

# Gaston Bachelard

---

## Bestiarium Lautréamonta

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/2, 189-205

---

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GASTON BACHELARD

BESTIARIUM LAUTRÉAMONTA

O słodka i prosta Kitty Bell! Czy wiesz, że istnieje gatunek ludzi o sercu suchym i oku mającym własności mikroskopu, uzbrojony w szczypcę i pazury?

(A. de Vigny, *Stello*)

1

Zaskoczeni ogromną u niego produktywnością obrazów biologicznych, niesłychanym zaufaniem do aktywności zwierzęcej, postanowiliśmy systematycznie zanalizować bestiariusz Lautréamonta. Spróbowaliśmy zwłaszcza ustalić, którym zwierzętom przypisuje on najwyższe wartości, które funkcje zwierzęce są najwyraźniej pożądane przez Lautréamonta. Z pobieżnej statystyki wynika, że wśród 185 zwierząt w tym bestiariuszu prym wiodą pies, koń, krab, pająk, ropucha. Szybko jednak okazało się, że ta statystyka, poniekąd formalna, bardzo niedostatecznie oświetla problem Lautréamonta, a nawet grozi jego wypaczeniem. W rzeczywistości bowiem poprzestać na zestawieniu form zwierzęcych wedle częstotliwości ich pojawiania się, to tyle co przeoczyć istotę kompleksu Lautréamonta, przeoczyć dynamikę tej witalnej twórczości. Ścisłość psychologiczna wymagała, żeby odtworzyć wartość dynamiczną, ciężar algebraiczny określający siłę witalną różnych zwierząt. Nie było innego spo-

---

[Gaston Bachelard (1884—1962), francuski filozof. W pierwszym okresie swej działalności zajmował się przede wszystkim metodologią nauk ścisłych, w okresie późniejszym zaś — głównie badaniem wyobraźni poetyckiej w jej różnych przejawach, najpierw z psychoanalitycznego, następnie zaś fenomenologicznego punktu widzenia. Najważniejsze prace związane z literaturą: *La Psychanalyse du feu* (1938), *Lautréamont* (1939), *L'Eau et les rêves* (1942), *L'Air et les songes* (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1946), *La Terre et les rêveries de repos* (1948), *La Poétique de l'espace* (1958), *La Poétique de la rêverie* (1960).

Przekład według wyd.: G. Bachelard, *Lautréamont*. Paris 1956, rozdz. 2: *Le Bestiare de Lautréamont*, s. 26—59. (Pierwodruk: Paris 1939; druk. także w „Nouvelle Revue Française”, 1939 (53).]

sobu niż przeżyć *Pieśni Maldorora*. Oglądanie życia nie wystarczyło. Staraliśmy się więc lojalnie sami wypróbować intensywność aktów Lautréamontowskich. Po wprowadzeniu współczynnika dynamicznego zmieniliśmy naszą statystykę. Bylibyśmy oczywiście radzi, gdyby również inni czytelnicy Lautréamonta zechcieli zweryfikować te nasze współczynniki dynamiczne, które mogą ulegać indywidualnej intensyfikacji. Niemniej jesteśmy prawie pewni, że ogólny zarys, który naszkicujemy, jest obiektywny. Jest zbyt wyrazisty, żeby mógł być rezultatem osobistych impresji.

Tak więc pies i koń nie są dostatecznie zdynamizowane w *Pieśniach Maldorora*, żeby zachować pierwsze miejsce. Charakter tych obrazów jest zewnętrzny. Maldoror spina wierzchowca, szczuje psa, lecz nie wchodzi w intymny kontakt z gestem zwierzęcym. Nie ma na przykład w *Pieśniach Maldorora* nic, co pozwoliłoby odnaleźć głębokie doświadczenie obrazu centaury, doświadczenie tak fałszywie rozumiane przez tradycyjnych mitologów, którzy dostrzegają zawsze syntezę obrazów tam, gdzie trzeba widzieć syntezę działań. Tak więc w *Pieśniach Maldorora* koń nie wierzga, pokonuje przestrzeń. Pies nie wykracza poza napastliwość, której od niego wymaga jego mieszczański właściciel. Jest to pewnego rodzaju agresywność wtórna, brak jej tej bezpośredniości, która charakteryzuje gwałtowność Lautréamonta. Innym dowodem, że koń i pies są tylko obrazami zewnętrznymi, obrazami jedynie ujrzanymi, jest to, że koń i pies nie przekształcają się, że ich kształty nie nabrzmiewają tak, jak tyłu innych istot tego bestiarium, pysk psa nie mnoży się, żeby odpowiednio zdynamizować potrójną wściekłość cerbera. Pies i koń nie noszą ani śladu monstrialności znamiennej dla Lautréamonta. Nie ma w nich nic, co rośnie, rośnie bez przerwy. Nie wyrażają żadnego monstrialnego impulsu. A więc, jak widać, zwierzęta w rodzaju psa i konia w *Pieśniach Maldorora* nie wskazują na kompleks dynamiczny. Nie wchodzi w skład straszliwego herbu hrabiego de Lautréamont.

Następnie zbadaliśmy, czy znana deklaracja: „Używam swojego geniuszu do malowania rozkoszy okrucieństwa” (s. 125), nie wyznacza dominant dzieła. Ale i tu musieliśmy stwierdzić, że stereotypowe okrucieństwo, zaprezentowane przez tygrysa i wilka, nie ma wartości dynamicznej. Obraz tygrysa z jego klasycznym okrucieństwem raczej blokowałby kompleks. W każdym razie wydaje się nam, że właśnie te zablokowane obrazy przyciągają uwagę niektórych czytelników. Krytyk tak wytrawny jak René Lalou dlatego właśnie pozostaje na zewnątrz lautréamontyzmu. Uważa on, że piękna formuła, która zachwala rozkosze okrucieństwa, szybko ulega „rozcieńczeniu w banalnych zwrotach”<sup>1</sup>. Nie będziemy

<sup>1</sup> R. Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*. [Paris 1922], s. 172.

mieli tego uczucia rozwodnienia, jeśli naszym punktem wyjścia przestanie być okrucieństwo globalne, gotowe, scalone w zwierzęciu tradycyjnym, jeśli przywrócimy okrucieństwu jego wielorakość, jeśli rozproszymy je na wszystkie funkcje napastliwości twórczej.

## 2

Nie mogąc znaleźć ogólnego rozwiązania problemu, spróbowaliśmy problem odwrócić. Pomyśleliśmy więc, że należy przestudiować organy napastliwości i że gdyby udało się nam ustalić sposoby, w jakich u Lautréamonta przejawia się jego agresywność, owo okrucieństwo dostarczające najwyższych rozkoszy, otrzymalibyśmy — jeśli takie postępowanie jest słuszne — powstały jakby automatycznie obraz zwierzęcia, które personifikuje dominujący rodzaj napastliwości. W ten sposób wszystko staje się jasne. Od razu też widać wszystkie kolejne etapy filogenezy Lautréamonta. Pozostanie, co prawda, jak zobaczymy, pewna dwuznaczność, i to zasadnicza, lecz nie będzie już niejasności, najmniejszego śladu „pozy infantylnie sadystycznej”, wpływającej na ocenę krytyka.

Jakie są więc postaci agresji zwierzęcej? Ząb, róg, kiel, pazur, łapa, ssawka, dziób, żądło, jad... Niemal wszystkie te organy są dość wyraźnie reprezentowane w *Pieśniach Maldorora*, ale nie wszystkie są w jednakowym stopniu aktywne. Uderzające jest na przykład ubóstwo świata płazów w tym bestiariusz: bazyliżek, boa, pyton, żmija działają rzadko. Wąż czy żmija są niekiedy tylko produktami urożeń erotycznych, które odsłania symbolika klasycznej psychoanalizy<sup>2</sup>. To ubóstwo nie jest dziwne, bo po zastanowieniu się, łatwo można uświadomić sobie, że działanie jadu w słabym tylko stopniu jest przydatne dla fenomenologii okrucieństwa działającego bezpośrednio. W istocie, jad to raczej perfidia niż okrucieństwo. Czy trzeba przypominać bestiaria średniowieczne, które mówią, że jad jest szkodliwy tylko w żyłach człowieka i dlatego nazywa się *venin*?<sup>3</sup> Krew szlachetna potrafi sama się obronić. Wydaje się, że człowiek ukąszony przez płaza może ulec jadowi tylko przez nieostrożność, zasypiając. Człowiek silny i aktywny nie obawia się podstępny.

Róg jest równie mało aktywny jak jadowite żądło. Przyjąwszy naszą zasadę objaśniania nie należy się więc dziwić, że tylko siedem zwierząt rogatych istnieje w bestiariusz Lautréamonta liczącym 185 zwierząt. Nawet nosorożec, przelotny symbol bóstwa ciężkiego i mało aktywnego, o grubej skórze, nie przejawia działania zaczepnego.

<sup>2</sup> Zob. dla żmii: *Les Chants de Maldoror*. [W: *Oeuvres complètes*. Paris 1953], s. 265.

<sup>3</sup> [Od *veine* — żyła.]

Natomiast wraz z pojawieniem się zęba, szczęki i dzioba kompleks Lautréamonta występuje wyraźnie. Coś trzeszczy i jęczy, kiedy sowa „w swoim koszącym locie unosi w dziobie szczura albo żabę, żywy pokarm, rozkoszny dla jej małych” (s. 132). Podobnie całkowite, proste, skuteczne działanie dokonuje się, kiedy psy jednym uderzeniem szczęki rozszarpują ropuchy.

Wtedy za zębami rośnie jama ustna — siła, która każe pożerać, potęguje swój apetyt. Usta są ogromne dlatego, że zęby są aktywne: poeta rzuca się w przestrzeń jak w jamę ustną (s. 217). Pewne rysy zdają się świadczyć, że *Pieśni Maldorora* są pewnego rodzaju „pokarmami ziemskimi”, pokarmami, które stanowi mięso i czaszka, o smaku zawsze ostrym, zawsze chwywane w radości miażdżenia.

Ale ten ostatni rys to zaledwie jedno ubogie odgałęzienie lautréamontyzmu. Lautréamont bowiem nie szuka sensu życia w radości posiadania i trawienia. Należy zatem dotrzeć do okrucieństwa bardziej bezinteresownego. Po wyeliminowaniu organów agresji o niskich współczynnikach możemy znaleźć wyraźniejsze dowody, że nasza metoda interpretacji jest słuszna.

## 3

Jesteśmy przekonani, że poezja Lautréamonta posługuje się prawie wyłącznie dwoma tematami [*thèmes*] — pazura i ssawki, które odpowiadają podwójnej żądzy: mięsa i krwi. Nie próbowaliśmy uchwycić równowagi między tymi dwoma czynnikami; uważamy, że należy pozostawić poezji Lautréamonta tę dwuznaczność — jest rzeczywista, jest głęboka. Na pierwszy rzut oka dominuje pazur — jest w pewnym sensie szybszy, a jego działanie w oczywisty sposób bardziej natychmiastowe niż działanie ssawki; ale ssawka dostarcza rozkoszy o wiele dłuższych i gdybyśmy musieli operować współczynnikami, uznalibyśmy ssawkę za symbol dominujący w animalizmie Lautréamonta.

Obrazy pazura są niezliczone. Pazur jest pierwszą obsesją lęklivego dziecka (s. 148): „Matko, spójrz na te pazury” (s. 183). Stwórca trzyma swoją ofiarę „dwoma pierwszymi pazurami u nogi... jak w kleszczach” (s. 216). Świadomość „potrafi pokazywać tylko swoje stalowe pazury”. Świadomość pochodzi od Stwórcy (s. 217): „Gdyby się przedstawiła ze skromnością i pokorą stosowną do jej pozycji (...) byłbym jej posłuchał. Nie lubiłem jej pychy. Wyciągnąłem rękę i swoimi palcami zmiażdżyłem pazury”. Walka ze Stwórcą jest taką walką, pazury przeciwko pazurom: „Tak widzę je, te zielone pazury...” (s. 224). Maldoror podziwia jako coś wspaniałego „suche uderzenie pazura”. Co za rozkosz kontemplować strzępy ciała, „które pazury mojego mistrza (...) wyrwały z ramion młodzień-

ca"! Rozważmy też symbolikę gwałtownego działania, tak jasno wyrażoną przez tego poetę nerwów: „Wiedźcie, że w moich urojeniach (...) każde nieczyste zwierzę, które podnosi swój skrwawiony pazur, to moja wola”. Rzeczywiście, czym byłaby wola pozbawiona pazurów? Adeptowi okrucieństwa Maldoror mówi już w pierwszej pieśni: „trzeba pozwolić swoim paznokciom, żeby rosły przez dwa tygodnie”. Cały świat jest pazurem. Nawet ocean „wyciąga sine pazury”.

A więc pazur to symbol czystej woli. Jak uboga i ciężka jest u Schopenhauera wola życia wobec woli atakowania Lautréamonta! Wola życia w teorii Schopenhauera zachowuje bowiem irracjonalizm, który w gruncie rzeczy jest biernością. Trwa dzięki swojej masie, ilości, całości, bo cały świat jest wolą życia. Klęska jednego jest automatycznie zwycięstwem drugiego. Wola życia jest zawsze pewna sukcesu. Wola atakowania jest natomiast dramatyczna i niepewna. Szuka sytuacji dramatycznej. Ożywia się w dualizmie bólu i radości; odnajdujemy ją w dwoistości instynktu seksualnego i instynktu napastliwości. Freud, wrogi metafizyce, nie zawahał się przed powiązaniem tych dwóch instynktów z dwiema siłami świata nieorganicznego — przyciąganiem i odpychaniem<sup>4</sup>. Nie trzeba iść aż tak daleko, żeby zdać sobie sprawę, że instynkt ma zdolność organizowania i myślenia. Kumuluje myśli, pożądania, podtrzymuje mającą już nadany kierunek wolę dostatecznie długo, by energia w nich zawarta mogła się materializować w narządach. Instynkt ofensywny kontynuuje ruch z dostateczną siłą woli, by jego tor stał się włóknem, nerwem, mięśniem. Okrutna radość rozdzierania rozwiera, ostrzy i mnoży palce. Związki, jakie istnieją między duszą a ciałem, są związkami wynikającymi z budowy organów. Wola atakowania tworzy spiczaste ostrze. Narzędzie obrony (muszla lub tarcza) jest okrągłe. Atak — witalny albo seksualny — jest ostry. Ponieważ wola atakowania jest z natury swojej ostrzem, tajemnicą pozostaje istnienie u rośliny kolców. Jest to może herezja spokojnej obojętności<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Przekład [franc. A. Berma n. Paris 1936], s. 141.

<sup>5</sup> Nie sposób w jednej dygresji rzucić trochę światła na tajemnicę kolca w metafizyce roślinnej. Jesteśmy skłonni wierzyć, że pojęcie użyteczności jest i w tym przypadku mało przydatne. Obrazy Remy de Gourmonta w *Pèlerin du silence* (s. 186) wyrażają niewątpliwie koncepcję metafizyczną bardziej przekonującą:

*Acacia, si tes piqûres parfumées sont des jeux d'amour,  
Crève-moi les deux yeux, que je ne voie plus l'ironie de tes ongles.  
Et déchire-moi en d'obscures caresses,  
Arbre à l'odeur de femme, arbre de proie, joie de mon triste coeur.*

[Akacjo, jeśli twoje kolce pachnące są igraszką miłosną, / wykluj mi oczy, abym nie widział już ironii twoich paznokci. / I rozedrzyj mnie w mrocznych

W fenomenologii z gruntu dynamicznej nie ma oczywiście potrzeby wyraźnego rozróżnienia między pazurem, szczypcami i szponem. Wszystkie te narządy przejawiają jednakową wolę. Symbolizują naprawdę zbieżność organicznej wielorakości. Anarchia wśród pazurów jednej łapy jest nie do pomyślenia.

Lautréamont posługuje się zresztą „swymi pazurami” dodając ruchy bardzo wyszukane. Pazury skuteczniej ranią, kiedy wykonują lekki i delikatny ruch wkręcania. Jest to u Lautréamonta jeden z elementarnych gestów wściekłości; często towarzyszy mu okrutny uśmiech. Trudno nawet wyrazić go mimiką bez uśmiechu: „Mógłbym chwycić cię za ramiona, wykręcić je jak mokrą bieliznę (...) albo połamać z trzaskiem jak dwie suche gałęzie” (s. 173). Wykręcić ramiona to rzucić przeciwnika na kolana. Zauważmy mimochodem, że młodzieńcze okrucieństwo posługuje się właśnie tym sposobem dokuczania. Nie pozostawia ono śladu.

Wydaje się także, że scyzoryk, „ta stalowa hydra” (s. 230), jest tylko modyfikacją ostrego paznokcia. Zadaje rany bardziej ciału niż narządom. Okrucieństwo Lautréamonta nie używa w ogóle sztyletu, którego działanie jest raczej śmiertelne niż kaleczące.

W ten sposób, sumując wszystkie ruchy pazura, podstawiając systematycznie pod gotowe obrazy czynności w ich próbie współdziałania, czyli chwytając wolę atakowania w jej elementarnej fizjologii, dochodzimy do konkluzji, że wola szarpania, drapania, szczypania, kurczowego ściskania palcami jest fundamentalna. Stanowi zasadę okrucieństwa młodzieńczego. Podstawową formą świadomości woli jest ściśnięta pięść.

#### 4

Łatwo z tej perspektywy zrozumieć pojawienie się na scenie kraba, zwierzęcia uprzywilejowanego w energetycznej wyobraźni Lautréamonta. Krab woli stracić odnóże niż zrezygnować ze zdobyczy. Jego ciało jest objętościowo mniejsze niż szczypce. Przesadzając w duchu teratologii Lautréamonta, otrzymalibyśmy taką dewizę kraba: *t r z e b a ż y ć, a b y s z c z y p a ć, a n i e s z c z y p a ć, a b y ż y ć.*

Ponieważ w opisywanym przez nas typie wyobraźni decydujące znaczenie mają tylko akty biologiczne, możliwe są też nagłe substytucje: krab jest wszą, wesz jest krabem. „O czcigodna wszy (...), latarnio morska

---

pieszczotach, / drzewo o zapachu kobiecym, drzewo drapieźne, radości mojego smutnego serca.]

W każdym razie i tu wszędzie mamy pazury — pazury, które wyobraźnia interpretuje zgodnie z instynktem agresji oraz instynktem seksualnym.

Maldorora, dokąd kierujesz jego kroki?”. I następują pełne ognia stronice. W połowie drugiej pieśni pojawiają się partie poświęcone wszy, które potraktowano jako przejaw złego smaku, wywołany przez niezdrową i infantylną potrzebę oryginalności, i które są zupełnie niezrozumiałe na gruncie teorii wyobraźni statycznej, wyobraźni form skończonych. Ale gdy czytelnik zechce uznać fenomenologię animalizującą, spojrzysz na to innym okiem, rozpozna działanie specyficznej siły, wyjątkową bujność życia. Zwierzęcość osiąga tu bowiem apogeum swojej żywotności, rozwija się, rośnie, dominuje. Wiesz, która lubi krew, „byłaby zdolna za sprawą tajemnej siły stać się tak ogromna jak słoń i miażdżyć ludzi jak żdźbła trawy”. Dlatego też należy ją umieścić „z najwyższym szacunkiem na czele stworzenia” (s. 185). „Jeżeli spotkacie na swej drodze wiesz, zejdźcie jej z drogi” (s. 186). „Słoń pozwala się głaskać, wiesz nie (...) O wiesz, ze zwężoną źrenicą, dopóki rzeki toczyć będą swoje wody w otchłanie morza (...), dopóki głucha pustka pozbawiona będzie horyzontu (...), twoje panowanie nad światem będzie zapewnione i twoja dynastia będzie rozpierać swoje kręgi na stulecia. Pozdrawiam cię, słońce wschodzące, oswobodzicielko niebieska, ciebie, niewidzialny wrogu człowieka” (s. 187). „Plugastwo, władco królestw, zachowaj oczom mojej nienawiści widok niedostrzegalnego wzrostu mięśni twojego nienasyconego potomstwa” (s. 188). Brutalność całej tej stronicy jest niewypowiedziana. Naprawdę, wydaje się nam, że wędrujemy przez „królestwo wściekłości”: „Gdyby ziemia była pokryta wszami, jak brzeg morza ziarnkami piasku, rodzaj ludzki zostałby unicestwiony w straszliwych męczarniach. Co za widok! I ja na skrzydłach anielskich, nieruchomy w przestworzach, żeby to kontemplować!”

Niejednokrotnie cytowano te stronice jako parodię skreśloną piórem licealisty. Jest to dowód niezrozumienia zakresu oryginalnego języka, jego zdehumanizowanej dźwięczności sprowadzonej do prawd krzyku. Psychologicznie rzecz biorąc, oznacza to odmowę przeżycia dziwnego mitu metamorfozy, który pozostaje zimny i formalny u niektórych pisarzy starożytnych, np. u Owidiusza, ale który nagle zaczyna żyć u twórców późniejszych, podświadomie wracających do pierwotnych impulsów.

Wbrew temu, co głosi historia naturalna i zdrowy rozsądek, pokrewieństwo z wszą i krabem wykazują u Lautréamonta orzeł i sęp. Szpon i dziób, które w naturze zwierzęcia swego rodzaju synergia witalna dopasowuje do siebie, powinny być w wyobraźni całkowicie podporządkowanej dynamice gestów zwierzęcych sprzężone w imaginacyjnym współdziałaniu z pazurem. Dziób orła w bestiariusz Lautréamonta jest tylko pazurem: orzeł nie pożera, lecz rozdziera. Maldoror zadaje sobie pytanie: „Czy to szaleństwo mojego chorego rozumu, czy tajemny instynkt niezależny od myśli moich, podobny do orła rozdzierającego ofiarę, pchnął



mnie do tej zbrodni?" (s. 129). Różne mogą być pobudki okrucieństwa, ale nigdy potrzeba czy głód.

Orzeł, podobnie jak wesz, krab, jak wszystkie tak intensywnie wyobrażone zwierzęta tego bestiarium, może zmieniać wymiary. Jeśli walka jest koniecznością, „z zadowolenia kłapie zakrzywionym dziobem”, staje się „olbrzymi” (s. 232). Wtedy „jest straszliwy, wykonuje ogromne skoki, które wstrząsają ziemią...”. Jak widać, jest to zawsze ta sama nieokiełznana siła, lecz siła zawsze specyficzna, która rośnie na miarę przeszkody, która zawsze musi przewycięzać opór i zwycięsko tworzyć swoją występną broń, zwierzęce narzędzie swojej zbrodni.

Tak pokrótce przedstawia się u Lautréamonta jeden rodzaj napastliwości. Nie chcąc znużyć czytelników, nie prezentujemy licznych jej odmian. Zresztą żeby sklasyfikować faunę wyobraźni Lautréamonta na podstawie pomiarów dynamiki różnych gestów, należałoby przeprowadzić długotrwałe badania psychologiczne. Przeprowadzenie ich jest, rzecz jasna, trudniejsze w przypadku działań bardziej skrytych, jak działanie szakala, szczura, krokodyla i kota. Niemniej analiza taka nie byłaby bezużyteczna, gdyż rojeniami Lautréamonta rządzi głęboka natura. Rojenia jego nie są sztucznymi produktami wyobraźni; są one w genezie swojej wyrazem pragnienia działań specyficznych. Tworzy je wyobrażenia motoryczna odznaczająca się wielką pewnością siebie, zadziwiająco nieustępliwa.

## 5

Zwracaliśmy już uwagę, że inne ważne odgałęzienie lautréamontyzmu może być łatwo zanalizowane, gdyż jest bardzo wyraźne. Organizuje się ono wokół dynamicznego schematu ssawki. W tym odgałęzieniu znajdziemy pająka, pijawkę, tarantulę, wampira, a przede wszystkim ośmiornicę. W ten sposób dwuznaczność pazura i ssawki polaryzuje się w obrazie wszy i ośmiornicy.

Razem z pajakiem, pijawką, ośmiornicą coś lepszego i pełzającego wślizguje się do poezji Lautréamonta, przerywając monotonię działań urywanych, które jednak nie przestają dominować.

I w tym przypadku rozrastanie się, mnożenie się form ujawnia dosyć wyraźną energię wyobraźni dynamiczej. Widzimy starego pająka z „gatunku dużych”, który ściska łapami gardło śpiącego. Obserwujemy torturę „bezustannego ssania” (s. 315). „Wiele czasu upłynęło od chwili, gdy pająk otworzył swe wnętrze, skąd wyszli dwaj młodzieńcy w niebieskich szatach, każdy z płomiennym mieczem w dłoni”. Następnie „archanioł, który zstąpił z nieba, wysłannik Pana, rozkazał nam przeobrazić się w pająka i co noc przychodzić wysysać ci gardło...” (s. 319).

Rozkosz seksualna przewyższa zresztą radość jedzenia: „O ośmiornico

z jedwabistym spojrzeniem! Ty, której dusza jest nierozdzielna z moją, ty najpiękniejsza mieszkanko ziemskiego globu, która rozkazujesz serajowi czterystu ssawek...”. Upiory ssące są zawsze androgeniczne. Tę proliferację macek przewyższa jeszcze swoją witalnością ukształtowanie się nowego potwora, ośmiornicy skrzydlatej, która szybuje nad chmurami. Wyobraźnia dynamiczna zdaje się teraz ulegać prawdziwemu szałowi metamorfozy: „Wpiłem mu swoje czterysta ssawek w jego pachę, powodując jego straszliwe krzyki...” (s. 215). Przeskakując pośredni obraz macek, całkowicie wizualny, a więc bierny, często porównywany przez wyobraźnię naiwną do płazów, Maldoror mówi dalej: krzyki „przemieniły się w żmije wychodzące z jego ust i szukały schronienia w zaroślach, zrujnowanych murach, czujne za dnia, czujne wśród nocy. Krzyki te, gdy stały się pełzające i przybrały niezliczone pierścienie, z głową małą i płaską, oczami perfidnymi, przysięgły zatrzymać się przed niewinnością ludzką...” W bestiariach średniowiecznych strach przedłuża obrazy, tak jak koszmar u Lautréamonta; „krzyk pełzający, o perfidnych oczach”, trwa całe godziny; „głowa żmii oddzielona od tułowia syczy jeszcze przez dwa tygodnie”, jak głosi „nauka” średniowieczna. Syczący głos, który napastuje Maldorora, jest głosem jego Stwórcy. Dla Lautréamonta Słowo to gwałt, Genезis jest gehenną, tworzenie jest przemocą.

Metamorfoza wraca zresztą nieustannie do swego podłoża. Maldoror jest odtąd prawdziwym i potwornym polipem, polipem o ośmiu mackach, kłębowiskiem ośmiu węzłów, i napawa przerażeniem swego przeciwnika. Popatrzmy na tę wybujałość, na ten potężny uścisk! „Jakież było jego zdumienie, gdy ujrzał, jak zamieniony w polipa Maldoror przyłgął do jego ciała swoimi ośmioma potwornymi mackami, z których każda niczym silny powróż była w stanie opasać planetę! Zaskoczony, szamotał się kilka chwil w lepkiem uścisku, który zacieśniał się coraz bardziej...”

Wszystkie te obrazy muszą się wydać nienaturalne i odpychające czytelnikowi przywykłemu do poetyk wizualnych, panoramicznych, statycznych. Nabiorą wszakże zupełnie innej wartości dla czytelnika, który nauczy się chwycić obrazy motoryczne — wąż jest giętkim ramieniem, samą giętkością. Macka jest wtedy spełnieniem woli, która potrafi uginać się, żeby zwyciężać, omotywać, brać w posiadanie. Poetyka impulsu woli, różna od bardziej biernej poezji wrażeń, musi wyjść na spotkanie obrazom Lautréamonta.

Tę skłonność do ssania mamy oczywiście ochotę utożsamić z wampiryzmem. Ale u Lautréamonta różne poszlaki są tak liczne i tak zmienne, st a n y tak ulotne i w rezultacie tak słabo zarysowane, że nieostrożnością byłoby wychodzić poza znaczenie dosłowne. Niemniej obok oznak wampiryzmu aktywnego znajdujemy w *Pieśniach Maldorora* obrazy wampiryzmu biernego. Może w tym Lautréamont, cierpiący na nadmiar energii,

znajduje trochę spokoju, sen, odpoczynek, kojący smak śmierci? „Ja, przed którym pryska sen i koszmary, czuję bezwład w całym ciele, kiedy < wielki pająk > wspina się po hebanowych nogach mojego atlasowego łoża. Ścisza mi gardło swoimi łapami i wysysa krew swoim brzuchem” (s. 312). Huysmans także utrzymuje, że „sen kamienny to jeden ze znanych etapów tego słabo jeszcze poznanego zjawiska, jakim jest wampiryzm”<sup>6</sup>. Z sukkubem śpi się oczywiście o wiele głębiej niż z kobietą. W każdym razie Lautréamont, człowiek, który nigdy nie śpi, pozwala czarnej tarantuli, żeby go zmęczyła, szczęśliwy, że mógł zrzucić bolesne brzemie energii. Ale te chwile są rzadkie i wywołują zdumienie: „Dlaczego ta burza i skąd ten paraliż moich palców?” (s. 163).

Wystarczyłoby przedłużyć to ucieszenie i ten ulotny wypoczynek, zgodzić się na tę wyzwalającą klęskę, aby odnaleźć poezję bardziej wrażliwą, bliższą ludzkiej doli, śpiewną jak niedola kobiety. Czy Lautréamont nie zachwyciłby się złagodzoną echem swojego cierpienia w tym utworze Jeanne Mègnen:<sup>7</sup>

*Je suis libre...  
et pourtant la nuit monte;  
La pieuvre, sinapisme d'angoisse,  
fouaille ma poitrine de son bec anxieux,  
ses huit bras accolés ventousent ma détresse  
et font craquer les os de ma misère.*

[Jestem wolna... / a jednak noc wstaje; / ośmiornica, synapizm trwogi, / biczuję moją pierś lekliwym dziobem, / jej osiem splecionych ramion wysysa moją udrekę / i łamie kości mojej nędzy.]

## 6

Tak wyglądają, nieco zbyt pedantycznie uporządkowane, dwa wielkie odgałęzienia filogenezy Lautréamonta. Między gatunkami zdarzają się oczywiście kontaminacje. Ośmiornicy wyrastają skrzydła, uskrzydłone ośmiornice wyglądają z daleka jak kruki (s. 213). I przeciwnie — w gigantycznych zmaganiach orła ze smokiem orzeł, który przywarł do smoka „wszystkimi swoimi członkami jak pijawka, wbija swój dziób coraz głębiej <...> aż po nasadę szyi, w brzuch smoka” (s. 234). Szpony wpijają się równie dokładnie jak ssawki, a dziób przestaje szarpać ciało, żebyssać krew. Sądzymy, że te interferencje czynności szponu i ssawki ukazują wyraźnie, że woła napastliwości zachowuje w pogotowiu cały arsenał środków i że pomniejszylibyśmy lautréamontyzm, gdybyśmy umiejscowili go na jednym tylko biegunie.

<sup>6</sup> Huysmans, *Là-Bas*. [Paris 1891], s. 166.

<sup>7</sup> J. Mègnen, *O rouge, o délivrée*, VI.

Chcąc wyczerpać zagadnienie, należałoby analizę ruchów typowych dla konkretnej napastliwości uzupełnić bardziej abstrakcyjną analizą ruchów. Zobaczylibyśmy wtedy, że istnieje pewna hierarchia szybkości, która tłumaczy przywiązanie Lautréamonta do tego, co pływa i co lata, i w obu wypadkach ma przewagę nad tym, co porusza się po ziemi. Zauważylibyśmy, że w *Pieśniach Maldorora* występuje kompleks życia morskiego i nieco słabiej zawiązany kompleks życia w przestworzach.

Wśród ryb dominuje rekin. Lautréamont chciałby być „synem samicy rekina, której głód jest przyjacielem burz”, i tygrysa. Pod koniec pieśni drugiej, w strofie często nie rozumianej, Maldoror opisuje swój uścisk miłosny z samicą rekina, kiedy to „śród burzy (...) w świetle błyskawic, mając za łożę spienioną falę, uniesieni przez podwodny prąd jak w kołysce i płynąc jeden na drugim ku bezdennym otchłaniom, zespolili się w uścisku długim, czystym i ohydny!... Nareszcie znalazłem kogoś, kto był do mnie podobny!... Odtąd nie byłem już sam w życiu! Ona myślała tak samo!... Stałem twarzą w twarz z pierwszą swoją miłością!” Istotnie stoimy tu przed miłością otchłani, miłością zimną, lodowatą, opisaną przez inkuby jako piekące zimno lodu.

Ogień poezji Lautréamonta jest ogniem czarnym i zimnym: „Zapewniam cię, że w moich oczach nie ma ognia, chociaż odnoszę takie wrażenie, jakbym miał czaszkę wbitą w hełm wypełniony rozżarzonym węglem. Jakże chcesz, żeby ciało mojej niewinności wrzało w kadzi?...” (s. 225). Maldoror zna tylko miłość w morzu.

W obliczu takiej miłości wydaje się, że świadomość zła osiąga stopień przywracający czystość. Należy bowiem zwrócić uwagę na oszałamiające z r ó ż n i c o w a n i e psychoanalityczne dwóch skojarzonych słów: „czysty i ohydny”. Jak można lepiej zniesławić rozkosz? Jak można dobitniej wyrazić spowodowane przez nią uczucie niesmaku? Wystarczy przemyśleć zakończenie następnej pieśni, aby zrozumieć wstręt do wspomnień, świadomość ohydy, jaką może niekiedy pozostawić pierwsza miłość: „Duszo królewska, oddana w chwili zapomnienia krabowi rozpusty, polipowi słabości charakteru, rekinowi upodlenia jednostki, boa niemoralności i potwornemu ślimakowi kretynizmu” (s. 247). Na marginesie zwróćmy uwagę, że wszystkie nasze wady są skonkretyzowane w świecie zwierzęcym. U Lautréamonta fauna jest piekłem życia psychicznego.

Czy miłość spełniona to upadek dokonujący się w chwili zapomnienia? Musimy więc nagle przechodzić od Platona do Chamforta, od miłości platonicznej — kontaktu dwóch złudzeń, do miłości fizycznej — kontaktu dwóch naskórków? Pieśń weselna samicy rekina to naprawdę *requiem*. Opiewa śmierć niewinności, rozczarowanie czystego, młodzieńczego entuzjazmu.

Ptak, dzięki swojemu wdziękowi i swobodzie ruchów, symbolizuje u Lautréamonta działanie łatwe i szczęśliwe. Mimo wszystko są u tego poety również ptaki śpiewające...

Świat ptasi Lautréamonta jest zresztą bardzo urozmaicony, ale prócz orła, który na pewno zawdzięcza swoją ważną rolę pokrewieństwu szponu i pazura i jest w gruncie rzeczy latającym pazurem, żaden ptak nie odznacza się szczególną wartością, żaden nie jest silnie zdynamizowany. Można by powiedzieć, że przestworza stanowią rejon łatwych metamorfoz, metamorfoz nie znających przeszkód. Tak jakby to było zupełnie naturalne, że Maldoror, gdy chce się ukryć, „za pomocą metamorfozy, nie porzucając swego brzemienia, miesza się ze stadem innych ptaków”. Ulatując ku niebu ptak traci swoje cechy indywidualne, staje się lotem, lotem w sobie<sup>8</sup>. Wyobraźnia aktywna posługuje się ptakiem wyłącznie w celu przedstawienia swobodnej ucieczki. Ucieczka jest w psychologii motywem elementarnym, dlatego też konkretyzuje się przez metamorfozę szablonową.

Między rybą i ptakiem także zachodzą kontaminacje; ich charakter jest zupełnie jasny w świetle interpretacji dynamicznej, którą proponujemy dla poezji Lautréamonta. Idzie tu o prostą, niemal geometryczną kompozycję lotu i pływania. Nie będziemy się już dziwić, nie będziemy już upatrywać nic barokowego w fakcie, że konkretnym rezultatem kombinacji lotu i pływania, stworzonym przez wybitnie plastyczną wyobraźnię Lautréamonta, jest w najczystszej i najprostszej postaci rybi ogon opatrzony w skrzydła, synteza narządów ruchu. Natura doprowadza akt twórczy do końca i tworzy latającą rybę; wyobraźnia Lautréamonta jest naturalna. Natomiast latająca ryba jest sennym widziadłem natury.

Z chwilą gdy poeta nadał sobie prawo schematyzowania w ten sposób swych tworów, możliwości metamorfozy są nieograniczone. Kawalki różnych istot zespalają się jak w jakimś koszmarze: „Wydobył ze studni rybi ogon i obiecał mu przywrócić utracone ciało, jeśli obwieści Stwórcy niemoc jego wysłannika do pokonywania rozszalałych fal morza Maldororowego. Użyczył mu dwóch skrzydeł albatrosa i ogon rybi wzbił się...” (s. 354). Naturalnie takie tworzenie fragmentaryczne, dziwaczne, obłądne, konstruowane na zasadzie biologicznego chaosu, uzasadniało diagnozę obłądła albo zarzut lubowania się w sztucznej makabrze. Tymczasem trze-

---

<sup>8</sup> Cf. P. Eluard, *Donner à voir*. [Paris 1939], s. 97: „Przez ptaka niedaleko jest od chmury do człowieka”. — A. Breton, *Poisson soluble*, s. 89: „Ptaki najpierw tracą barwę, potem kształt. Zostają sprowadzone do istnienia pajęczego...”.

ba w tym widzieć po prostu jak gdyby erupcję zdolności animalizujących, które tutaj animalizują wszystko dokoła. Jakkolwiek nie dochodzi do tego dosłownie, ta natychmiastowa synteza biologiczna ujawnia bardzo jasno potrzebę animalizacji, leżącą u źródeł wyobraźni. Pierwszą funkcją wyobraźni jest tworzenie form zwierzęcych.

Gdybyśmy zgłębili do końca marzenia senne, dotarli do samych źródeł impulsów psychicznych, nie podkładając przy tym zbyt szybko, jak to czyni psychoanaliza klasyczna, ludzkiego sensu pod symbolikę oniryczną, mniej dziwiłyby nas twory wyobraźni naiwnej. Rolland de Renéville, idąc za psychologiem Chamausselem, zaobserwował, że dzieci myślą niekiedy ptaka i rybę. To pomieszanie, ta fuzja jest nonsensem tylko dla umysłu, któremu wpojono przekonanie o stałości form. Rzecz ma się inaczej dla kogoś, kto godzi się na zmienność jako na zasadniczą potrzebę poetycką: między pływaniem i lataniem zachodzi oczywista jednokładność mechaniczna. Ptak i ryba żyją w przestrzeni trójwymiarowej, podczas gdy my żyjemy tylko na powierzchni. Dysponują jednym wymiarem więcej. Ponieważ ptak i ryba żyją w przestrzeni dynamicznie do siebie podobnej, mylenie tych gatunków zwierząt w sferze impulsów, w sferze wyobraźni ruchu, nie wydaje się niedorzeczne. Jeżeli poezja ożywia się naprawdę u źródeł słowa, jeśli towarzyszy elementarnym podnietom psychicznym, podstawowe formy ruchu, jak pływanie, latanie, maszerowanie, skakanie, powinny sygnalizować specjalne jej rodzaje.

*L'Invitation au voyage* [Baudelaire'a] jest płynne i łagodne. Opiera się na zaufaniu do wody spokojnej. Równina i jej drogi zapraszają piechura inaczej. Bez trudu znaleźlibyśmy w utworach np. Walta Whitmana liczne i zróżnicowane elementy liryzmu mięśniowego<sup>9</sup>.

A oto inny dowód uzasadniający mieszanie ptaka i ryby. Rolland de Renéville, ten różdżkarz źródeł doświadczenia poetyckiego, słusznie powiada<sup>10</sup>, że

niektórzy okultyści umiejscawiają ryby i ptaki w innej grupie niż pozostałe zwierzęta. Malarze tzw. prymitywni pozostawili liczne pejzaże, na których wśród liści drzew mieszkają ryby. Poza tym, a może przede wszystkim, trudno zapomnieć, że to pomieszanie zostało zapoczątkowane w pierwszych wersach Biblii, gdzie można przeczytać, że Bóg stworzył tego samego dnia ryby i ptaki.

Jak gdyby kierowany naturalnym światłem, Lautréamont zgłębił, nie zdając sobie z tego sprawy, arkany marzenia biologicznego. W poezji dynamicznej reprezentuje on rzeczywiście p r y m i t y w i z m.

<sup>9</sup> Zob. także piękną pracę doktorską C. A. Hacketta o Rimbaudzie i tegoż autora książkę *Rimbaud l'enfant*. [Wyd. 2. Paris 1948.]

<sup>10</sup> R. de Renéville, *L'Expérience poétique*. [Paris 1938], s. 150.

To pojęcie prymitywizmu w poezji wymagałoby długich i żmudnych dociekań, bardziej psychologicznych niż literackich. Myliliśmy się bardzo szukając jego początków w poezji truwerów i trubadurów. Ujmując problem w płaszczyźnie psychologicznej dosyć prędko zauważylibyśmy — paradoks nie do pojęcia — że prymitywizm w poezji jest zjawiskiem późnym. Wynika to niewątpliwie stąd, że w sferze języka bardziej niż gdzie indziej wartości intelektualne, obiektywne, nauczane stają się szybko czynnikiem tłumiącym. Poezja prymitywna, która musi tworzyć swój język, która musi być zawsze współczesna narodzinom języka, może być krępowana przez język już opanowany. Nawet marzenie poetyckie staje się szybko marzeniem uczonym lub zgoła szkolarskim. Trzeba się uwolnić od książek i mistrzów, aby odnaleźć prymitywność poetycką.

Trzeba więc wielkiej odwagi, aby stworzyć przed poezją wymierną [*poésie métrique*] poezję projekcyjną, tak jak trzeba było błysku geniuszu, aby odkryć — z opóźnieniem — pod geometrią Euklidesową geometrię wykreślną, która naprawdę jest geometrią fundamentalną, pierwotną. Analogia, jaka tu zachodzi, jest całkowita. Fundamentalne twierdzenie geometrii wykreślnej jest następujące: które elementy formy geometrycznej mogą być nieszkodliwie deformowane w rzucie, zachowując spoistość geometryczną? Fundamentalne twierdzenie poezji wykreślnej jest następujące: które elementy formy poetyckiej mogą być nieszkodliwie deformowane przez metaforę, nie naruszając spoistości poetyckiej? Inaczej mówiąc, jakie są granice przyczynowości formalnej?

Zastanowiwszy się nad tym, jaką swobodą rozporządzają metafory i jaki jest ich zasięg, łatwo zauważyć, że niektóre obrazy poetyckie nakładają się jedne na drugie z niezawodną dokładnością, co oznacza, że w poezji projekcyjnej są tylko jednym i tym samym obrazem. Zauważyliśmy na przykład, badając psychoanalizę ognia, że wszystkie „obrazy” ognia wewnętrznego, ognia ukrytego, ognia, który tli się pod popiołem, słowem ognia, którego nie widać i który wskutek tego domaga się metafor, są „obrazami” życia. Więź projekcyjna jest w tych wypadkach tak pierwotna, że bez trudu, pewni zrozumienia u wszystkich, tłumaczymy obrazy życia na obrazy ognia i odwrotnie.

Deformacja obrazów powinna więc z matematyczną dokładnością określać grupę metafor. Gdybyśmy potrafili określić różne grupy metafor czyjejs twórczości poetyckiej, zauważylibyśmy, że niekiedy pewne metafory są nieudane, ponieważ zostały dołączone do grupy na przekór jej

spoistości. Oczywiście jednostki czujące poezję reagują samorzutnie na te błędne dodatki, bez potrzeby uciekania się do pedantycznej metody, o której mówimy. W każdym razie przyszła metapoetyka będzie musiała podjąć klasyfikację metafor i prędzej czy później przyjąć jedynie słuszne kryterium klasyfikacji, rozróżnienie grup.

Mówiąc prościej, miarę wyobraźni poetyckiej znajdziemy analizując deformację obrazów. Zauważymy, że metafory są w sposób naturalny związane z metamorfozami i że w sferze wyobraźni metamorfoza jakiejś istoty jest już wyrazem jej przystosowania do wyobrażonego środowiska. Mniej też będziemy się dziwić znaczeniu, jakie ma w poezji mit o metamorfozach i bajka zwierzęca.

Przykłady poezji projekcyjnej, poezji naprawdę pierwotnej, można znaleźć prawie na każdej stronie tomiku Paula Eluard *Zwierzęta i ich ludzie, ludzie i ich zwierzęta*. Tytuł zresztą dość wymownie pokazuje dwukierunkowość projekcji. Poprzestaniemy na zacytowaniu jednego tylko przykładu, podobnego do tych, które analizowaliśmy u Lautréamonta. Przykład ten pochodzi z poematu *Ryba*:

*Les poissons, les nageurs, les bateaux  
Transforment l'eau.  
L'eau est douce et ne bouge  
Que pour ce qui la touche.*

*Le poisson avance  
Comme un doigt dans un gant...*

[Ryby, pływacy, statki / przekształcają wodę. / Woda jest spokojna i rusza się tylko dla tego, / kto jej dotyka. / Ryba posuwa się naprzód / jak palec w rękawiczce...]

W ten sposób środowisko zespala się z pewną istotą: woda przemienia się, zamyka szczelnie rybę jak palec rękawiczki, i odwrotnie, ryba wydłuża się, zaciera, zamyka... Mamy tu przykład „korespondencji” Eluardowskiej czysto formalnej, którą ciekawie byłoby porównać z „korespondencjami” Baudelaire’a, wybitnie materialnymi. Znaleźlibyśmy w ten sposób nowe argumenty, aby klasyfikować poetów w dwóch wielkich grupach, w zależności od tego, czy żyją w czasie pionowym, wewnętrznym, jak Baudelaire, czy też swobodnie metamorfozującym, szybkim jak strzała zmierzająca do granic horyzontu, jak Lautréamont i Eluard, przy czym oczywiście każdy z nich na swój sposób wyraża proces metamorfozy<sup>11</sup>. Metamorfoza u Eluarda ma w wyższym stopniu cechy fluidu, nawet lwy w jego poezji są lotne: „I wszystkie lwy, które przedstawiam, są żywe, lekkie i nieruchome”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Por. *La Dialectique de la durée*. [Paris 1936], rozdział *Les Temps superposés*, i artykuł *Instant poétique et instant métaphysique*. „Messages” 1939, nr 2.

<sup>12</sup> Eluard, *Donner à voir*, s. 20.



Utwierdzają nas w tym przekonaniu przedziwne ilustracje Valentine Hugo do tego cyklu Eluarda, tak znakomicie wspierające wyobraźnię. Dostarczają one przykładu plastyki, która opanowała umiejętność transformowania, sztuki dynamicznej, bezpośrednio współdziałającej z poezją projekcyjną. Widzimy tam rysunek naprawdę zamieszkały przez siły, materię zamieszkałą przez przyczynę formalną, pływaka zamieszkałego przez ryby, stającego się rybą, urzeczywistniającego rybę.

Pozostałe poematy Paula Eluard, jak również graficzne komentarze Valentine Hugo mogłyby posłużyć do podobnej analizy.

Uogólniając te wyniki dochodzimy do przekonania, że tradycyjna symbolika literacka i symbolika freudowska, występujące w utworach symbolistów i w zwykłych snach, są tylko ułamkowymi przykładami procesów symbolicznych działających w naturze. Jedna i druga są ich formą zbyt wczesnie wykryształizowaną. Są to syntezy zbyt wczesnie nazwane, pragnienia zbyt wczesnie wyznane. Nowa poezja i nowa psychologia, opisując duszę w trakcie formowania się, język w stadium rozkwitania, muszą odrzucić wyraźne symbole, wyuczone obrazy, aby powrócić do impulsów witalnych i poetyk prymitywnych.

## 9

Kończąc tę długą analizę bestiariusm Lautréamonta chcemy jeszcze zwrócić uwagę na zagęszczenie form rzeczownikowych. Gdyby Lautréamont nie akcentował tak silnie obecności zwierzęcej, gdyby się zadowolił funkcją, znalazłby może życzliwsze przyjęcie. Zwracaliśmy wielokrotnie uwagę, że wystarczyłoby zretuszować obraz, złagodzić gesty, ukryć pożądania, aby oswoić lautréamontyzm. Można to wykazać również na płaszczyźnie językowej. Czytelnik o wiele łatwiej zgodziłby się na przymiotniki niż na rzeczowniki, zgodziłby się na rozdzierające czy sępie wyrzuty sumienia, ale żeby sęp, i to bynajmniej nie mitologiczny, lecz prawdziwy, czerwony, zoologiczny, pił krew z serca i pożerał ciało — to za wiele. Czytelnik zrozumiałby fascynujące, jedwabiste spojrzenie, ramiona grzesznej pokusy, ale ośmiornica o ramionach pierścieniowatych i ustach wszechobecnych — to coś fałszywego, dlatego że obraz ten szokuje. Wszystkie te pazury tworzą styl nerwowy, denerwujący. Te kopalnie robactwa, te rowy pełne wszy, te ropiejące ropnie sprawiają nieznośne wrażenie aliteracji gwałtu, brutalności, którą uważamy za przesadną, gdyż musimy przyznać, że wypływa z najgłębszych źródeł.

Rozumiemy więc doskonale, że niektóre dusze odwracają się od Lautréamonta. Ale Lautréamont jest taki, a nie inny. Reprezentuje kompleks bardzo wyraźny na tle innych, kompleks niebezpieczny, straszny, bardzo sprzyjający neurozie. Dalej zobaczymy, że Lautréamont może służyć do

syntetycznego ujęcia pewnych obserwacji psychologicznych. Uosabia pewne maksimum energii animalizującej, która może pomóc przy określaniu energii na pewno bardziej cywilizowanych, ale które zawierają jeszcze, w postaci złagodzonej, odruchy drapieżności, potrzebę zemsty, czystą wolę atakowania.

Przełożył *Henryk Chudak*