczeniu z Baudelaire’a oznacza mój przekład. Zob. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, t. 2, oprac. C. Pichois i J. Ziegler, „Bibliothèque de la Pléiade” 1999.

⁷ Zob. Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne...*, s. 126-127.

jałowa. Popępiała jawne wykroczenie przeciw duchowi ludzkości”⁸, ale mógłby też powołać się na gwałtowny sprzeciw *Szkoły pogańskiej* wobec upodobania wyłącznie formy. Dominique Combe mówi więc o całkowitym zwrocie, ale lepiej byłoby widzieć między tymi dwiema przeciwstawnymi postawami nieustanne napięcie „dwóch miłości”. Jakże więc czytać *Kwiaty zła* czy *Paryski splin*, w jaki sposób szukać fundamentów tej filozofii w poezji Baudelaire’a, nie mając w pamięci wyznania dotyczącego tej książki „okrutnej” – *Kwiatów zła*, jakie poeta uczynił w liście do Ancelle’a z 18 lutego 1866 roku: „będę zaklinał się na wszystkie świętości, że jest to książka »sztuki czystej« [...] i będę kłamał jak z nut”⁹.

D. Combe, *L'esthétique kantienne et la genèse de l' "Art pur": Baudelaire et le romantisme*, w: *Modernité et Romantisme*, Champion 2001.

Nowoczesność

Rzadko które słowo wywołało tyle logomachii i potok słów absorbujących nawet czytelników dalekich Baudelaire’owi (który sam używał go ostrożnie). „Nowoczesne” jest, jeśli można się tak wyrazić... dawne, gdyż Spór Starych i Młodych¹⁰ wszczęty został, z historycznego punktu widzenia, już w XVII wieku i pozostaje wieczny w sensie ideologicznym. „Nowoczesność” jest świeża. Jednym z pierwszych, którzy używali tego pojęcia, był Balzac posługujący się nim od lat dwudziestych XIX wieku. Także Gautier wyprzedził Baudelaire’a, zanim ten napisał w latach 1858-1860 *Malarza życia nowoczesnego*, tekst opublikowany wyłącznie na łamach „Le Figaro” w listopadzie i grudniu 1863 roku. Rozdział IV zatytułowany został *Nowoczesność*, lecz w samym tytule szkicu termin ten został użyty dopiero nieco później, gdy Baudelaire sporządził plan swych dzieł zebranych: *Malarz życia nowoczesnego*¹¹. Od pierwszego rozdziału ujawniane jest następujące rozróżnienie: „Piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność, wzięte oddziel-

⁸ Cyt. za: Ch. Baudelaire, *Piotr Dupont*, w: tegoż, *Sztuka romantyczna...*, s. 51.

⁹ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, t. 2, s. 610.

¹⁰ W oryginale gra słów: „Spór Dawnych i Nowoczesnych”.

¹¹ Właściwie: *Malarz nowoczesności*. Jednak wydanie z 1925 roku podaje tytuł *Malarz życia nowoczesnego*.

nie lub wszystkie razem”¹². Rozróżnienie to nie jest szczególnie oryginalne – mogło pojawić się w momencie, gdy do estetyki zaczął przenikać relatywizm (za sprawą księdza Du Bos czy Pani de Staël). W IV rozdziale *Malarz życia nowoczesnego* Baudelaire precyzował pojęcie „*nowoczesności*”, niuansował je, dodając iż element „przemijający” rodzi „tajemnicze piękno” (wyrażenie to zostaje użyte dwa razy na jednej stronie), które stwarza arcydzieło. Jest oczywiste, że to Baudelaire nadał „*nowoczesności*” obecne znaczenie i jako pierwszy użył tego pojęcia w znaczeniu kategorii literackiej i artystycznej.

Trudno jest jednak zastosować tę teorię do jego własnej poezji. Nowoczesność *Kwiatów zła* to wyobrażenia i ich zderzenia, ironia oraz halucynacje, których nie można przecież przyrównać do pierwiastka „zależnego od okoliczności”, a trudno za ich zasłoną dostrzec wieczne Piękno.

Fotografia

Stosunek Baudelaire’a do fotografii znamy przede wszystkim z „procesu”, jaki wytoczył on temu uważającemu się za sztukę rzemiosłu w *Salonie 1859 (Nowoczesna publiczność i fotografia)*¹³. Baudelaire, uznając użyteczność fotografii w dziedzinie nauki, techniki czy nawet historii, oskarżył ją o to, że chce rywalizować ze sztuką – mimo, iż fotografia nie może wyrazić tego, co „nieuchwytnie”, przynależne do świata wyobrażeń i duszy. Wszystko zaś, co uchwyci, sprowadza do „bezwartościowych form materii”, jak można byłoby powiedzieć, cytując określenie Mallarmégo, oddające pozytywistyczny klimat epoki Baudelaire’a, w której ani pod skalpelem biologa, ani na powlekanych kolodiu delikatnych płytkach nie objawiał się żaden ślad „duszy” oraz niegdysiejszego Boga – którego należało szybko, z satysfakcją bądź z trwogą, odnajdywaną czy to u Baudelaire’a, czy też w szaleństwie Nietzschego, odesłać do krainy iluzji i marzeń.

Przeciwwagą dla tego oskarżenia fotografii jest, ogólnie rzecz biorąc, bliskość stosunków pomiędzy Baudelairem i Nadarem, oczywista potrzeba poety, żeby być fotografowanym, a także jego znajomość sztuki fotografowania, której dowód daje w swym liście do matki, pisanym 23 grudnia 1865 roku¹⁴, i w któ-

¹² Cyt. za: Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne...*, s. 311.

¹³ Zob. Ch. Baudelaire, *Nowoczesna publiczność i fotografia*, tamże.

¹⁴ Ch. Baudelaire, *Correspondance*, t. 2, s. 554.

rym prosił ją o portret. Udzielane jej rady świadczą o zainteresowaniu poety tą techniką: „Tylko w Paryżu wiedzą, jak osiągnąć to, czego sobie życzą, to jest portret dokładny, lecz nieostry jak rysunek”. Skoro Baudelaire wiedział, że istnieją źli fotografowie, „którzy za udany uznają wizerunek, na którym każda brodawka, zmarszczka, niedoskonałość, cała pospolitość twarzy stają się bardzo widoczne”, „przesadne”, oznacza to, że poeta wierzył w istnienie także dobrych fotografów; o ile ci nieudolni wydobywają na światło dzienne jedynie uprzedmiotowaną materię fotografowanego podmiotu, o tyle ci drudzy potrafią uchwycić nieuchwytnie – tj. istnienie ludzkich dążeń – i wyrazić więcej niż samą tylko materialność. Baudelaire zamawiał swoje fotografie dużo częściej niż inni pisarze jego epoki. Co najmniej trzech fotografowie podjęli się tego niemożliwego – według Courbeta – zadania dla malarza, a mianowicie próby uchwycenia „portretu człowieka, który zmienia się każdego dnia”. Tak więc Carjat wykonał co najmniej trzy portrety w latach 1862-1863 oraz co najmniej dwa późniejsze – na ostatnim z nich oddał już nieobecne spojrzenie Baudelaire’a. Znamy także dwa portrety datowane w przybliżeniu na rok 1865, które zrobione zostały przez belgijskiego fotografa o nazwisku Neyt, i oczywiście przynajmniej sześć portretów autorstwa Nadara, pochodzących z lat 1855-1862, które jednoznacznie zadają kłam potępieniu fotografii przez Baudelaire’a: tak silny jest ogień życia, który uchwyciły w tym przejmującym spojrzeniu. Tylko jeden z fotografów – który oceniony został jako „nieudacznik” i długo uważany był za amatora, gdyż Baudelaire poruszył się w trakcie ujęcia – prawdopodobnie utrwalił nieuchwytnie, utrafił w „nieostrość rysunku, wieczność przemijania”, dowodząc że właśnie fotografowie, ci „przegranii malarze”, mogli oddać to, czego Baudelaire nie mógł oczekiwać od prawdziwego malarza, „malarza życia nowoczesnego”, o którym marzył w swym tekście o Guysie.

Jednym z najlepszych przyjaciół Baudelaire’a był Nadar – należący do grona nielicznych, którzy byli z nim na „ty”. Ich relacja sprawia, że jeszcze większej dwuznaczności nabiera starcie miłości z nienawiścią, które zachodzi pomiędzy fascynującą Baudelaire’a ideą i fotografią; to właśnie pasjonująca analiza wiersza *Marzenie ciekawego*, przedostatniego w tomie wydanych w 1861 roku *Kwiatów zła* (którą Jérôme Thélot opublikował w 1999 roku w numerze 6. czasopisma *Études photographiques*), podsuwa niezwykłą myśl, iż ta dyskusja, ta walka między poezją a fotografią, mogła się rozegrać nawet w samym wierszu. Jérôme Thélot, odwołując się do sugestii Érica Darragona, wskazuje na fakt nieodnotowany dotychczas przez żadnego z badaczy: że wiersz ten, dedykowany Feliksowi Nadarowi, relacjonuje sesję fotograficzną, która miała miejsce w pra-

cowni adresata dedykacji. W rezultacie więc omawiany wiersz staje się refleksją nad „sztuką”, którą przedstawia.

Jérôme Thélot bada w swym artykule relacje zachodzące pomiędzy fotografią, erotyką i śmiercią. Wykazuje on, że konflikt, jaki rodzi się na linii fotografia – sztuka, został usytuowany przez Baudelaire’a na płaszczyźnie religijnej. W 1859 roku Baudelaire potępił fotografię, jako nową religię Boga zemsty, którego Mesjaszem stał się Daguerre; zdaniem poety, religia ta ma pozwolić zadowolonym z postępu i demokracji (tej „dyktatury opinii”) ludziom na zaspokojenie bałwochwalczych apetytów oraz narcyzmu, gdyż umożliwi im ona uwielbianie – niczym bożków – swych trywialnych wizerunków utrwalonych na metalu.

Walter Benjamin poddał analizie tryumf fotografii i utratę tego, co nazywał „aurą”, uznając to za ostateczny rozrachunek z romantycznymi wartościami związanych z pojęciami „geniuszu, kreacji, tajemnicy”, etc., za desakralizację sztuki i bez wątpienia poezji, co zdaje się również ilustrować poemat prozą *Utrata aureoli*. Baudelaire odczuwał to być może z jeszcze większą niechęcią, ale też przeczuwał (o czym zapomniał Benjamin) detronizację utraconych wartości w dziedzinę fotografii, dziś z kolei sakralizowanej – co dowodzi, że Baudelaire nie mylił się, mówiąc o bałwochwalstwie „nowych czcicieli słońca”.

Jérôme Thélot, *La photographie comme fleur du Mal*, „Études photographiques” 1999, nr 6.

Realizm

Na trzy dni przed terminem, w którym Baudelaire miał stawić się przed szóstą izbą poprawczą, 17 sierpnia 1857 roku, podczas dorocznego otwartego posiedzenia pięciu akademii hrabia de Montalembert napiętnował realizm, określając go jako „zaborczy empiryzm, który uczy osłabłe pokolenia wyrzeczenia się gustu i moralności, rozumu i honoru, sumienia i wiary. Pod nazwą »realizmu«, słowa jeszcze nie tak barbarzyńskiego jak sama sprawa, ten śmiertelny wpływ zatruwa literaturę, sztukę a nawet filozofię”. Przeciwwstawiając nowe trendy poprzedniej generacji romantyków, generacji Chateaubrianda czy Pani de Staël, Montalembert wytoczył prawdziwe oskarżenie przeciwko temu osłabłemu pokoleniu, „które zdaje się już ginąć, obojętne i znużone, odwracając oczy od jakiegokolwiek wzniosłego celu, od jakiegokolwiek osobistej odpowiedzialności, pokolenie oziębłe i nieufne wobec wszystkiego, co wznosi się ponad przeciętność, bałwochwalcze wobec siły i tłumy, który jest jego symbo-

lem”¹⁵. Trzy dni później, nawet jeśli z trudem przychodzi nam zrozumieć, w jaki sposób oskarżenia sformułowane przez Montalemberta mogą dotyczyć *Kwiatów zła*, nawet jeśli mowa oskarżycielska pana Pinarda nie zawierała słowa „realizm”, motywem wyroku z procesu o *Kwiaty zła* jest oskarżenie ich o „grubiański i obrażający skromność realizm”. Można więc przypuszczać, że echa mowy Montalemberta nie były „z ducha” obce tamtemu wyrokowi¹⁶. Już proces Flauberta tyczył się realizmu, zaś w wyroku uniewinniającym mieściła się wzmianka na temat „wulgarnego i częstokroć szokującego realizmu” w *Pani Bovary*; nadal panował porządek moralny i jedynie Baudelaire dziwił się, gdy Champfleury uprzedzał go, iż dostanie z pewnością wyrok skazujący za „realizm”. Stronnictwo realistów zrobiło Baudelaire’owi zaszczyt, uznając go za jednego ze swych członków – „choć zawsze starałem się nań nie zasłużyć”¹⁷, jak uściślał poeta w artykule *Bo jest w tym realizm*. Nie przekonało to jednak wrogów realizmu, którzy robili mu ten sam „zaszczyt”, licząc go pomiędzy najświetlejszych jego wrogów.

Można byłoby porównać zamiary Montalemberta z podziękowaniami za przesłanie *Kwiatów zła*, jakie Astolphe de Custine kierował do Baudelaire’a zaledwie dzień wcześniej, 16 sierpnia 1857 roku: „Niczym wierne zwierciadło odbija pan ducha chorych epoki i kraju, zaś siła pańskich określeń często każe mi z przerażeniem cofać się przed rzeczami, które pan tak chętnie odmalowuje [...]. Należy współczuć epoce, w której duch i talent tak wysokiego poziomu, teraz upadły tak nisko, że znajdują upodobanie w kontemplacji tego, co należałoby raczej zostawić w zapomnieniu niż unieśmiertelnić. Widzi Pan, że wcale nie jestem realista...”¹⁸. Na co Baudelaire odpowiadał, notując na liście: „Ja też nie” i także tutaj z rozdrażnieniem dziwił się tej zgrzebnej etykietce, jaka przyłgnęła do uczniów szkoły, od której od zawsze chciał się odciąć, i którą nawet potępiał ze zjadliwością godną samego Montalemberta – nawet jeśli w mniejszym stopniu została ona naznaczona tęsknotą za straconymi złudzeniami romantycznej podmiotowości i bardziej dbała o zrozumienie prawdy „chorego” świata, na próżno wyczekującego zmiłowania od lekarza. Analizując w 1857 roku *Panią Bovary*, Baudelaire na swój sposób zdefiniował realizm: „obrzydliwa obelga rzucona w twarz wszyst-

¹⁵ 17 sierpnia 1857 Montalembert wygłosił wobec członków pięciu Akademii mowę przeciwko realizmowi. Zob. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna...*, s. 455.

¹⁶ Zob. Baudelaire, *Études et témoignages*, oprac. C. Pichois, Neuchâtel, La Baconnière 1976.

¹⁷ Ch. Baudelaire, *Bo jest w tym realizm*, przekł. T. Swoboda w: tegoż, *Sztuka romantyczna*, s. 88.

¹⁸ *Lettres à Charles Baudelaire*, red. C. Pichois, V. Pichois, Neuchâtel, La Baconnière „Études baudelairiennes” IV-V 1973.

kim analitykom, słowo płynne i giętkie, które dla ogółu nie oznacza nowej metody tworzenia, lecz drobiazgowy opis akcesoriów”¹⁹. Zdaniem Baudelaire’a, dla Flauberta – „analityka”, podobnie jak dla Poego i niego samego, oznacza to nową metodę twórczą; dlatego też hańbą jest mylenie jej z innym realizmem, „pospolitym”, nazwanym przez Baudelaire’a w 1855 roku „zewnętrzną realnością” (*Bo jest w tym realizm*) czy „pozytywizmem”, który byłby tylko „opisem okoliczności towarzyszących”. Baudelaire dobrze wiedział, że w tej dwuznacznej definicji realizm zostanie skarykaturowany. W 1853 roku Baudelaire zaproponował interpretację dwóch tekstów: *Historii panny Marietty* [Champfleury’ego: *Histoire de Mademoiselle Mariette*] i *Scen z życia cyganerii* Henry’ego Murgera, w której zawarł także opis malarstwa Bonvina – członka „sekty Realistów”²⁰. W artykule *Bo jest w tym realizm* Baudelaire umieścił Bonvina tuż obok Courbeta, gdy wspomina o jego „rodzinnej i wiejskiej tematyce”²¹: „lubi przedstawiać głównie życie rodzinne i przedmioty domowego użytku”. Dając tak upraszczającą definicję realizmu i zwyczajowo poprzedzając ten termin prefiksem „pseudo-”, Baudelaire najwyraźniej chciał chronić słowo „realizm”, nadając mu klarowniejsze znaczenie: „Każdy dobry poeta był zawsze realistą”²² oraz: „Poezja jest tym, co najbardziej realne, tym, co najzupełniej prawdziwe wyłącznie w innym świecie”. Nie oskarżał on pozytywistów o poszukiwanie realności, lecz o ograniczenie obszaru rzeczywistości. Tak więc w imię prawdy mniej zależnej od okoliczności towarzyszących, traktuje ich jako „pseudorealistów” – czyli kłamców; tacy realisci niczym roślinożerni pejzażyści „to kłamcy, właśnie dlatego, że poniechali kłamstwa”²³, według słów Baudelaire’a z *Salonu 1859*. Oznacza to zatem, że w ich przekonaniu istnieje prawdziwy realizm, jednakże zarówno „stenografowanie” rzeczywistości, którego chciał Champfleury, jak i wyszydzony przez Nervalą w *Nocach październikowych* „dagerotyp prawdy”, nie mogą oddać świata takim, jakim on jest, ani też uchwycić go takim, „jakim byłby”, gdyby patrzący podmiot nie istniał. Tak więc Baudelaire kłamliwemu realizmowi przeciwstawił inny realizm – któremu nie wystarcza określenie go „nową metodą twórczą”, która prowadziłaby ku literaturze czystej, innemu „kłamstwu”, ponieważ to wymaga z kolei akceptacji warunków życia, „ucieleśnienia” poezji. Krytyka fotograficznej „bezstronności”

¹⁹ Ch. Baudelaire, „*Pani Bovary*” Gustawa Flauberta, przekł. A. Kijowski, w: tegoż, *Sztuka romantyczna...*, s. 99.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Bo jest w tym realizm*, przekł. T. Swoboda, tamże, s. 449.

²¹ Tamże, s. 86.

²² Tamże, s. 87.

²³ Ch. Baudelaire, *Salon 1859* w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne...*, s. 294.

nie ma więc na celu obrony osamotnionej romantycznej podmiotowości, lecz przeciwnie: oskarża realizm o narcyzm, zarówno w dziedzinie malarstwa, jak i literatury czy fotografii. Podobnie jak dogmatycy nowej religii – fotografii – zostali oskarżeni o uwielbienie dla „swych trywialnych wizerunków na metalu”, tak i formuła użyta w Belgii przeciwko uczniom Courbeta, a mianowicie: „Malować wyłącznie to, co się widzi, oznacza zatem, że *wy* malujecie wyłącznie to, co *ja* widzę”, kładzie nacisk na bałwochwalstwo wobec „ja”, które odrzuca inność. Tej „filozofii *à la Courbet*”, temu realizmowi będącemu „anty-nadnaturalizmem” przeciwstawiał Baudelaire wyobraźnię, „sztukę czystą według koncepcji współczesnej, sugestywną magię zawierającą w sobie jednocześnie przedmiot i podmiot”, która nie jest oderwanym od świata marzeniem, lecz relacją wymagającą wyrzeczenia się siebie, współodczuwania z innym. Niemniej jednak, od *Spleenu i ideału* po *Obrazy paryskie*, to właśnie *Kwiaty zła* są wyrazem wzniosłości, w przeciwieństwie do tego, o czym myślał może Baudelaire w młodości, a co można osiągnąć jedynie stawiając czoła złu, i przemieniając błoto codzienności w złoto poezji. Realność w swej trywialności nieustannie przywołuje tam do porządku każdego, kogo skusiłaby zbyt łatwa ucieczka w ponadczasową wzniosłość, to właśnie odruch współczucia wobec wygnańców do „chorego” świata, odruch zrzeczenia się godności poetyckiej na rzecz innych. „Wierne lustro chorego świata” – jak mówił o Baudelaire de Custine, który podobnie jak Montalembert najwyraźniej wołał lustra niewierne. Na ten zarzut należałoby jednak odpowiedzieć słowami listu wysłanego do Barbeya przez Custina kilka dni po procesie: „Nasi purytanie w czarnych sukniach uparcie chcą uczynić z tego świata klasztor kształcący dziewczęta. Można byłoby tam nie zauważać istnienia zła, tylko bać się go lub nienawidzić. Jeśli wykluczamy z literatury obrazy niedoskonałości, trzeba zrezygnować nie tylko ze sztuki, lecz i z religii i rozpocząć od zrozumienia Biblii...”²⁴

Jeśli realizm jest sprzeciwem wobec niezauważania Zła, jeśli obrazy niedoskonałości służą wywoływaniu strachu i nienawiści, jeśli więc można pozwolić sobie na porównanie *Kwiatów zła* do bardzo uduchowionego „realizmu” Biblii – może uznać Baudelaire za honor niegodne obelgi purytan w czerni. Szkoda jedynie, że Montalembert czy Pinard nie zostali obdarzeni inteligencją krytyczną Custine’a czy Barbeya.

É. Bouvier, *La Bataille réaliste (1844-1857)*, Fontemoing 1914; C. Pichois, *Baudelaire, Études et témoignages*, red. C. Pichois, Neuchâtel, La Baconnière 1976.

przełożyła Monika Soja-Nicińska

²⁴ *Lettres à Charles Baudelaire*, s. 48.