



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski



seria

filozofia
kultury

Filozofia kultury

XIX wiek



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

Kraków



seria



filozofia
kultury

© Copyright by individual authors, Kraków 2020
ISBN 978-83-8138-134-5 (druk)
ISBN 978-83-8138-212-0 (on-line, pdf)
<https://doi.org/10.12797/9788381382120>

RECENZENT

dr hab. Jacek Dębicki, prof. AGH

REDAKCJA NAUKOWA

Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

REDAKCJA

Justyna Wójcik

PROJEKT TYPOGRAFICZNY

Małgorzata Piwowarczyk

PROJEKT OKŁADKI I LOGO SERII

Joanna Bizior

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filozofii
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Seria Filozofia kultury jest prowadzona przez Zakład Filozofii Kultury
Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 421-13-87
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

SPIS TREŚCI

1. PIOTR MRÓZ
Duch jest wolnością i tym, co romantyczne.
Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia 7
2. BEATA SZYMAŃSKA
Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze 63
3. OLGIERD MIEDZYBŁOCKI
Goethe – jedność z chaosu 99
4. KACPER KUTRZEBA
Literatura, *Bildung*, wyobrażenia. Kilka krótkich uwag
o literaturze epoki nowoczesnej 123
5. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
(O)powieść romantyczna 135
6. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu 169
7. REMIGIUSZ KRÓL
Materialistyczna koncepcja alienacji
i jej postheglowska dialektyka 193
8. JOWITA GUJA
Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny 211
9. PAULINA TENDERA
Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie
wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych*
oraz *Wykładów z filozofii dziejów* 253
10. LESZEK AUGUSTYN
Dostojewski i sprzeczności XIX wieku 265
11. MICHAŁ BOHUN
Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę
w myśli rosyjskiej XIX wieku 293

12. PIOTR MRÓZ
Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem 361
13. ALICJA KOWALCZEWSKA
Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta 411
14. STANISŁAW ŁOJEK
Wizja kultury w *Narodzinach tragedii* Nietzschego 435
15. KRZYSZTOF PILARCZYK, GIDEON KOUTS
Od emancypacji do autoemancypacji Żydów.
Zarys historyczno-kulturowy 457
16. ANNA TOMASZEWSKA
Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład
dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu 493
17. MARIA FLIS
Kultura a tożsamość ludzkiej natury 521
18. KRZYSZTOF MATUSZEWSKI
Guyau – witalizm u źródeł etyki 535
19. BARTŁOMIEJ DOBROCZYŃSKI
Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie
prekursor psychologii nieświadomości 605
20. RADOSŁAW STUPAK
Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego
laboratorium psychologii eksperymentalnej 641
21. ANNA MAŁECKA
Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a
na tle tradycji i epoki 657
22. JOANNA HAŃDEREK
Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet
i kobiecości w XIX wieku 673
23. AGNIESZKA GRALEWICZ
Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych
Marcela Prousta 701
- Indeks osobowy 723

ALICJA KOWALCZEWSKA

**Jednostka wyzwolona,
zło i niewinność –
Maldoror Lautréamonta**

CELIA: It's much easier to tell you what I don't mean:
I don't mean sin in the ordinary sense.
REILLY: And what, in your opinion, is the ordinary sense?
CELIA: Well... I suppose it's being immoral –
And I don't feel as if I was immoral:
In fact, aren't the people one thinks of as immoral
Just the people who we say have no moral sense?
I've never noticed that immorality
Was accompanied by a sense of sin:
At least, I have never come across it.
I suppose it is wicked to hurt other people
If you know that you're hurting them. [...]

T.S. Eliot

Lautréamont wydaje się dziś postacią niesłusznie zapomnianą. Częściowo wynikać to może z niewątpliwej złożoności jego pism i charakterystycznego stylu autora. *Pieśni Maldorora* są pozycją niewątpliwie trudną do zinterpretowania, *Poezje* zaś jedynie utrudniają ich odczytanie. Lautréamont, nie doczekawszy się jakiegokolwiek uznania za życia, „odkryty” został dopiero przez francuskich surrealistów¹. Mimo jednak iż ci docenili go jako swego rodzaju prekursora awangardy literackiej, współcześnie

¹ M. Żurowski, *Wstęp*, [w:] Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 5.

Lautréamont – jeśli już z rzadka wspominany² – szufladkowany jest raczej jako reprezentujący nieoficjalną tradycję „literatury zła”. Za jej czołowego przedstawiciela uznaje się Charles’a Baudelaire’a, którego zresztą *Kwiaty zła*, wydane na kilka lat przed planowanym drukiem *Pieśni Maldorora*, wzbudziły ówczesnie skandal wystarczających rozmiarów, by móc rozważać go jako jedną z wielu przyczyn, dla których Ducasse miał tyle problemów z wydaniem swojego dzieła. W odróżnieniu jednak od twórców, takich jak Blake czy de Sade – jeśli za pewnego rodzaju autor-ski wyznacznik tego typu literatury uznać *Literaturę a zło* Georges’a Bataille’a – którzy doczekali się sporego uznania, a przynajmniej quasi-naukowej fascynacji pokoleń, dzieło Lautréamonta pozostawione zostało w dużej mierze samemu sobie, spotykając się z powierzchownym często traktowaniem. Chciałabym zaproponować próbę odczytania pewnych wątków *Pieśni Maldorora* poprzez kontekst twórczości takich – pod pewnymi względami ideowymi pokrewnych mu – autorów, jak Max Stirner, William Blake i John Milton. Mianowicie – chciałabym przedstawić tezę, iż postać Maldorora stworzona przez Lautréamonta traktowana może być jako ekstremalna literacka implementacja Stirnerowskiego konceptu świadomego egoisty, w wersji poszerzonej jednak o zagadnienia zła i niewinności – tak silnie obecne w pracach Williama Blake’a – oraz autonomii interpretowanej poprzez archetypiczną już postać Lucyfera z *Raju utraconego* Milтона.

Nie są być może zaskakujące liczne podobieństwa między postaciami Lautréamonta i Stirnera. Pierwszym tropem jest tu już samo zagadnienie pseudonimowości. Prawdziwe imię twórcy *Pieśni Maldorora* i *Poezji* to Isidore Ducasse. Lautréamont to, Kierkeegardowski wręcz w duchu, pseudonim o wielu możliwych źródłach i znaczeniach. Najszerzej uznawane jest powiązanie z postacią podobną Maldororowi, która była bohaterem powieści gotyckiej pióra Eugène’a Sue³. Max Stirner to zaś przybrane imię Johanna Kaspara

² Niewątpliwie na honorową wzmiankę zasługuje tutaj obecność Lautréamonta w świadomości muzyków industrialnych. Jedno z jego porównań stało się przecież tytułem pierwszej płyty studyjnej Nurse With Wound: *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*, wydanej w 1979 r.

³ M. Żurowski, *dz. cyt.*, s. 6.

Schmidta, nawiązujące ponoć do fizjonomii autora⁴. Fakt decyzji obu twórców, by dzieła, które uznawali – można domniemywać – za przełomowe, podpisywać pseudonimem, tworząc *de facto* charakterystyczne persony, jest nie bez znaczenia. Szczególnie istotny wydaje się w tym kontekście fakt, iż *Poezje*, stojące w opozycji do *Pieśni Maldorora*, podpisał już Ducasse własnym imieniem.

Mimo iż autorzy byli sobie prawie współcześni, złudne jest oczekiwanie, iż byli świadomi swojego istnienia, z pewnością zaś nie swoich prac. O ile istnieje szansa, że Lautréamont mógł trafić gdzieś na *Jedynego i jego własność*, nie jest prawdopodobne, by pozycja ta mogła go ówczesnie zainteresować. W trakcie swojego tragicznie krótkiego życia zainteresowania kierował raczej w kierunku kręgu anglosaskiego, większe inspiracje czerpiąc także z literatury romantycznej czy literatury grozy – znana była jego fascynacja Poem czy Mickiewiczem⁵. Mimo to nie dziwi podobieństwo myśli Stirnera i Lautréamonta. Polemiczny i radykalny charakter pracy Strinera częstokroć utrudnia zrozumienie i tak już dość niejasnej koncepcji, która jest tam tworzona. Wyłaniający się z niej obraz postaci egoisty obciążony jest sprzecznościami, dając pole do często przeciwstawnych sobie interpretacji, choć najczęstszy wydaje się jednak trop anarchoindywidualizmu. Ów jednak anarchistyczny ton pracy Stirnera, w połączeniu z inklinacjami czasem prekursorskimi wobec myśli nihilistycznej czy egzystencjalnej, niewątpliwie odpowiada romantycznemu duchowi Lautréamonta, który mimo pozoru typowości wykracza daleko poza choćby banalność buntu jednostki przeciwko Bogu.

Dwoma aspektami w największym stopniu łączącymi *Pieśni Maldorora* i idee Stirnera będą kwestie związane z miłością egoistyczną oraz skomplikowany i o daleko idących konsekwencjach mechanizm buntu przeciwko Bogu. O ile w przypadku Stirnera wydaje się, iż postuluje on głównie sprzeciw wobec samej idei Boga jako wiążącej człowieka, sprzeciw wobec religijnych instytucji oraz przyjęcia moralności jako ułudnego konceptu ograniczającego ludz-

⁴ D. Leopold, *Max Stirner*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), ed. E.N. Zalta, [on-line:] <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/max-stirner/>.

⁵ M. Żurowski, *dz. cyt.*, s. 10, 29.

ką, specyficznie rozumianą, wolność, o tyle w przypadku dzieła Lautréamonta sprawa jest już bardziej skomplikowana.

Maurice Blanchot podkreśla w książce poświęconej Lautréamontowi i de Sade'owi, iż dzieła Ducasse'a nie sposób poddać kompleksowej interpretacji – znajduje się w owym dziele wszystko, przyprawia ono czytelnika o zawroty głowy⁶. Wydaje się, iż sam „Hrabia” wymyślał się swoim własnym konceptom. *Pieśni Maldorora* pozornie przedstawiać mają obraz zła, *Poezje* zaś stawiają dwa kroki w tył, powracając do przedziwnej, niespójnej w dodatku, obrony moralności. Pogodzenie tych dwóch prac wydaje się niemożliwe, nie to jest też moim celem. W zamian chciałabym stanąć w obronie pozornego zła reprezentowanego przez postać Maldorora. O ile bowiem wydaje się on postacią, której usprawiedliwienie ani nie jest możliwe, ani też nie powinno mieć miejsca, o tyle – jeśli za wyznacznik przyjąć metaforyczne przejście między *Pieśniami niewinności* a *Pieśniami doświadczenia* Williama Blake'a – może się okazać, iż Maldoror sytuuje się nie po stronie zła, a raczej w obrębie szeroko rozumianej „szarości”, w obrębie Blake'owskiego doświadczenia. A przynajmniej – jeśli jest to zło, jest to zło ostatecznie świadome samego siebie, przyznające się do siebie. Przez to zaś – być może sobie przeczące. Mimo próby dyskredytacji *Pieśni Maldorora*, jaką było napisanie przez Ducasse'a *Poezji*, skłonna jestem stwierdzić, iż właśnie pierwsza praca autora jest tą, w której ujawnia się siła jego prozy.

W *Poezjach* pisze on:

Nie uznaję zła. Człowiek jest doskonały. Dusza nie upada. Postęp istnieje. Dobro jest nie do pokonania. Antychrysty, anioły oskarżyciele, wieczne kary, religie są tworamizwątpienia. Dante, Milton przez swoje hipotetyczne opisy krain piekielnych udowodnili, że są pierwszorzędnymi hienami. Dowód jest doskonały. Rezultat zły. Ich dzieła nie znajdują nabywców⁷.

Mimo jednak nie tyle nawet potępienia, co braku uznania zła, mimo również wręcz pogardy wyrażanej dla Milтона to opis owego

⁶ M. Blanchot, *Lautréamont and Sade*, transl. S. and M. Kendall, Stanford, Calif. 2004, s. 47–48.

⁷ Lautréamont, *dz. cyt.*, s. 189.

wymykającego się własnej kategorii zła jest u Lautréamonta najistotniejszy. Paradoksalnie – to również Miltonowski Lucyfer z *Raju utraconego* jawi się jako figura bliska Maldororowi. Zestawienie autorów oraz stworzonych przez nich „bohaterów” jest o tyle znaczące, że obaj wydawali się po czasie próbować odejść od wizerunku zła. Ducasse – poprzez *Poezje*. Dyżurnym zaś żartem dotyczącym Milтона jest zauważenie, iż właśnie Lucyfer został w późniejszej interpretacji jego dzieła wyniesiony na piedestał⁸.

Zacznijmy więc od buntu Maldorora przeciwko Bogu. Maldoror pokazywany jest w dziele Lautréamonta z różnych perspektyw. Najczęściej jednak jako piękny młody człowiek. Którego to piękno ma stać w jasnym przeciwieństwie do jego okrucieństwa pozbawionego przyczyny. Nie bez znaczenia jest, iż *Pieśń szóstą Pieśni Maldorora* wykorzystał później André Gide jako silną inspirację swoich *Lochów Watykańu*, przedstawiających decyzję młodego człowieka, by dokonać czynu „niemoralnego”, a niczym nieusprawiedliwionego. Jak łatwe byłoby jednak uznanie eksplicytnego rozróżnienia między dobrem a złem – i jak powierzchowne. W *Pieśniach Maldorora* porzucona zostaje różnica między Bogiem – reprezentującym dobro – a Szatanem – będącym po stronie zła. Bóg jest również przedstawiany w scenie o iście dantejskiej makabrze, gdzie pożera ludzi, swoje własne dzieci, napawając się własnym okrucieństwem⁹. Pojawia się również poprzez Archaniołów w roli przedziwnych antropomorficznych stworzeń, jeżokrabów, namawiających Maldorora do przejścia na stronę zbawienia¹⁰. Bóg w dziele Lautréamonta jawi się jednak nie jako figura dobra, ale złudzenia owego dobra. W swoim buncie przeciwko Bogu Maldoror staje się więc nie tyle wcieleniem zła, czegoś, co ma być potępione, ile raczej figurą podważającą ów niezasłużony autorytet, stającą po stronie rozpacz, ale i niezależności. Samo zaś okrucieństwo Maldorora, tak powierzchowne czasem i wręcz obrzydliwe – także wydaje się ekstremalnym sprzeciwem wobec pozornej „świętości”. Tak jak

⁸ Właściwie wydawałoby się w tym miejscu dodać, iż pisząc o Lucyferze Milтона, uwzględniam głównie pierwsze dwie księgi *Raju utraconego*, prezentujące spójny obraz tej postaci, pozbawiony późniejszych „moralizatorskich”, zdaniem niektórych, tendencji.

⁹ Lautréamont, *dz. cyt.*, s. 85–86.

¹⁰ *Tamże*, s. 171.

u de Sade'a potrzebna jest świętość, by mogła istnieć jej odwrotność, tak u Lautréamonta widoczne jest balansowanie pomiędzy pozornym obrazem rozróżnienia między dobrem i złem, różniącymi się jedynie nazwą, nie zaś treścią. „Ale większość mniema, że dręczy go pycha bez granic, jak niegdyś Szatana, i że jego pragnieniem jest być równym Bogu [...]”¹¹ – pisze Lautréamont już w *Pieśni pierwszej*. Czy jednak istotnie jest to pytanie o pychę? O chęć dorównania temu, którego nazywa się „Najwyższym”? Czy też jest to pytanie o chęć należenia do samego siebie?

Podobny instynkt wydaje się kierować Miltonowskim Lucyferem, wcześniej już wspomnianym. Za bunt przeciwko Bogu został zesłanym do Piekła – które Piekłem jednak wtedy jeszcze nawet nie było. Fragmenty, w których Milton opisuje stan emocjonalny Lucyfera, każą interpretować jego doznania w kategoriach raczej woli potwierdzenia własnej wartości i niezależności – chęci ukonstytuowania się *pomimo* potępienia – niż kierowania chęcią zemsty. W pragnieniu stworzenia nowego świata, w którym potępienie nie będzie miało miejsca, w którym jednostki będą się z niego wyzwalać: „[...] for the mind and spirit remains / Invincible, and vigour soon returns, / Though all our glory extinct, and happy state / Here swallowed up in endless misery”¹². Wydaje się to niezwykle podobne do stanu Maldorora – w *Pieśniach* nazywany jest często jeśli nie samym Szatanem, to kimś jemu równym, przewyższającym go nawet. Czy jednak istotnie chodzi tu o okrucieństwo? Czy też może – jak we fragmencie *Raju utraconego* – o świadomość i akceptację skazania na rozpacz i decyzję, by mimo to – kontynuować? Czyż nie jest to też stan właściwy jednostce wyzwolonej? Więcej wręcz – Miltonowski Lucyfer postanawia zbudować na ziemi, na którą został wygnany, Piekło – będące jego własnym światem, umożliwiającym mu odzyskanie kontroli nad samym sobą: „[...] and thou, profoundest Hell, / Receive thy new possessor – one who brings / A mind not to be changed by place or time. / The mind is its own place, and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven”¹³. Postuluje tu się zarówno niezależność od jakichkolwiek czynników zewnętrznych –

¹¹ *Tamże*, s. 65.

¹² J. Milton, *Paradise Lost*, Mineola, NY 2005, s. 7.

¹³ *Tamże*, s. 9.

nawet takich jak czas i miejsce – ale także prymat rozumu oraz mocy, koncepty niezwykle bliskie Jedynemu Stirnera.

Nie bez znaczenia wydaje się również, że Miltonowski Lucyfer posłużył za wzór wielu późniejszych postaci literackich i kulturowych. Jednym z ciekawszych twórców jest postać Lucyfera stworzona przez Neila Gaimana i rozwinięta później przez Mike'a Careya. W jego powieści graficznej Lucyfer zadaje sobie pytanie o to, dlaczego w ogóle postanowił, czy też zgodził się, rządzić Piekłem. Nie zna odpowiedzi. Postanawia więc Piekło zamknąć – i zostać pianistą w nocnym klubie. O ile jednak to początkowe założenie ma głównie wartość humorystyczną, dużo ciekawsze są dalsze losy Lucyfera. *Spin-off* Careya opisuje bowiem zmagania Lucyfera, aby otrzymać tak zwaną *carte blanche*, to jest przepustkę do świata poza stworzeniem Boga. Świata, w którym Lucyfer istotnie mógłby się stać swoim własnym panem, uzyskać absolutną autonomię, niepolegającą na buncie przeciw Bogu.

Nie da się ukryć, że jest to niezwykle pociągająca idea, nieobca również ludzkiemu dążeniu do egzekwowania wolnej woli. Jeśli bowiem nawet założymy, że człowiek także stworzony został przez Boga, pierwotnie obdarzony wolną wolą i zdolnością, by decydować o sobie, czy pewnym paradoksem, świadczącym o potencjalnym okrucieństwie owego Boga, nie byłoby, iż w chrześcijańskim myśleniu nawet jeśli decydujemy się na podążanie własną ścieżką, która konstytuować powinna swoistą „trzecią drogę”, to po śmierci i tak czeka nas jedynie jedna z dwóch boskich opcji, Piekło lub Niebo? Dlaczego to również człowiek, wyrażając swoją wolną wolę, nie mógłby uzyskać owej przepustki do świata poza stworzeniem? Czy dzieci również nie mogą dorastać? Powróćmy jednak do dyskusji o Maldororze.

W *Poezjach* Ducasse wyrzeka się Milтона. W *Pieśniach* jednak wydaje się składać mu hołd. O ile jednak Miltonowski Lucyfer wydaje się wierzyć w swoją światotwórczą zdolność – Maldoror nie rości sobie do niej ni praw, ni chęci. Przeciwnie wręcz – nie akceptuje w ogóle podziału na domenę dobra i zła, możliwości istnienia tak jasnych opozycji. Niebo okazuje się miejscem wymarzoną, acz nieprawdziwym. Zbawienie nie istnieje. Istnieje jedynie złudna wiara kierująca nas ku pozorom dobra i świadomość – unaoczniająca nam, iż dobro nie jest tym, za co je mamy. W konsekwencji zaś tym, co następuje, jest bunt, skierowanie się ku okrucieństwu, dlatego jednak – że to, w co moglibyśmy wierzyć jako Niebo, okazuje się czymś zupełnie

innym. Pozbawieni więc wiary w podstawy stojące za ideą dobra i Boga – rzućni zostajemy w rozpacz i okrucieństwo, błagające wręcz o istnienie jasnych opozycji, one bowiem mogłyby zbawić nas lub potępić. „Better to reign in Hell than serve in Heaven”¹⁴ to chyba najbardziej rozpoznawalny fragment *Raju utraconego*. W przypadku jednak *Pieśni Maldorora* nie ma nawet mowy o rządzeniu w Piekło. Jest jedynie mowa o wyrwaniu się ze służebnej roli w Niebie – które nie jest tym, czym się wydaje, nie jest też desygnatem dobra.

„Swoją własną staję się dopiero wtedy, gdy ani zmysłowość, ani żadna inna siła (Bóg, ludzie, zwierchnicy, prawo, państwo, Kościół) nie ma Mnie w swojej władzy, ale Ja sam; to, co Mnie służy – Mnie własnemu, zależnemu jedynie ode Mnie – oto cel mojej interesowności”¹⁵. Stirnerowski bunt przeciwko Bogu nie jest buntem przeciwko najwyższej istocie – bądź istocie uważanej za taką. Jest to bunt przeciwko samej idei Boga jako autorytetu, który miałby rządzić człowiekiem. Bunt przeciwko uznaniu idei jakiegokolwiek autorytetu innego niż sama jednostka i jej niezależność. Trudno też mówić tutaj o jakimkolwiek podziale na dobro i zło, jeśli odrzuca na zostaje sama idea świętości czy też moralności warunkowanej zasadami nieopierającymi się na egoizmie. „Wszelka świętość to więzy, okowy”¹⁶. Istotne wydaje się, iż Stirner nie odrzucał uznania normatywnej etyki, nie optował za okrucieństwem. Jednak jeśli jednostki (a raczej ten Jedyny) mają kierować się jedynie własną wolą, nieuwarunkowaną niczym poza nią samą, wydaje się, iż istotnie skłaniać to może do takiej właśnie interpretacji. Nie ma u Stirnera miejsca na imperatyw kategoryczny Kanta, miłość – o której mowa będzie później – jest także miłością samolubną. Samo człowieczeństwo także nie wydaje się tutaj stanowić wartości. Świadomy egoista sam tworzy własne prawo, jednak bez jakiegokolwiek jego uwarunkowania poza *własnością*, czyż nie zaprasza to do uznania możliwości wykształcenia się jednostki takiej jak literacki przykład Maldorora lub rzeczywisty – Gilles’a de Rais? Więcej – jeśli Stirner stwierdza, że „sprawę swoją oparł na Nicości”¹⁷, jak zyskać można

¹⁴ *Tamże*.

¹⁵ M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, tłum. J. i A. Gajlewiczowie, Warszawa 1995, s. 198.

¹⁶ *Tamże*, s. 254.

¹⁷ *Tamże*, s. 440.

gwarant, że normatywna etyka istotnie zostanie zachowana? Wydaje się, że na to pytanie nie uzyskujemy odpowiedzi.

Powróćmy jednak do kwestii autonomii jednostki (Jedynego) i jej relacji z hipotetycznym Bogiem.

Przeto zwróćcie się raczej do Siebie, nie do swoich bogów czy bożków. Wydobądźcie z Was to, co w Was tkwi, ujawnijcie to, objawcie Siebie. Działa sam z siebie i o nic nie pyta – oto chrześcijańskie wyobrażenie „Boga”. Postępuje „jak mu się podoba”, a głupi człek, który mógłby robić tak samo, ma miast tego czynić tak, „jak się podoba Bogu”. Skoro się mówi, iż Bóg działa w zgodzie z odwiecznymi prawami, toteż i Jam nie gorszy; jako że nie mogę wyskoczyć ze swojej skóry, więc w całej mej naturze, w Sobie, mam swe prawo¹⁸.

Dla Stirnera człowiek (Jedyny) powinien rościć sobie prawa do boskiej niezależności i stanowienia o sobie. Nie jest to do końca równoznaczne ze stawianiem siebie na boskiej pozycji. Jest raczej przekształceniem uproszczonej „chrześcijańskiej zasady”. Jeśli za definicję Boga uznaje się „działa sam z siebie i o nic nie pyta” – dla Stirnera jest to działanie zgodne z własną naturą. Taka zaś natura jest dla Stirnera właściwa człowiekowi (Jedynemu). Powinien się on więc kierować nie ku zewnętrznemu abstraktowi, któremu przypisuje się człowieczą własność stanowienia – a przyjąć tę własność jako swoją. Dalej pyta Stirner: „tak więc, jak może wydobyć się z Was słuszny głos, głos, który wskaże drogę dobra, prawa i prawdy, skoro pytacie się samych Siebie, co czynić? Jak rozróżnić głosy Boga i Beliala?”¹⁹ – ponownie kierując nas ku sugestii, że założenie jakiejkolwiek wartości zewnętrznej wobec człowieka jest błędne, gdyż wszystko wypływa z niego. Jeśli nie zaś w człowieku (Jedynym) – oparte jest w nicości. Świętość zostaje odrzucona, odrzucony zostaje również podział na dobro i zło, jako krępujący człowieka (Jedynego): „Lecz dla mnie nie istnieje żaden majestat, żadna świętość nie stanowi bariery, nie ma nic, czego nie mógłbym przezwyciężyć”²⁰.

¹⁸ *Tamże*, s. 188–189.

¹⁹ *Tamże*, s. 189.

²⁰ *Tamże*, s. 250.

Ponownie jednak, takie nastawienie – wbrew, być może, chęci Stirnera – kierować nas może raczej w stronę interpretacji najlepiej oddanej przez słynny, rozpaczliwy okrzyk Iwana Karamazowa: „Jeżeli nie ma Boga, to wszystko jest dozwolone”. Egoizm dokładnie to oznacza – wszystko jest dla Jedynego dozwolone. Jeśli więc za własny interes uznamy także dokonywanie czynów standardowo pojmowanych za „niemoralne”, „złe”, „okrutne” – co miałyby nas od nich odwieść? Poza, być może, odrzuceniem pokusy oddawania się zmysłowości, która także może nas wiązać. Ale czy z największym okrucieństwem, czy to literackim, czy rzeczywistym, nie wiąże się także największy chłód i dystans? Wydaje się, iż więcej nawet – mówimy tu wręcz o odrzuceniu ram tego, co dobre i złe, rezygnujemy bowiem z wartości definiujących te pojęcia. Stirnerowski Jedyny, w wolność posiadania siebie i decydowania o sobie, może więc także, nie poczuwając się do winy, decydować się na czyny niezgodne z normatywną etyką: „Jest się przestępcą tylko wobec świętości: Ty nigdy nie będziesz dla Mnie przestępcą, lecz jedynie przeciwnikiem”²¹.

Podobne inklinacje wobec autonomii – ale także *dowolności* idącej z nią w parze – wydaje się przejawiać postać Maldorora: „Chcę być sam w moim intymnym rozumie. Autonomia... lub niech będę zamieniony w hipopotama. [...] Moja subiektywna istota i Stwórca to dla jednego mózgu zbyt wiele”²². Maldoror, inaczej niż Stirner, nie odrzuca istnienia Boga. Mimo to, jak pisaliśmy wcześniej, Bóg przestaje być w *Pieśniach Maldorora* gwarantem i wyznacznikiem istnienia dobra. Tak też zarówno w przypadku Stirnera, jak i Lautréamonta (fazy *Pieśni*) odrzucona zostaje idea abstraktu czy też świętości, która miałaby poprzez jasną dychotomię wyznaczać jednostce (Jedynemu) drogę. Nie więc o samo istnienie Boga się rozchodzi, a asocjacje z jego ideą i potencjalną autonomią jednostki (Jedynego). Jak czytamy w *Pieśniach*:

Dlaczego moja własna osoba miałaby budzić we mnie uczucie zgrozy, gdy sumienie mówi mi komplementy? Niczego nie zazdroścę Stwórcy, ale niechże mi on pozwoli sływać rzeką mego przeznaczenia, wśród rosnącego szeregu wspaniałych zbrodni. W przeciwnym

²¹ *Tamże*, s. 240.

²² Lautréamont, *dz. cyt.*, s. 144.

razie, wznosząc do wysokości jego czoła spojrzenie wybuchające gniewem wobec każdej przeszkody, uświadomię mu, że nie jest jedynym panem wszechświata i że wiele zjawisk, stwierdzonych przez głębszą znajomość natury rzeczy, świadczy na korzyść tezy przeciwnej i stanowczo przekreśla wiarę w trwałość jedynej władzy. Bo jest nas dwóch, wpatrzonych nawzajem w rzęsy naszych powiek, jak widzisz... I wiesz, że niejednokrotnie rozbrzmiewa, odegrana twoimi ustami bez warg, fanfara zwycięstwa²³.

Szczególnie istotne wydaje się tu zwrócenie uwagi na fragment mówiący o „głębszej naturze rzeczy” świadczącej o tym, że Maldoror równać się może Bogu – czy jego idei – w sile i prawach. Patrzeć mu w oczy. Wydaje się to idealnie korespondować z nastawieniem i pozycją Jedynego. W innym jednak fragmencie *Pieśni* do Maldorora tak zwraca się Archanioł: „O Maldororze, czyżby wreszcie nadszedł dzień, kiedy twe wstrętne instynkty ujrzą, jak gaśnie pochodnia nie usprawiedliwionej pychy, która je prowadzi ku wiecznemu potępieniu?”²⁴. Tak też owo wyzwolenie i autonomia w świetle tradycyjnego podziału na dobro i zło oraz akceptacji świętości przyjmują interpretację pychy, pchającej ku dewiacji i występкови. Wydaje się jednak, że i na to znajduje się u Lautréamonta i Stirnera odpowiedź. Stirner pyta w cytowanym wyżej fragmencie o to, jak moglibyśmy rozróżnić głos dobra i zła, jeśli każdy głos dobywa się z nas, musi więc być właściwym *nam*. W *Pieśniach Maldorora* bohater wykrzykuje zaś: „Ach, cóż więc jest dobro i zło! Może to jedna rzecz, która służy nam do ukazywania z wściekłością naszej bezsily i namiętnej potrzeby dosięgania nieskończoności, choćby sposobami najbardziej szaleńczymi?”²⁵. Co bardziej niż ku faktycznej akceptacji dychotomii dobra i zła kieruje nas do zadawanego już później przez Bataille’a pytania o transgresję jako możliwość wyzwolenia.

Blanchot pisze jednak o Maldororze:

Jego współczucie dla ludzi, którzy poruszają jego wrażliwość; brama do ekstremalnej brutalności; niejednoznaczna przemoc – w świetle

²³ *Tamże*, s. 167.

²⁴ *Tamże*, s. 17.

²⁵ *Tamże*, s. 56.

nienawiści, którą reprezentują, są usprawiedliwione poprzez refleksje na temat uniwersalnej winy, jednak mają również delikatne i pełne pasji oblicze, skazując [Maldorora] na skrucę, uświadamiając mu nieskończoną wartość człowieka i niesprawiedliwość zła, które jest mu wyrządzane²⁶.

Wydaje się, że istotnie możemy w *Pieśniach* znaleźć tropy kierujące nas ku przedziwnemu odczuwaniu przez Maldorora współczucia, sugerujące również możliwość interpretacji źródła jego okrucieństwa w kontekście owej, wspominanej przez Blanchota, „uniwersalnej winy”. Tak też w *Pieśni czwartej* napotykamy opis majestatycznej wodnej istoty, którą Maldoror prosi o opowiedzenie swojej historii. Jest to historia młodego człowieka, który po oszczerstwie zawistnego brata latami tkwił uwięziony, po czym uwalniając się, chciał się zabić „pełen obrzydzenia wobec mieszkańców ziemi, mieniących się moimi bliźnimi, choć dotąd nie wykazywali żadnego ze mną podobieństwa (jeśli według nich byliśmy podobni, dlaczego mnie dręczyli?)”²⁷, zamiast tego przemienił się jednak w ową wodną istotę, odrzucając nienawiść i spędzając żywot w morzu. Maldoror żegna go słowy: „to był ostatni widok i ostatnie pożegnanie, mój ukłon, jak we śnie, przed szlachetną i nieszczęśliwą inteligencją!”²⁸. W *Pieśni piątej* boleje nad niezasłużoną śmiercią małego dziecka²⁹. W *Pieśni drugiej* następuje opis okrucieństwa i nastawienia Boga wobec własnego stworzenia³⁰. „Do ludzi mam raczej z góry określone podejście, ponieważ niechęć i uprzedzenie”³¹ – pisze Stirner. Jednak nawet w *Pieśniach Maldorora* są od tego wyjątki – wiążące się z dostrzeżeniem właśnie owego Blake’owskiego doświadczenia, zaprzestaniem usprawiedliwiania idei i skierowaniem się ku temu, co związane jest ze świadomością autonomii i dostrzeganiem konsekwencji działań, spoglądając w głąb, nie zaś oglądając się na fałszywą moralność.

Najbardziej jednak istotnym – oraz najtrudniejszym do analizy – fragmentem *Pieśni* będzie trzystronicowy ledwie fragment z *Pieśni*

²⁶ M. Blanchot, *dz. cyt.*, s. 62 – tłum. własne.

²⁷ Lautréamont, *dz. cyt.*, s. 136.

²⁸ *Tamże*.

²⁹ *Tamże*, s. 149.

³⁰ *Tamże*, s. 84–86.

³¹ M. Stirner, *dz. cyt.*, s. 354.

trzeciej, będący opisem brutalnego gwałtu dokonanego przez Maldorora na młodej dziewczynie i konsekwencji za tym idących. Fragment ów rozpoczyna się od napotkania przez Maldorora „wariatki”: „Oto wariatka, która idzie tańcząc i coś sobie mgliście przypomina. Dzieci rzucają w nią kamieniami, jak w kosa”³². Gubi ona kartkę, na której zapisana jest jej historia. Jest to opowieść o młodej, niewinnej dziewczynie, którą napotkał któregoś dnia Maldoror, po czym wraz ze swoim buldogiem bestialsko zgwałcił i ostatecznie zamordował. Nie widzę potrzeby przytaczania tu dokładnego opisu tego zdarzenia – jak powiedziano mi kiedyś w rozmowie, jest to jeden z tych opisów, które z ciekawości wydaje nam się, że chcielibyśmy poznać, nie moglibyśmy się jednak bardziej mylić. Nie wniesie to też niczego w samą analizę i interpretację fragmentu. Wystarczy powiedzieć, że okrucieństwo tam opisane wymyka się wyobraźni. Co jednak następuje? Okazuje się, iż owa wariatka jest matką młodej, skrzywdzonej dziewczyny. I to na skutek tego, co spotkało jej córkę, utraciła rozum. Fragment kończy się nagłą konstatacją Maldorora, że to on był osobą, która lata wcześniej dokonała owego okrutnego czynu.

Kończąc tę lekturę, nieznajomy nie mógł się już opanować i zemdlął. Odzyskawszy przytomność, spalił rękopis. Zapomniał o tym zdarzeniu z młodości (przyzwyczajenie stępia pamięć!), a teraz, po dwudziestu latach, wrócił do fatalnego kraju. Nie kupi już buldoga!... Nie będzie rozmawiał z pasterzami!... Nie będzie szukał spoczynku w cieniu platanów!... Dzieci rzucają w nią kamieniami, jak w kosa³³.

Dlaczego jednak to właśnie ten fragment ma dowodzić „człowieczeństwa” Maldorora? Czy po opisie dokonanego przez niego czynu tak okrutnego można jeszcze doszukiwać się w nim jakiegokolwiek usprawiedliwienia? Choć wydawałoby się to niemożliwe – uważam, że to właśnie ten fragment świadczyć może o możliwości „odkupienia” okrucieństwa Maldorora. Tym, co przykuwa uwagę, jest nie sam akt gwałtu i morderstwa dokonany przez bohatera lata wcześniej – istotny jest raczej moment przejścia, w którym uświadamia on sobie

³² Lautréamont, *dz. cyt.*, s. 108.

³³ *Tamże*, s. 110–111.

ogrom zła, jakiego się dopuścił. Jest to moment paradoksalnego przejścia między *Pieśniami niewinności* a *Pieśniami doświadczenia* Blake'a. Moment, w którym Maldoror wychodzi poza jasną – i jak się okazuje, złudną – opozycję dobra i zła, kiedy jego oczy otwierają się na znaczenie i konsekwencje czynów, których dokonuje. Kolejnym elementem będzie tu nacisk położony na „rzucanie [w wariatkę] kamieniami, jak w kosa” – nie wiedząc o złożoności jej historii, to owe pozornie niewinne dzieci dokonują tutaj aktu największego okrucieństwa, będącego okrucieństwem nieświadomym, bo sytuującym się po stronie ich „dziecięcej”, wrodzonej niewinności, przez to będąc jednak okrucieństwem najbardziej dotkliwym, podważającym bowiem samą zasadę niewinności – przejście podobne jak w przypadku odejścia od uznania Boga za wcielenie dobra po dostrzeżeniu pozorności pewnego ideału. Bataille pisze już o *Zaślubinach Nieba i Piekła*, nie samych *Pieśniach* Blake'a: „[...] Taką oto szczególną formę przybrały około roku 1793 owe słynne *Zaślubiny Nieba i Piekła*, które mówiły człowiekowi, by nie poprzestawał na przerażaniu Złem, lecz by miał spuszczać oczy, patrzył prosto przed siebie przenikliwym spojrzeniem”³⁴. Owo spojrzenie będzie tutaj spojrzeniem w głąb siebie i wzięciem odpowiedzialności za własne czyny, także te egoistyczne i okrutne. Będzie ono również chłodnym spojrzeniem na fasady, za którymi kryją się znaczenia zupełnie inne niż te powszechnie uznawane. Tym będzie właśnie owo przejście między niewinnością a doświadczeniem. Spojrzeniem na tę samą historię z dwóch perspektyw. Z perspektywy niewinności – poszukującej pewnego ideału, zawierającej. I z perspektywy doświadczenia – obnażającego znaczenia istotnie stojące za owymi ideałami i ideami. Dla interpretacji w tym kontekście postaci Maldorora najbardziej istotny będzie tutaj moment, w którym okazał się on zdolny do dostrzeżenia cierpienia innego, co asocjowane będzie właśnie z „doświadczeniem”, świadomością dokonywanych czynów oraz ich kontekstu.

Pieśni niewinności i *Pieśni doświadczenia* Blake'a, poza powiązaniem z Lautréamontem, stają się również alegoryczne wobec konceptów poruszanych przez Stirnera. *The Chimney Sweeper* oraz

³⁴ G. Bataille, *Literatura a zło. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992, s. 75.

A Little Boy Lost (*The Little Boy Lost* i *The Little Boy Found* w *Pieśniach niewinności*) są jednymi z tych wierszy, które swoje odpowiedniki znajdują po obu stronach *Pieśni*. *The Little Boy Lost* oraz *The Little Boy Found* przedstawiają historię chłopca, który zgubiwszy się w nocy ojcu, zostaje doprowadzony przez Boga z powrotem do rodziców³⁵. Wersja z *Pieśni doświadczenia* nie mogłaby jednak być bardziej różna. Słyszymy tam wypowiedź chłopca, kierującego się duchem racjonalności, rozważającego, czy możliwa jest miłość prawdziwsza niż ta, którą żywimy wobec siebie samych – nie umniejszając miłości do rodziny.

'Nought loves another as itself, / Nor venerates another so, / Nor is it possible to Thought / A greater than itself to know. // 'And Father, how can I love you / Or any of my brothers more? / I love you like the little bird / That picks up crumbs around the door'³⁶.

Jego wypowiedź posłyszysz jednak ksiądz, który nazywa chłopca diabłem, i głuchy na płacz jego i jego rodziców – pali chłopca żywcem, jako jednego z wielu spalonych już wcześniej. Ponownie okazuje się, że Stirnerowski egoista, uznający miłość własną za niezbywalnie najwyższą, zderza się tutaj z fałszywą moralnością reprezentowaną przez instytucję Kościoła – pozornie mającą stać po stronie dobra i niewinności. Szczególnie poruszające jest tutaj rozważenie samego podmiotu – małego chłopca, którego jedyną przewiną było przyznanie się do uwzględnienia w rozważaniach

³⁵ W. Blake, *The Poetical Works of William Blake. Including the Unpublished French Revolution, Together with the Minor Prophetic Books, and Selections from the Four Zoas, Milton, & Jerusalem*, ed. J. Sampson, London 1938, s. 79.

³⁶ *Tamże*, s. 99–100. Cały wiersz: 'Nought loves another as itself, / Nor venerates another so, / Nor is it possible to Thought / A greater than itself to know. // 'And Father, how can I love you / Or any of my brothers more? / I love you like the little bird / That picks up crumbs around the door.' // The Priest sat by and heard the child; / In trembling zeal he seiz'd his hair; / He led him by his little coat; / And all admir'd the Priestly care. // And standing on the altar high, / 'Lo, what a fiend is here!' Said he, / 'One who sets reason up for judge / Of our most holy Mystery.' // The weeping child could not be heard, / The weeping parents wept in vain; / They strip'd him to his little shirt, / And bound him in an iron chain; // And burn'd him in a holy place, / Where many had been burn'd before. / The weeping parents wept in vain, / Are such things done in Albion's shore?

nie tylko serca, ale i rozumu. Stoi to też w brutalnej opozycji do *Pieśni niewinności* – gdzie Bóg, jako idea dobra i bezpieczeństwa, faktycznie był siłą wybawiającą z opresji. Idea dobrego Boga zderza się u Blake’a z jego reprezentacją w ziemskich instytucjach.

Podobnie sprawa ma się w przypadku wierszy *The Chimney Sweeper*. W *Pieśniach niewinności* wiersz opowiada o kominiarzyczkach, między innymi sprzedanych przez swoich rodziców, dla których wysnioną ucieczką będzie śmierć i przejście w objęcia Boga Ojca³⁷. *Pieśni doświadczenia* przedstawiają nam jednak obraz chłopca, który także zostaje porzucony przez rodziców – którzy modlą się w kościele, wysławiając Boga, księży i króla, nie dostrzegając jednak, że właśnie tymi instytucjami skrupowali radość i wolność dziecka.

They clothed me in the clothes of death, / And taught me to sing the
notes of woe. // 'And because I am happy and dance and sing, / They
think they have done me no injury; / And are gone to praise God
and his Priest and King, / Who make up a heaven of our misery'³⁸.

Ów obraz zestawienia pierwotnej wolności – do której we własnej autonomii dąży Jedyny – z okowami zakładanymi na człowieka przez instytucje o często „moralnych” asocjacjach wydaje się świetnie korespondować z późniejszą koncepcją Stirnera³⁹.

The Clod and the Pebble odwołuje nas z kolei z powrotem do koncepcji miłości samolubnej, obecnej również w szóstej pieśni *Pieśni Maldorora*.

'Love seeketh not Itself to please, / Nor for itself hath any care, / But
for another gives its ease, / And builds a Heaven in Hell's despair' //
So sang a little Clod of Clay / Trodden with the cattle's feet; / But

³⁷ *Tamże*, s. 74.

³⁸ *Tamże*, s. 104. Cały wiersz: A little black thing among the snow, / Crying 'weep! 'weep!' in notes of woe! / 'Where art thy father & mother, say?' / 'They are both gone up to the church to pray. // Because I was happy upon the heath / And smil'd among the winter's snow, / They clothed me in the clothes of death, / And taught me to sing the notes of woe. // And because I am happy and dance and sing, / They think they have done me no injury; / And are gone to praise God and his Priest and King, / Who make up a heaven of our misery'.

³⁹ M. Stirner, *dz. cyt.*, s. 198.

a Pebble of the Brook / Warbled out these meters meet: // 'Love seeketh only Self to Please, / To bind another to Its delight; / Joys in another's loss of ease, / And builds a Hell in Heaven's despite'⁴⁰.

Stirner zakłada w swojej koncepcji możliwość miłości, miłości nawet autentycznej – nie pozostawia jednak złudzeń co do jej źródeł. Miłość asocjowana będzie zawsze z zaspokojeniem pragnień i potrzeb Jedyne. Stirner podkreśla, jak fałszywe jest przekonanie, że w swojej miłości możemy faktycznie cenić innego ponad samego siebie – jeśli nawet, i tak będzie się to brało z tego, iż to *nam* sprawia przyjemność czy satysfakcję dobro innego, miłość zawsze będzie więc miłością egoistyczną: „Również i Ja kocham ludzi, nie tylko jednostki, lecz każdego. Kocham ich będąc świadom mego egoizmu; kocham, gdyż miłość Mnie uszczęśliwia, gdyż kochać to rzecz naturalna; kocham, bo tak mi się podoba”⁴¹. W *Pieśni szóstej* przykład dokładnie tego typu relacji zostaje nam zaś przedstawiony w formie nawiązującej prawie do powieści przygodowej, przedstawiając relację Maldorora oraz Mervyna, młodego i niewinnego młodzieńca, którego Maldoror postanawia „obdarzyć uczuciem”.

„Mervynie, wiesz, że cię kocham, i dowodów tego nie potrzebujesz. Dasz mi swoją przyjaźń, jestem pewien. Kiedy mnie lepiej poznasz, nie będziesz żałował okazanego mi zaufania. Uchronię cię od niebezpieczeństw grożących twemu brakowi doświadczenia. Będę dla ciebie bratem i nie zabraknie ci dobrych rad”⁴² – pisze Maldoror do Mervyna, przekonując go do swojej osoby, przyjaźni i miłości. Młodzieniec, skuszony perspektywą życia innego niż bezpieczna codzienność z rodziną, ulega. Jednak okazuje się, iż Maldororowi nie o prawdziwe poświęcenie siebie dla innego chodzi – chce jedynie uzyskania zaufania Mervyna, po to, by za chwilę je zdradzić. W potocznym znaczeniu mogłoby to zostać nazwane symulacją miłości, bardziej adekwatne byłoby jednak odwołanie się do Stirnerowskiego właśnie egoizmu i sugestii, iż w miłości swojej Maldoror chciał jedynie oddania Mervyna, by

⁴⁰ W. Blake, *dz. cyt.*, s. 92.

⁴¹ M. Stirner, *dz. cyt.*, s. 349.

⁴² Lautréamont, *dz. cyt.*, s. 164.

uczynić z nim to, na co sam Maldoror miał ochotę. Nie zależało mu na dobru młodzieńca – jedynie na samym sobie. Miłość, a raczej odwzajemnienie „miłości” potrzebne mu było do własnych celów. Stirner pisze z kolei:

Chociaż powiedziałem przedtem, iż kocham świat, to teraz również dodam: nie kocham go, gdyż go *niszczę*, tak jak niszczę Siebie – *unicestwiam go (Ich Lose auf)*. Nie ograniczam się do Jednego uczucia względem ludzi, lecz wszystkim moim uczuciom, jeśli tylko mogę, zostawiam swobodne pole do działania. Dlaczego miałbym bać się wyrazić to otwarcie? Ależ tak, *wykorzystuję świat i ludzi!* [...] Troszczę się o niego [ukochanego] tylko jako o *obiekt mojej miłości*; jedynie o niego, którego *potrzebuje* moja miłość, o „najukochańszego”. Jakże byłby Mi obojętny, gdyby nie moja miłość! Nim tylko ją karmię, do tego go *potrzebuje* – *cieszę się nim*⁴³.

Okazuje się więc, że zasada świadomego egoizmu, mająca respektować normatywną etykę, odrzucać zaś samą moralność jako sztucznie wygenerowany konstrukt wiążący wolność Jednego (posiadanie samego siebie), nie oznacza wcale zasady jakiegokolwiek braterstwa, odpowiedzialności za innego. W powyższym, niezwykle sugestywnym fragmencie Stirner podkreśla pozostawienie sobie „swobodnego pola do działania”, ideę „wykorzystywania” innych, „unicestwienia” wręcz. Wszystko to są działania wywodzące się od Jednego, definiowane jedynie jego wolą i Mocą. Ponownie więc – czy nie może oznaczać to również działań, które w świecie ciągle rządzonym dualizmem byłyby uznane za „zło”? Podobny mechanizm stoi za działaniami Maldorora. W *Pieśni szóstej* Maldoror wydaje się już świadomy własnego przejścia pomiędzy zaślepionym okrucieństwem „niewinności” a tym celowym, stojącym po stronie „doświadczenia”. Sugeruje to także sam koniec *Pieśni*:

odchodząc [po powierzeniu uderzonego Mervyna w worku rzeźnikowi, mówiąc, że to pies ze świerzbe], intruz widzi, że młoda dziewczyna w łachmanach wyciąga do niego rękę. Jak daleko może się posunąć zuchwalstwo i bezbożność? Daje dziewczynie jałmużnę!

⁴³ M. Stirner, *dz. cyt.*, s. 355.

Powiedzcie, czy chcecie, żebym was zaprowadził, w parę godzin później, przed bramę rzeźni znajdującej się daleko stamtąd?⁴⁴

Nie ma tu już miejsca na subtelne sugestie współczucia – Maldoror ostatniej sceny *Pieśni* jest władcą samego siebie i swoich decyzji, nieskrępowanym jakimikolwiek normami czy świętościami. Więcej wręcz – drwi z nich, jednocześnie podkreślając świadomość własnego przejścia, celowość kryjącą się za jego działaniami. Sytuuje się po stronie doświadczenia, tak jak Stirner kierując się jednak ku Nicości.

Jedną jeszcze rzecz wiąże Lautréamonta i Stirnera – projekty obu twórców wydają się skazane na porażkę i niezrozumienie. Jak się zdaje, Stirner chce stworzyć projekt Jedynego, którym dzięki Mocy będzie mógł stać się każdy człowiek, każdy będzie mógł wyrwać się z oków norm i wiążących go idei. Nie podaje on jednak rozwiązania, sposobu, w jaki owo wyzwolenie mogłoby być możliwe. Czy rewolucja ta ma dokonywać się we wnętrzu człowieka? Czy ma też wiązać się z faktyczną destrukcją choćby aparatów państwowych? Ponieważ Stirner odrzuca opozycję dobra i zła, nie rozwodzi się też nad konsekwencjami przyjęcia powszechnie zasady egoizmu – wydaje się nie brać pod uwagę okrucieństwa, które może wynikać z całkowitej samowoli i odrzucenia pojęć prawdy i prawa. Konsekwencją przyjęcia wychwalanej przez niego postawy, gdyby faktycznie była ona możliwa do przyjęcia przez większość, nie zaś tylko jednostki wybrane, naznaczone – byłby świat pogrążony w chaosie. Lautréamont chciał zaś stworzyć obraz zła absolutnego, który miałby w negatywny sposób skierować człowieka z powrotem ku dobru, ale zarazem wolności. Nie jest jednak w stanie uciec przez złem. Podobnie jak Lucyfer z pierwszych dwóch ksiąg *Raju utraconego* Milтона, jego Maldoror staje się siłą niemożliwą do zatrzymania. W subtelny przejściu dokonanym między okrucieństwem popełnianym z pozycji niewinności a okrucieństwem już świadomym, dokonywanym z pozycji doświadczenia, bunt nabiera wymiaru absolutnej wolności i autonomii. Nie jak u de Sade'a, gdzie obecność świętości była konieczna dla oddawania się grzechowi. Tutaj pojęcia te tracą znaczenie, liczy się jedynie autonomia. Jednak nawet obecność współczucia będzie tu jedynie napędzała „pochód wspaniałych

⁴⁴ Lautréamont, *dz. cyt.*, s. 173.

zbrodni”, motywowanych egzystencjalną rozpaczą oraz, jak u Stirnera – „twórczą Nicością”⁴⁵. Jeśli istotnie jest to wyzwolenie – jest to wyzwolenie zaiste całkowite, jednak tragicznie związane z rozpaczą, możliwością okrucieństwa, a nade wszystko – z przytłaczającym poczuciem samotności.

Wydaje się, że ten właśnie wątek wymaga szczególnego podkreślenia. Skąd bowiem miejsce na owo świadome okrucieństwo? Jeśli istotnie założyć, że wiąże się ono z brakiem poczucia sensu, sprowokowanym utratą punktu odniesienia, jakim byłaby binarna opozycja dobra i zła, odniesie nas to do trudności związanych ze stworzeniem normatywnej tożsamości (nie)budowanej na pierwotnym poczuciu nicości oraz rozpacz. Co z kolei odniesie nas do poszukiwania transgresji – mogącego się objawiać na wielorakie sposoby. Dla Bataille’a będą to seks i śmierć. Duch zaś XIX wieku zdecydowanie bliższy będzie właśnie estetyzacji zła. W tym kontekście jednak tym tragiczniejszą będzie się wydawać postać Maldorora, osadzona jest ona bowiem w świecie, w którym odnalezienie prawdziwej autonomii nie jest możliwe. Jak złudny nie byłby binarny podział na dobro i zło, będzie to podział formalnie obowiązujący w świecie bohatera Lautréamonta. Jeśli zaś w duchu *Pieśni doświadczenia* dojrzejemy do świadomości owej ułudy, spojrzymy w otchłań, a ona spojrzy w nas – cóż pozostanie nam innego niż wyniesienie się ponad poziomy, oddanie transgresji i – ostatecznie – złu, w którego istnienie wcześniej wątpiliśmy?

Być może istnieje jednak inna jeszcze droga, również zarysowana przez Blake’a. *Auguries of Innocence* są szczególnym wierszem tego autora. Wierszem, który rozpoczyna się od jednych z najbardziej rozpoznawalnych wersów poezji angielskiej. Któż z nas⁴⁶ nie powtarzał sobie w chwilach zwątpienia, że świat cały chciałby dostrzegać nawet w ziarenku piasku? To z *Auguries of Innocence* pochodzą również słowa „some are born to sweet delight, some are born to endless night”, które weszły do popkultury za sprawą Jima Jarmuscha, w którego to *Truposzu* były powtarzane jak mantra. Bardzo rzadko zwraca się jednak uwagę na samo zakończenie tego wiersza, na koniec więc prosimy Czytelnika o jeszcze chwilę cierpliwości.

⁴⁵ M. Stirner, *dz. cyt.*, s. 440.

⁴⁶ Fascynatów Blake’a bądź akademików.

Every night and every morn / Some to misery are born. / Every morn and every night / Some are born to sweet delight. / Some are born to sweet delight, / Some are born to endless night. / We are led to believe a lie / When we see not thro' the eye, / Which was born in a night, to perish in a night, / When the Soul slept in beams of light. / God appears, and God is Light, / To those poor souls who dwell in Night; / But does a Human Form display / To those who dwell in realms of Day⁴⁷.

Wydaje się, że w ostatnich wersach *Auguries of Innocence* Blake otwiera furtkę do dostrzeżenia prawdziwego człowieczeństwa – do dostrzeżenia cierpienia Innego. O ile ciągle jest tu obecna idea Boga i Jasności z *Pieśni niewinności*, skłanialibyśmy się ku interpretacji, iż tu także jest to pokazane jako jedna tylko z alternatyw – być może ta, która nie przystaje do świata, w którym żyje człowiek. Czy bowiem objęci ową Jasnością – będziemy w stanie dostrzec nieszczęście Innego? Blake kończy pytaniem otwartym. I być może to w tym pytaniu zawierać może się odpowiedź, której poszukuje jednostka „osadzona” w nicości i rozpacz.

O ile łatwą odpowiedzią będzie zwrócenie się ku transgresji i okrucieństwu, estetyzacja zła w imię autonomii i wyzwolenia – nawet Maldoror wydaje się dostrzegać cierpienie innego, słabszego, pozbawionego możliwości zbawienia, nawet jeśli ostatecznie tylko prowokuje go ono do dalszego poszukiwania jednostkowego wyzwolenia. Być może jednak gdyby wyzwolić się – w jaki jednak sposób? – z owego poczucia uniwersalnej winy, które Maldororowi przypisuje Blanchot, byłoby możliwe pozbawione słabości, uniwersalne współodczuwanie? Czy nie możemy więc wyobrazić sobie świata, w którym króluje nie okrucieństwo egzystencjalnej rozpacz, a prawdziwe wyzwolenie, biorące się z akceptacji cierpienia i współczucia wobec Innego? Być może byłby to świat istotnie pozbawiony bóstw, także tych, którymi chcemy stać się sami. W odróżnieniu jednak od zła – człowieczeństwo nigdy nie było tak literacko pociągające.

⁴⁷ W. Blake, *dz. cyt.*, s. 174–175.

BIBLIOGRAFIA

- Bataille G., *Literatura a zło. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992.
- Bataille G., *The Trial of Gilles de Rais. Documents*, transl. R. Robinson, Los Angeles 2004.
- Blake W., *The Poetical Works of William Blake. Including the Unpublished French Revolution, Together with the Minor Prophetic Books, and Selections from the Four Zoas, Milton, & Jerusalem*, ed. J. Sampson, London 1938.
- Blanchot M., *Lautréamont and Sade*, transl. S. and M. Kendall, Stanford, Calif. 2004.
- Carey M. (writer), Hampton S. (and other artists), Vozzo D. (colorist), Klein T., Ville E. de (letterers), Gaiman N. (konsultant), based on characters created by N. Gaiman, S. Keith and M. Dringenberg, *Lucifer*, vol. 1, New York 2001.
- Carey M. (writer), Gross P. (and other artists), *Lucifer*, vol. 11, New York 2007.
- Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976.
- Leopold D., *Max Stirner*, [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), ed. E.N. Zalta, [on-line:] <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/max-stirner/>.
- Milton J., *Paradise Lost*, Mineola, NY 2005.
- Paterson R.W.K., *The Nihilistic Egoist Max Stirner*, London 1971.
- Stirner M., *Jedyny i jego własność*, tłum. J. i A. Gajlewiczowie, przekł. przejrzał A. Węgrzecki, Warszawa 1995.
- Thomas A., *Lautréamont, Subject to Interpretation*, Amsterdam 2015.
- Żurowski M., *Wstęp*, [w:] Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976.

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia refleksje na temat funkcjonowania zła w *Pieśniach Maldorora* Lautréamonta, zestawiając je także z twórczością takich autorów, jak między innymi William Blake i Max Stirner. Zło rozważane jest tu w kontekście idei miłości samolubnej Stirnera oraz jej zewnętrznego postrzegania, jak również ograniczeń nakładanych na jednostkę przez instytucje. Dalej ujmowane jest także w ramy kategorii doświadczenia i niewinności przedstawianych w poezji Blake'a. Badane są również potencjalne znaczenia okrucieństwa w kontekście wolności jednostki. Kolejnym podejmowanym wątkiem jest bunt przeciwko idei Boga, osadzany na gruncie walki o niezależność. Końcowo artykuł stawia pytanie o warunki możliwości uzasadnienia „zła” w imię autonomii.

SŁOWA KLUCZOWE: Lautréamont, Maldoror, William Blake, Max Stirner, jednostka wyzwolona, autonomia, Bóg, bunt, egoizm, zło

SUMMARY**Liberated individual, evil, and innocence –*****The Songs of Maldoror* by Lautréamont**

The article presents an interpretation of the functioning of evil in Lautréamont's "the Songs of Maldoror", juxtaposing the text with selected works of other authors, such as, William Blake and Max Stirner. Evil is considered in relation to Stirner's concept of egoistic love and its perception, as well as restrictions put upon an individual by institutions. Furthermore, evil is also reflected upon with regard to Blake's categories of innocence and experience. Also under scrutiny are possible meanings of cruelty, set in the context of an individual's freedom. Rebellion against the idea of God, embedded in a struggle for independence, is also analysed. Ultimately, the article poses the question of whether "evil" can be justified in the name of autonomy.

KEYWORDS: Lautréamont, Maldoror, William Blake, Max Stirner, autonomous individual, autonomy, God, rebellion, egoism, evil

O AUTORCE

Alicja Kowalczevska  – doktorantka Wydziału Filozoficznego UJ, laureatka Diamentowego Grantu oraz Etiudy. Jej zainteresowania naukowe obejmują średniowieczny mistycyzm kobiecy, kulturowe aspekty muzyki industrialnej oraz wątki filozoficzne w literaturze.

Piotr Mróz

Duch jest wolnością i tym, co romantyczne. Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia

Beata Szymańska

Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze

Olgierd Miedzybłocki

Goethe – jedność z chaosu

Kacper Kutrzeba

Literatura, *Bildung*, wyobraźnia. Kilka krótkich uwag o literaturze epoki nowoczesnej

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

(O)powieść romantyczna

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu

Remigiusz Król

Materialistyczna koncepcja alienacji i jej posthegłowska dialektyka

Jowita Guja

Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny

Paulina Tendera

Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych* oraz *Wykładów z filozofii dziejów*

Leszek Augustyn

Dostojewski i sprzeczności XIX wieku

Michał Bohun

Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę w myśli rosyjskiej XIX wieku

Piotr Mróz

Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem

Alicja Kowalczevska

Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta

Stanisław Łojek

Wizja kultury w *Narodziinach tragedii* Nietzschego

Krzysztof Pilarczyk, Gideon Kouts

Od emancypacji do autoemancypacji Żydów. Zarys historyczno-kulturowy

Anna Tomaszewska

Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu

Maria Flis

Kultura a tożsamość ludzkiej natury

Krzysztof Matuszewski

Guyau – witalizm u źródeł etyki

Bartłomiej Dobroczyński

Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie prekursor psychologii nieświadomości

Radosław Stupak

Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego laboratorium psychologii eksperymentalnej

Anna Małecka

Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a na tle tradycji i epoki

Joanna Hańderek

Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet i kobiecości w XIX wieku

Agnieszka Gralewicz

Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych Marcela Prousta

ISBN 978-83-8138-134-5



9 788381 381345



<https://akademicka.pl/>