



## Grymas Baudelaire'a

---

Fragment książki "Sztuka romantyczna"

Pierwszy z artykułów zamieszczonych w tym wyborze pochodzi z roku 1845; jego autor miał dwadzieścia cztery lata, był nikomu nie znany i mógł pochwalić się jednym drukowanym imiennie sonetem. Artykuł ostatni Baudelaire napisał na dwa lata przed śmiercią.

## Andrzej Kijowski

---

Między pierwszym a ostatnim z tych artykułów upłynęło całe życie Baudelaire'a; kto by z tej książki chciał wiedzieć, jakie były jego gusta i opinie literackie, niech zwraca uwagę na daty powstawania poszczególnych artykułów, gdyż ta książka jest krętym śladem myśli, a nie myślą gotową.

Nie jest to przy tym dziennik lektury ani pamiętnik intelektualny, ani zbiór swobodnych refleksji, ani rezultat szczęśliwych zamyśleń. Wszystkie lub prawie wszystkie artykuły zostały napisane dla pieniędzy, na zamówienia redakcji lub wydawców, albo innych jakichś, czasem zupełnie praktycznych celów. Wszystkie lub prawie wszystkie artykuły zostały na poecie wymuszone przez wierzycieli, czyli redaktorów i wydawców, od których brał zaliczki; Rozważania o niektórych moich współczesnych zamówił u niego Eugeniusz Crépet, a potem musiał dosłownie walczyć o każdy tekst i znosić na dodatek impertynencje poety, który artykuły pisał z rozpacą galernika, przysięgając jednocześnie, że nigdy więcej nic podobnego nie zrobi. Nienawidził w takich razach nie tylko tych, którzy go do tej pracy zmuszali, lecz także tych, o których musiał pisać. Ponieważ artykuły musiały być co najmniej uprzejme, wyżywał się w listach, szydząc w nich z tych samych pisarzy, których wychwalał w artykułach. Czytelnik tej książki znajdzie w niej wzruszające pochwały Wiktora Hugo; z listów Baudelaire'a dowiadujemy się, że artykuł o Nędznikach napisał on po to, by od wielkiego kolegi uzyskać słówko protekcyjne do belgijskiego wydawcy, że wyśmiewał się ze swego protektora, gdy ten jego pochwały wziął na serio, i tak dalej. Gdybyśmy

tę książkę komentowali wypisami z korespondencji Baudelaire'a, w umyśle czytelnika powstałoby naturalnie przekonanie, że ma do czynienia z kłamcą, obłudnikiem, intrygantem. Byłoby to przekonanie równie błędne, jak to, że książka stanowi wykład jasnych, ustalonych opinii Baudelaire'a o współczesnych mu pisarzach.

Wątpię zresztą, czy jest bardzo wielu ludzi, których naprawdę obchodzi, co Baudelaire sądził na przykład o Teofilu Gautier albo o Teodorze de Banville; jeśli są tacy, ja do nich nie należę i nie dla nich tę książkę tłumaczyłem. Przetłumaczyłam ją, ponieważ kocham Kwiaty zła, Paryski splin, Sztuczne raje, ponieważ ciekawi mnie wszystko, co dotyczy tego wielkiego poety, i ponieważ chciałbym tej miłości, tego zaciekawienia innym udzielić [...].

Te artykuły są ciekawe tylko z tych samych powodów, z jakich ciekawe są dzienniki. Mało kogo z nas dzisiaj w Polsce obchodzi, co Baudelaire sądził o Teofilu Gautier czy Teodorze de Banville; jeszcze mniej ciekawią nas opinie poety o takich pisarzach jak Ménard, Champfleury, Barbier, Dupont, Moreau czy Cladel, bośmy o nich nie słyszeli nigdy przedtem i zapomnimy o nich natychmiast. Ciekawi nas Baudelaire, tylko Baudelaire; jak myślał, co myślał, co kochał, czego nienawidził, jak grał przed innymi i przed samym sobą, z jakich tematów składało się jego wewnętrzne życie, z którego poczęły się poetyckie cuda Kwiatów zła i Paryskiego splinu. Otóż w każdym z tych artykułów, choćby jego temat był najbardziej obcy lub nienawistny autorowi, choćby myśl jego główna była nawet obłudna czy tylko uprzejma, czy zawistna, czy po prostu nijaka, w każdym więc artykule jest cały Baudelaire, tak jak w każdej, izolowanej nawet komórce organizmu zawarta jest informacja o całym organizmie. Cechą geniuszu jest niepodzielność i uporczywość w manifestowaniu swych cech, i wszechobecność we wszystkich rzeczach, które produkuje czy których tylko dotyka. Weźmy chociaż dla przykładu najkrótszy z tekstów zawartych w Sztuce romantycznej - notatkę o nie znanej zupełnie plakietce poetyckiej jakiegoś Bathilda Bouniola, który w liście poetyckim do Chateaubrianda wygłosił widocznie filipikę przeciw złym czasom i złym rządóm. "Tak, proszę Pana - pisze Baudelaire - żyjemy w czasach zła i bezprawia; jednakże słuszna filozofia każe z nich cichcem korzystać, nie omijać żadnej okazji i nie tracić czasu na rzucanie klątw". Filozofia (a więc i poezja) ma większe przed sobą cele do osiągnięcia, zbyt wysokie, by swój lot miała obniżać ze względu na złą pogodę historyczną. Wszystko, co w świecie się dzieje, sprzyja prawdziwej poezji i prawdziwej filozofii; wszystko im dostarcza materiału, który prawdziwa sztuka zawsze będzie umiała wykorzystać, gdyż na to jest sztuką, by znajdowała sposoby

dostosowane do okoliczności. Jest nieuchwytna, zatem wolna; jest suwerenna, bo w każdym świecie tworzy swój świat własny, w którym rządzi się sama. Otóż z tej myśli, która zawiera się w jednym zdaniu notatki o nie znanym tomiku nie znanego poety, wynika postępowanie Baudelaire'a podczas dwóch kolejnych reżimów, podczas rewolucji i zamachu stanu; wynika stąd jego stosunek do republikańskiej lewicy i do prawicy *bien pensants*, do tradycyjnego katolicyzmu i do "religii wieku", czyli do idei postępu, a jednocześnie stosunek do grup literackich, które układały się wedle orientacji politycznych, i do literackich doktryn, których ewolucje przebiegały równoległe do odmian koniunktury.

Całej swojej współczesności Baudelaire ukazuje ten swój grymas, który znamy z jego portretów i który staramy się zrozumieć z tego, co pisał w największej udręce. Ale - przede wszystkim - jaka była ta epoka Baudelaire'a?

Kiedy Baudelaire pisał swoje pierwsze artykuły, wiersze i satyry, w Pałacu Tuileryjskim rezydował Ludwik Filip, a monarchia lipcowa, za której upłynęło całe prawie dzieciństwo i cała młodość poety, chyliła się już do upadku. Wiktor Hugo właśnie został parem Francji, a zaznawszy w poezji i w teatrze gorzkości przedwczesnego zapomnienia, szkicował już pierwsze strony *Nędzników*, które miały mu przynieść sławę w dwadzieścia lat później, na wygnaniu. "Bataillon sacré" z czasów bitwy o Hernaniego, rozproszył się, a kombatanci - Teofil Gautier, Gérard de Nerval, Petrus Borel - skupieni teraz wokół pisma „L'Artiste”, poczęli głosić doktrynę "sztuki dla sztuki", której pierwsze sformułowanie przypisywali wprawdzie Wiktorowi Hugo, lecz od której on sam odżegnywał się, wierny swojej "religii ludzkości". Minęła wielka koniunktura poezji, a władztwo nad czytelnikiem (a raczej nad czytelniczką, bo literaturę wtedy czytywały przede wszystkim kobiety), objęli autorzy nie kończących się powieści w odcinkach: Eugeniusz Sue, Paul Féval, Aleksander Dumas-ojciec, Paul de Kock. W roku 1841 Balzac zaczął swoje powieści układać w cykl pod tytułem *Komedia ludzka* i napisał do niego słynną przedmowę odsłaniającą wielki plan powieściowy, studium o współczesnym społeczeństwie. Epoka zdawała się zmierzać do syntezy. Skończył się okres nowości, eksperymentu, próby dla wyobraźni twórców i wytrzymałości czytelników. Ze wszystkich stron biegły wołania o ład, o jasność myśli, o dobrą robotę artystyczną, o nawiązanie utraconego związku z tradycją klasyczną, o uspokojenie społeczeństwa wstrząśniętego politycznymi, artystycznymi i myślowymi przewrotami.

Baudelaire należał wtedy do młodzieńczej gromadki literackiej, która - aby mieć jakąś nazwę - nazwała się "szkołą normandzką". Należeli do niej między innymi ów Philippe de Chennevieres, o którego Opowiadaniach normandzkich (wydanych pod pseudonimem Jean de Falaise) Baudelaire napisał swą pierwszą recenzję; tam Baudelaire poznał Gustawa Le Vasseur, któremu poświęcił ciepłą notatkę w Rozważaniach o niektórych moich współczesnych, lecz o którym próżno szukać wiadomości w słownikach i podręcznikach: z innym Normandczykiem (Ernestem Prarond) do spółki Baudelaire napisał swój jedyny dramat (Ideolus), a jeszcze innemu (Privatowi d'Anglefont, o którym też milczy historia literatury) lekką ręką oddawał własne utwory, które ten drukował pod własnym nazwiskiem. Takie były obyczaje literackie; wspominał je potem Baudelaire z rozrzewnieniem.

Nie była to cyganeria. Przyjaciele Baudelaire'a, i on sam w tym czasie, byli bogaci. Spotykali się w ekskluzywnej bursie Bailly i Leveque'a, znanej ze starannego doboru pensjonariuszy i katolickiego ducha. Literaturę traktowali jako zabawę, żaden z nich nie pozostał zawodowym literatem, najczęściej wracali do siebie, na prowincję (większość z nich pochodziła z Normandii - stąd nazwa "szkoły"), spełniać tam różne funkcje urzędowe lub prowadzić ojcowskie przedsiębiorstwa. Sam Baudelaire odziedziczył 75 tysięcy franków po zmarłym ojcu, wynajął sobie eleganckie mieszkanie przy quai d'Anjou, na Wyspie Świętego Ludwika, przestał studiować prawo, prowadził niebywale wystawny tryb życia i zabawiał się literaturą, nie gardząc jej niezbyt szaczkowymi rodzajami: frywolną plotką (Mystères galants des théâtres de Paris) lub paszkwilem na znane osobistości świata literackiego (Jak płacić długi, gdy się jest geniuszem); wszystko to drukował anonimowo.

Młodość literacka Baudelaire'a była właściwie lekka; nie zaznał w niej początkowo ani biedy, ani braku zajęcia, ani niepowodzeń. Nie zaznał także silniejszych wzruszeń, gdyż to była młodość bez programu, bez - jak byśmy dzisiaj powiedzieli - ideologii, i tym różniła się od młodości pokolenia poprzedniego.

Baudelaire przybywał do literatury po kryzysie idei literackich, jaki dokonał się akurat wtedy, gdy on uczył się czytać (w czasach bitwy o Hernaniego Baudelaire miał dziewięć lat!). Przed jego przyjściem do literatury pisarze dzielili się na klasyków i romantyków i łatwo było wtedy określić swe stanowisko wobec całej problematyki literackiej (i wobec życia), mówiąc po prostu: jestem romantykiem lub jestem klasykiem. A ponieważ podział ten dokonał się prawie automatycznie, wedle pokoleń,

wystarczyło po prostu być młodym, aby zyskać filozofię literatury, znaleźć właściwą poetykę, mistrzów, tradycję, wzory, rodzaje pisarstwa, nawet opinię polityczną, nawet religię. Czasy, które następują po takich kryzysach, są o wiele spokojniejsze, lecz o wiele zarazem trudniejsze, ponieważ idee przeciwstawne, niedawno walczące z sobą, przestają się na pozór różnić, a linie podziału zacierają się, zanikają. Któż w roku 1840 lub 1845 powie o sobie, że nie jest romantykiem, i że romantyzm, jak wyraził się któryś z zaciętych klasyków w zapale polemicznym, to problem dla lekarzy? A który z romantyków powtórzy hasło z roku 1830, że Racine to łobuz? Nie znaczy to wcale, że idee same - romantyzm, klasycyzm - przestały być aktualne; wręcz przeciwnie - wszak idee nabierają wagi wtedy dopiero, gdy wchodzą w obieg powszechny, gdy każdy już sądzi, że je zna i rozumie, gdy wydają się już komunałami, a przestają być hasłami wywoławczymi walki i polemiki; dopiero wtedy naprawdę nie wiadomo, co znaczą, i dopiero wtedy domagają się wyjaśnienia za każdym niemal użyciem. Gdy się dzisiaj czyta słynną przedmowę Wiktora Hugo do Kromwela (1827), trudno zrozumieć, że tych parę ogólników wystarczyło, aby wzniecić taką wrzawę i tak do głębi wzburzyć literaturę francuską. Przełomy literackie następują widocznie wtedy, gdy są konieczne, a nie wtedy, gdy mają gotowe programy. Wystarczyło parę ogólników, aby młodzież czekająca na literackiego Bonapartego podniosła wrzask; w istocie, romantyczna młodzież literacka pod wodzą Teofila Gautier objawiła swoje credo tumultem na premierze Hernaniego, w lutym 1830 roku. Natomiast Baudelaire musiał od początku tłumaczyć, jak rozumie romantyzm, i określać swój stosunek do poszczególnych jego faz i szkół.

Historię romantyzmu francuskiego można podzielić w wielkim uproszczeniu na trzy fazy. Faza pierwsza zaczyna się od roku 1801, od ogłoszenia René Chateaubrianda i książki pani de Staël o Niemczech. Arystokratyczna melancholia Chateaubrianda, jego nostalgia przeszłości, jego na Anglikach - których tłumaczył - wzorowany kult średniowiecza i wizja jedności duchowej opartej na chrześcijaństwie, jego spirytualizm, uniwersalizm i zarazem rojalizm dominowały nad twórczością poetycką tego okresu, której najpełniejszym wyrazem był almanach "La Muse Française", gdzie debiutowali - w tym samym duchu - Wiktor Hugo, Sainte-Beuve, Musset. Duch romantyczny objawiał się wtedy w klasycznej formie; atak na nią nastąpił zresztą nie w poezji, lecz w teatrze za sprawą właśnie Wiktora Hugo, który około roku 1830 przestał pisać klasyczne ody na cześć Burbonów, sprzymierzył się z narastającą opozycją republikańską, a w owej przedmowie do Kromwela ogłosił hasło "co w naturze, to w sztuce", które równało się obaleniu klasycznych reguł

dramatycznych. Po bitwie o Hernaniego i po rewolucji lipcowej romantyzm stał się niemal oficjalnym stylem monarchii orleańskiej, choć jednocześnie, w miarę stabilizowania się reżimu i tworzenia nowej publiczności, budzić się poczęła reakcja antyromantyczna w postaci tak zwanej szkoły "zdrowego rozsądku", która miała niebawem wyprzeć z teatru romantyków, by w owych "przykładnych", "zacnych" sztukach, które wyśmiewał potem Baudelaire, sławić domowe cnoty mieszczaństwa. Dekret ministra spraw wewnętrznych z roku 1861 otoczył takie sztuki specjalną opieką, wyznaczając premie za powodzenie i "moralność".

Niemniej romantyzm po roku 1830 był szkołą zwycięską i, jak zwykle w takich wypadkach, zrodził swoją własną "wewnętrzną", skrajną opozycję. Kombatanci Wiktora Hugo poczuli się zdradzeni, zawiedzeni. Odwrócili się od republikańskiego, obywatelskiego, "humanitarnego" - jak mówiono wtedy - romantyzmu Wiktora Hugo, Alfreda de Vigny, George Sand, a głosili teorię "sztuki dla sztuki"; ich manifestem stała się przedmowa Teofila Gautier do Panny de Maupin, w której ten powiedział, że Piękno jest nieużyteczne; znów ogólnik, który zrobił karierę, na który powołają się około roku 1860 parnasiści i który pod koniec wieku obiegnie Europę, wywołując tu i tam nowe rewolty literackie: między innymi nad Wisłą, gdzie u progu XX wieku rzecznikiem owego hasła ogłoszono właśnie Baudelaire'a - tegoż Baudelaire'a, który o szkole "sztuki dla sztuki" powiadał, iż jest dziecinna i sprzeczna z duchem ludzkości.

Baudelaire, wchodząc do literatury, zastawał więc trzy formy romantyzmu i trzy zakończone jego fazy: arystokratyczną Chateaubrianda, republikańską Wiktora Hugo i estetyczną Teofila Gautier; z każdą łączyło go tyle, ile dzieliło.

Z pierwszą łączył go indywidualizm i niechęć do republiki, jako tyranii małego człowieka, gburą, "aktywistą"; Baudelaire przejął się także melancholijnym jej nastrojem, który odpowiadał jego duszy samotnej i marzycielskiej.

"Trucizna sączyła się kropla po kropli we mnie, który od piętnastego roku życia pochylony nad otchłanią w lot rozumiałem westchnienia Renégo i do ostatniej żyłki przepelniony byłem przedziwnym pragnieniem Nieznanego - pisał w liście poetyckim do Sainte-Beuve'a (1844) - wchłonałem wszystkie miazmaty, zapachy, czułe szepty umarłych wspomnień, długie sploty symbolicznych zdań, mrużące różańce mistycznych madrygałów..."

O wyborze upodobań literackich - a nawet całej drogi twórczej - i o indywidualności poety - decyduje często wcale nie ta literatura, która towarzyszy jego początkom, stanowiąc żywe środowisko jego twórczości, ale ta, której obraz miał w oczach, gdy dopiero zaczynał czytać i marzyć o pisaniu, gdy próbował ustawiać pierwsze słowa obok siebie, dziwiąc się ich urodzie, lub - po prostu - gdy był jeszcze sam, tak jak samotne jest dziecko, tak jak samotny jest dorastający młodzieniec. Dla piętnastoletniego samotnika w Lyonie (Baudelaire spędził w Lyonie lata 1832-1836, gdy ojczym jego, wówczas pułkownik Aupick, dowodził tamtejszym garnizonem; młody Baudelaire mieszkał w internacie), dla chłopca, cierpiącego na brak porozumienia z otoczeniem, westchnienia René były pierwszą pociechą literacką (choć "Hernaniego" już wtedy czytał), pierwszą zarazem formułą literatury żywej, bliskiej, "współczesnej", a zatem pierwszym romantyzmem wedle jego własnego, późniejszego określenia, że romantyzm jest po prostu postacią współczesnej wrażliwości. Styl Chateaubrianda pozostał dla niego na zawsze niedoścignionym ideałem stylu, jak o tym świadczy notatka w Moim obnażonym sercu oraz list do redakcji "Figara", w którym Baudelaire upominał się o obchód rocznicy Chateaubrianda. Stylowi "La Muse Française" złoży hołd w dojrzałych latach, pisząc gorący artykuł o poezjach Marceliny Desbordes Valmore, która była czołową poetką "szkoły". Do idei Geniuszu chrześcijaństwa powróci również pod wpływem Józefa de Maistre'a, o którym w Moim obnażonym sercu powie, że nauczył go myśleć, oraz pod wpływem katolicyzmu, który coraz mocniej, coraz uporczywiej utwierdzał się w nim w miarę pogłębiającej się przepaści pomiędzy nim a całą współczesnością literacką i polityczną.

Nie była to, zapewne, działalność zbyt bogata ani zbyt rewolucyjna. Wolno przypuszczać, że powszechny ruch, jaki wówczas powstał w środowiskach literackich i dziennikarskich, zagarnął i Baudelaire'a; powstawało tyle pism, stronnictw, klubów, że trudno było gdzieś się nie znaleźć. Przy tym poeta musiał przecież zarabiać, bo był w nieustannych, zawiłych i upokarzających tarapatkach finansowych. Ciekawe jest natomiast to, że porwany bodaj częściowo przez ruch rewolucyjny, Baudelaire uznał natychmiast konieczność podporządkowania literatury owemu ruchowi i potępił wszystko, co dotąd w literaturze ukochał - i to jak gwałtownie! - a pod niebiosy wyniósł rodzaj literatury, który był mu zawsze obcy i od którego odżegnywał się potem, naśmiewając się zarazem ze swej własnej naiwności w roku 1848. Ile to się nachwalił tego Duponta, a w dziesięć z górą lat później - uproszony przez Eugeniusza Crépeta o zredagowanie notki o pieśniarzu do antologii Les Poetes Français - napisze zimny artykuł, jęcząc, że się go do tego zmusza! Wiersze Augusta Barbier uznał w roku 1851 za przełomowe, twierdząc, że gdy raz takie poezje jak Lazare zostały

napisane, poezja stała się użyteczna, stała się czynem; natomiast do antologii Crépeta napisał o Auguście Barbier w taki sposób, że wydawca - zażarty republikanin - artykuł zwrócił z prośbą o poprawki, w końcu zaś nie wydrukował go wcale.

Wreszcie osobna sprawa to stosunek Baudelaire'a do Wiktora Hugo; podziw tak był zmieszany z nienawiścią, tyle czynników ubocznych tu odgrywało rolę, a sam Wiktor Hugo swoim sposobem bycia wszystko robił, aby do siebie zrażać wszystkich poza pochlebcami, że nie pozostaje nam nic innego, jak odnieść się po prostu do drukowanych tekstów, a resztę pozostawić plotce biograficznej. Otóż całą opinię Baudelaire'a o Wiktorze Hugo da się streścić w jednym zdaniu: „że też tyle talentu idzie na takie głupstwa!”. Jaki był ten talent, Baudelaire powiedział w swoim portrecie dla antologii Crépeta, gdzie między innymi znajduje się piękny wywód o dwóch skłonnościach Wiktora Hugo: do ogromu i do drobiny, do potęgi i do wszelkiej słabości. Ale w tym samym artykule jest też piękna fantazja o tajemnicach wszechświata ukrytych przed naszymi zmysłami, fantazja, która przypomina serię pytań z „Mojego obnażonego serca: "Gdzie są nasi zmarli przyjaciele..." itd. Pytania te zadaje sobie poeta z westchnieniem, że ludzie dokoła zajmują się tyloma rzeczami niepotrzebnymi, podczas gdy tyle ważnych pytań narzuca się umysłowi. Otóż jest to westchnienie między innymi nad Wiktorem Hugo, który - wedle Baudelaire'a - nazbyt troszczył się o "rodzaj ludzki", a zbyt mało o tajemnicę, jaka otacza istnienie każdego pojedynczego człowieka. Nędznicy nie podobali mu się okropnie, co zresztą widać z recenzji, która mimo okrągłych komplementów zionie nudą.

Jedno pisarzowi przyznaje szczerze: ta książka jest potrzebna i będzie potrzebna, póki ludzie na ziemi będą cierpieć nędzę i niesprawiedliwość, tak jak to sam Hugo pięknie napisał w słowie wstępnym do powieści.

Baudelaire nie podzielał wiary Wiktora Hugo w postęp, w przyszłe szczęście ludzkości, nie troszczył się o "rodzaj ludzki", nie pragnął ani wiecznego pokoju, ani społecznej sielanki; wielkość człowieka widział w dramacie jego egzystencji, zaczynającym się wciąż od nowa i wciąż od tego samego punktu. Ale jednocześnie bliższy był Wiktorowi Hugo niż Teofilowi Gautier w określeniu samej literatury. Naturalnie brał od Teofila Gautier jego umiłowanie Piękna, upajał się sztucznym, egzotycznym, dziwacznym, wymyślnym, wyszukany światem, jaki stwarzał autor Orientalii; naturalnie, był po stronie "Jeune-France" (tak się nazywali przyjaciele Teofila Gautier), zarówno w ich opozycji przeciw "humanitarnemu" romantyzmowi, jak



i - przede wszystkim - w ich walce z filistynami, ze szkołą "zdrowego rozsądku" czy ze "szkołą pogańską" (klasycyzującą). Tak! Entuzjastyczne studium o Teofilu Gautier oraz artykuł o Teodorze de Banville mówią o tym nadto dobitnie (co prawda w opowiadaniu Jak się płaci długi... tego samego Teofila Gautier traktował pogardliwie jako leniwego grubasa bez inwencji, który umie tylko słowa nizać...). Więc tak, ta "szkoła romantyczna", szkoła "sztuki dla sztuki" była mu może najbliższa ze względu na umiłowanie Piękna, tylko że on owo Piękno rozumiał znacznie, znacznie szerzej, tak szeroko, że należała do niego i Sprawiedliwość, i Dobroć, i Mądrość... Teofil Gautier nie dorastał do takiego rozumienia Piękna, natomiast Wiktor Hugo, gdyby umiał wszystkie swoje "humanitarne idee" scalić w ideę nadrzędną, gdyby umiał swoje pragnienie sprawiedliwości, dobra, miłości, przenieść poza granice doczesności społecznej, gdyby je umiał odnieść nie tylko do ludzkich korzyści, lecz uczynić z nich wartość transcendentalną, znalazłby się po stronie Baudelaire'a i ten na jego częste w listach, gromkie iungamus dextra (połączmy prawice) odpowiedziałby wreszcie bez zwykłych szyderstw.

Albowiem wszystkie te artykuły, niezależnie od ich błahej nieraz tematyki i od sprzeczności, jakie między nimi występują, są wyrazem niezmiennej wiary w "wyższe" przeznaczenie literatury. Dla Baudelaire'a wiersz nie jest po prostu pięknym przedmiotem, jak to twierdził Gautier, którego "szkołę" Baudelaire nazywał też "romantyzmem plastycznym" - przy czym o plastycznych upodobaniach wypowiadał się z pasją Savonaroli. Literatura nie służy estetycznemu żołądkowi człowieka. Nie służy także - sądził Baudelaire - umysłowi w takim sensie, jak nauka czy nawet filozofia, nie służy wreszcie społeczeństwu tak, jak polityka. Nie służy nikomu, tylko samej sobie - powiadał za Teofilem Gautier i Edgarem Poe, lecz różnił się z nimi co do odpowiedzi na pytanie, czym ona (poezja) jest sama w sobie. Wiktor Hugo na to pytanie odpowiadał humanitarnym frazesem, to znaczy określał poezję ze względu na funkcję, jaką może ona spełnić w społeczeństwie. Teofil Gautier odpowiadał w języku plastycznym, a więc określał poezję ze względu na efekt, na wrażenie, jakie sprawia. Ernest Renan, Edgar Quinet czy Louis Ménard powiedzieliby, że poezja służy do upowszechnienia wiedzy i filozofii. Dla Baudelaire'a wszystkie te dziedziny (piękno, miłość ludzkości, nauka i filozofia) należały do porządku przyrodzonego, naturalnego, który był przeciwieństwem poezji; ta bowiem, wedle jego przekonania, nie jest z tego świata. Należy całkowicie do porządku nadprzyrodzonego, w którym przebywają idealne odpowiedniki bytów przyrodzonych. Baudelaire nie był ani przeciw sprawiedliwości, ani przeciw pięknu, ani przeciw oświeceniu, lecz sądził, że

sprawiedliwość społeczna, o której urzeczywistnienie pełne na ziemi walczą naiwni utopiści, jak Saint-Simon, ma w świecie ducha odpowiednik w sprawiedliwości, którą dojrzeć potrafi tylko poeta, zdolny, jak Wiktor Hugo w Legendzie wieków, ogarnąć całość dziejów ludzkich jednym rzutem oka, jedną metaforą; sądził też Baudelaire, iż ludzie zdolni są walczyć o przyrodzoną sprawiedliwość dlatego tylko, że istnieje sprawiedliwość idealna; sądził zatem, iż polityka możliwa jest tylko dlatego, że istnieje poezja. Tak i piękno: "plastyczne", to znaczy materialne, przedmiotowe, jest zgubą duszy, gdyż umiłowanie jego hamuje dążenie do piękna idealnego, które jest ukryte, a objawia się nieraz w postaci przeciwnej, w brzydocie, w cierpieniu, w chorobie, w rzeczach odrażających, w niskich namiętnościach, w przeżyciach najokropniejszych; piękno bowiem nie jest przedmiotowe, lecz podmiotowe, to znaczy pochodzi z duszy i jest płynącym z jej wnętrza światłem, które pada na przedmioty. Tak i rozum ludzki: kształcony na zewnętrznym oglądzie rzeczy jest tylko namiastką mądrości polegającej na wnikaniu w samą istotę bytu, której obejrzeć się nie da, a którą tylko poeta przeczuwa i tylko poeta pozwala odczuć.

Lecz poezja nie jest wiedzą tajemną o idealnym świecie; jej materiałem jest świat rzeczywisty, przyrodzony, a całym jej doświadczeniem jest życie codzienne, materialne, biologiczne, życie z całą jego nędzą, z całą męką, z całą brutalnością i ohydą, upokarzające, śmieszne, tragiczne. Dla Baudelaire'a nie ma rzeczywistości "poetycznej" czy "malowniczej". Rzeczywistość jest straszna, świat cały jest jak ta "Biedna Belgia", nad którą poeta ręce łamał w brukselskich zapiskach - to otchłań, miejsce wygnania, a poeta im wyżej chce się wzbijać w poszukiwaniu ideału, tym niżej musi zejść w nędzę, cierpienie, w farsę, w podłość, jak Dante schodził do ostatniego kręgu piekielnego, aby się potem wzbijać w rajskie sfery. Albowiem poezja jest szukaniem wyjścia z rzeczywistości w nadrzeczywistość; jest sztuką odgadywania związków między tym, co realne, a tym, co idealne; jest wiarą w powszechną analogię, czyli w to, że wszystko, co istnieje, ma być podwójny: "Poezja jest tym, co najbardziej rzeczywiste, tym, co okazuje się absolutnie prawdziwe dopiero na tamtym świecie. Ten świat - słownik hieroglifów" (Bo jest w tym realizm). Powiedzmy zatem za Baudelaire'em w języku bardziej współczesnym: poezja to sztuka znajdowania znaczeń.

Pisano o tym, że świat Baudelaire'a jest platoński. Co do mnie, widzę dwa źródła Baudelaire'owskiego idealizmu: katolickie wychowanie i mistykę Swedenborga. Myślę, że struktura świata Baudelaire'owskiego była katolicka, a interpretacja, którą on sam nadawał, była swedenborgiańska.

Związki Baudelaire'a z katolicyzmem były bardzo silne. Ojciec jego, François Baudelaire (zmarły w 1827 roku, gdy Karol miał sześć lat), miał święcenia kapłańskie, a matka wychowana była w bardzo surowym, jansenistycznym duchu. Poeta, mimo swego libertynizmu, nigdy nie pozwolił sobie na najmniejszy wypad przeciw religii, Kościołowi, klerowi - choć nie lubił katolickich intelektualistów i polityków i nigdy się z nimi nie sprzymierzał. Znęcał się natomiast z pasją nad ateistami, antyklerykałami, nad twórcami "nowej religii wieku", czyli postępu, nad wszelkiego rodzaju neopoganami czy reformatorami religii, których nie brakło w tym pomysłowym stuleciu. W ostatnich latach życia jego duchowym mistrzem był Józef de Maistre, teoretyk nowej teokracji i katolickiego uniwersalizmu. W dziennikach są też ślady bardzo dziwacznej dewocji rozwijającej się wraz z duchową depresją.

Naturalnie, to rzeczy zewnętrzne. Osobne zagadnienie stanowią liturgiczne czy wprost religijne elementy jego poezji. W tej chwili chodzi nam jednak wyłącznie o ową strukturę świata duchowego, której zasadą jest dualizm, podział na "ten" i "tamten" świat: "ten", który jest udręką i tajemnicą, i "tamten", który jest ukojeniem i wyjaśnieniem; dualizm ten objawia się w poezji Baudelaire'a stałym przeciwstawieniem "otchłani" (gouffre) i przestrzeni, bezmiaru, jasności; między tymi dwoma wymiarami istnienia zachodzi u Baudelaire'a napięcie dialektyczne dokładnie takie, jak w katolickiej teologii między ziemią a niebem, sytuacja zaś człowieka rzuconego w byt odpowiada tej, jaką mu wyznacza katolicka teologia w swej najbardziej pesymistycznej, augustiańskiej wersji. Człowiek jest mianowicie samotny, a jedynym jego uposażeniem jest niejasna pamięć o utraconym raju, do którego tęskni. Figurą owego raju utraconego jest dzieciństwo; jego wspomnienie odnawia się w poezji, gdyż mówi ona językiem dzieciństwa - językiem magii, w którym zanika granica dzieląca znak od znaczenia: w poezji, w magii, w języku dziecka słowo jest faktem, czyli posiada moc wywoławczą, twórczą i sakramentalną. Poeci posiadają tę moc magiczną, zatem to oni prowadzą człowieka w jego drodze do raju utraconego; ich władza jest czarnoksiężska, kapłańska, a ich talent darem, który ich wyróżnia spośród śmiertelnych.

Plan ocalenia człowieka jest dokładnie taki, jak Boski plan zbawienia w teologii katolickiej; w tym planie Baudelaire przydzielał szczególne miejsce zasługom, do których należało spełnianie wszelkich, najprostszych obowiązków, oraz codzienna uparta praca, chociażby zupełnie bezowocna... Jednakże miejsce cnoty zajmuje u

Baudelaire'a wyobraźnia, miejsce świętości talent, sztuka miejsce religii, a Bóg jest zupełnie nieobecny, i tylko "pośrednicy" (zmarły ojciec, matka, kochanka, umiłowany poeta) prowadzą wygnańca do utraconego raju, w którym nie wiadomo, kto czeka. Teologia została więc u Baudelaire'a zreinterpretowana w duchu romantycznej mistyki, na której utworzenie wyraźnie wpłynął Swedenborg. O tyle zresztą prawdą jest to, iż platoński był świat Baudelaire'a, o ile mistyka Swedenborga - a także teoria "analogii" Fouriera, którą Baudelaire interesował się żywo - były reminiscencjami platońskimi.

Wpływ Swedenborga był tak wielki na romantyków, jak wpływ Freuda na współczesnych nam pisarzy; można było nie czytać szwedzkiego mistyka, a piękne jego pomysły wsączały się w wyobraźnię; zupełnie tak samo jest z psychoanalizą. Notabene ostateczna odpowiedź na pytanie o związki Baudelaire'a z mijającą za jego życia epoką romantyczną brzmi tak właśnie: nie łączyła go z nią żadna doktryna poetycka, bo wyszedł poza każdą z nich, lecz ogólna, mistyczna teoria poezji, pogłębiona w nim szczególnie przez doświadczenia religijne i katolicką formację duchową.

W duchu owej mistyki Baudelaire przekształcił wszystkie romantyczne doktryny dotyczące roli poety i miejsca poezji: z arystokratyzmu Chateaubrianda utworzył swój dandyzm "religijny", pretensje Wiktora Hugo i Alfreda de Vigny do sprawowania przez poetów przywództwa politycznego podniósł o stopień wyżej, wyznaczając poecie funkcję przewodnika w poznaniu idealnej rzeczywistości, przewodnika, którego misją jest wcielać i powiększać ludzkie dążenie do ideału, chwytać myśli krążące w atmosferze i przekazywać je dalej, nadając im nowy ton, wprawiając je w "bardziej melodyjne drgania", a wreszcie wywoływać myśli ukryte, światy przeczuwane. Jest to więc funkcja odpowiadająca tej, jaką w społeczeństwach pierwotnych spełniał czarownik, kapłan, funkcja sakralna, która łączy się z magiczną siłą, jaką Baudelaire przypisywał językowi. Na koniec "czyste piękno", nieużyteczne i bezinteresowne, jakie Teofil Gautier propagował, Baudelaire uczynił wartością absolutną.

Jako ekstremista romantyczny, jako romantyk "ostatni", Baudelaire był zarazem najsurowszym krytykiem romantyzmu, gdyż demaskował wszystko, co w nim okolicznościowe, czyli związane ściśle z politycznymi ruchami epoki. Natomiast uniwersalna, ponadczasowa wartość jego krytyki literackiej polega na tym, że wyznaczył on literaturze absolutne cele i miejsce wysokie, najwyższe bodaj pośród wszystkich ludzkich zajęć i talentów. Poezja w ujęciu Baudelaire'a (a to znaczy cała

literatura, ponieważ mianem poezji obejmował całą dziedzinę pięknego pisania) jest jakby ostateczną próbą człowieka; w poezji i przez poezję człowiek ma okazać zdolność do ludzkiego, to jest wyższego, nadnaturalnego życia. Naturę uważał Baudelaire za zerowy stan egzystencji, w którym człowiek jest dzikim, okrutnym zwierzęciem, zdolnym tylko do zbrodni i zła. Wszystko, co w człowieku dobre i szlachetne, jest sztucznoscią: uroda, wdzięk, ogłada, moralność; wszystko jest dziełem wyobraźni, królowej uzdolnień. To wyobraźnia sprawia, że kobiety dbają o urodę i wdzięk, a mężczyźni, dla pohamowania swych dzikich instynktów, wymyślają prawa, systemy moralne, tworzą kulturę. Wszystko, co ludzkie, jest dziełem wyobraźni. Poezja jest jej wyrazem najdoskonalszym, najczystszy. Poezja jest esencją istnienia; krytyka poezji jest krytyką człowieka, krytyką wszystkich jego uzdolnień, wszystkich elementów jego osoby i stosunków jego z innymi ludźmi.

Literatura i jej krytyka to według Baudelaire'a życie - życie w największym stężeniu, życie podniesione do n-tej potęgi, ekstatyczne jak miłość, jak wojna, jak uniesienie religijne. Pisał, że wśród wszystkich ludzi godni szacunku są tylko kapłan, poeta i żołnierz; toteż służba literaturze była dla Baudelaire'a nieodłącznie związana z osobistą tragedią, tak jak służba Bogu czy ojczyźnie. Poeta jest napiętnowany, przeklęty, skazany, wyłączony z powszechnego biegu do szczęścia i spokoju. Dlatego Baudelaire tak nienawidził wszystkich form literackiego zawodowstwa oraz literackiej kariery, której zdobywcami pogardzał.

Mistyka poetycka była dla Baudelaire'a metodą ujmowania wszystkich zjawisk duchowych i materialnych. W szkicu o Edgarze Poe pisał Baudelaire, że cechą każdego wybitnego ("ciekawego", jak się wyraził) pisarza jest własna metoda, dzięki której staje się on filozofem. Współczesna krytyka literacka mówi zwykle o światopoglądzie tego czy owego poety lub o jego filozofii czy ideologii. Baudelaire'owskie słowo "metoda" wydaje mi się szczęśliwsze, odpowiada ono wyrażeniu "metafora epistemologiczna", którego użył, zdaje się, Michel Foucault. Proponowałbym jeszcze inne: pomysł poznawczy. Grecy filozofowie przyrody poznawali świat, wynajdując "zasadę", wedle której tłumaczyli powstanie kosmosu, jego rozwój, trwanie i śmierć, a następnie doradzali człowiekowi, aby postępowanie swoje dostosował do powszechnej zasady rządzącej kosmosem. W filozofii i w nauce miejsce owej pierwszej zasady, jako punktu wyjściowego dociekań, zajęło doświadczenie. Poznanie stało się pracą zbiorową, rozłożoną na wiele dyscyplin, umiejętności i metod. Człowiek stracił radość poznania jednorazowego, całkowitego, jaką ofiarowały mu jeszcze wielkie systemy idealistyczne XIX wieku - na przykład dialektyka Hegla. Całą nostalgię za owym

poznaniem całkowitym, olśniewającym, prostym przejęła poezja, której wszystkie wielkie zjawiska są próbą zastąpienia dawnej kosmologii.

Zasada Baudelaire'a: ten świat jest słownikiem hieroglifów, którego znaczenia odnajdują się w innym świecie - zasada skrajnie dualistyczna - posłużyła poecie do przewartościowania nie tylko poezji, lecz także rzeczywistości materialnej.

Wszyscy teoretycy romantyzmu (w szczególności George Sand i Sainte-Beuve) zalecali wprowadzenie konkretności do poezji i prozy; walka o konkret była jednym z punktów konfrontacji romantyzmu z klasycyzmem i jego konwencjami. Jednakże konkret ów rozmaicie rozumiano; romantycy dokonywali w świecie owych konkretności (zdarzeń czy przedmiotów) starannego wyboru, eliminując z "pospolitego" świata wszystko, co wzniosłe, poetyckie, dawne, wielkie. Opisywali pejzaże, gdy były malownicze, miasta, gdy były stare, przedmioty, nawet codziennego użytku, gdy upiększało je wspomnienie.

Stosunek do konkretności zmieniła powieść. Balzac pierwszy wyczuł jej wyczerpanie; rozumiał, że możliwość jej odnowienia kryje się w lekceważonych dotąd szczegółach; w dokładności, precyzyjności i obfitości opisu. "Autor jest głęboko przekonany - pisał w przedmowie do Scen z życia prywatnego - że szczegóły stanowią jedyną zaletę utworów nazywanych nieściśle powieściami". W przedmowie do Komedii ludzkiej Balzac posunął się jeszcze dalej, określając powieściopisarstwo jako część historii poświęconą obyczajom. Jednakże Balzac (równie gorący swedenborgista, jak Baudelaire) tę pracę historyka ujmował w perspektywie "drugiego" świata: "Życie - pisał - jest masą drobnych okoliczności, które powieściopisarz powinien wyogromnić aż do sfery ideału". Oznacza to, że powieściopisarz, malując wszystko, co widzi - dobro i zło, piękno i ohydę, wzniosłość i podłość - poddaje materiał życia ("prawdę natury") kompozycji (tworzy "prawdę literatury"), czyli prawidłom, w których odbija się ideał dobra. Tak więc dzieło powieściopisarza, jako historyka obyczajów, jest filozoficzne i moralistyczne, i poetyckie (mistyczne) zarazem. Tak właśnie rozumiał Komedię ludzką Baudelaire, skoro nazywał Balzaka "wielkim wizjonerem".

Słowa "realizm" użył pierwszy Champfleury, który od roku 1852 począł głosić zasady nowej szkoły; założył on pismo "Réalisme" i wydał tom opowiadań pod tym tytułem.

Champfleury odrzucił wszystkie formy współczesnej powieści poza balzakowską; odrzucił więc przede wszystkim powieść historyczną w malowniczym stylu Kapitana Fracasse (Teofila Gautier), a następnie powieść liryczną w rodzaju George Sand, powieść dydaktyczną, w rodzaju, jaki propagowali saint-simoniści i fourieryści, na koniec powieść fantastyczną w rodzaju E. T. A. Hoffmanna. Takie samo prawie stanowisko zajął Baudelaire, choć łaskawszy może był dla fantastyki ze względu na Edgara Poe. Champfleury zalecał następnie pisarzowi naukową dyscyplinę pracy. Powieść miała powstawać z obserwacji życia; jej bohaterowie powinni być portretowani z natury; pisarz winien prowadzić z nimi rozmowy, wywiadywać się o ich biografie i sprawy z sąsiadami, polegać wyłącznie na tym, co mu powiedzą ludzie i dokumenty, a nie dowierzać własnej wyobraźni. Powieściopisarz ma zniknąć w swym dziele, utożsamić się ze swymi bohaterami, z każdą ich czynnością i każdym przedmiotem, "winien być proteuszem... jednocześnie ofiarą i katem, sędzią i oskarżonym, księdzem, urzędnikiem, szabłą wojskowego, pługiem rolnika, naiwnością ludu, głupstwem drobnomieszczanina..."

W jednym z listów do matki Baudelaire pisał, że pracuje nad powieścią, czyli "poezją najczystsza". Dlaczegoż to powieść jest poezją najczystsza? Odpowiedź kryje się w zdaniu z cytowanej notatki (Bo jest w tym realizm): "Poezja jest tylko rzeczywista..." to znaczy: tylko z rzeczywistości powstaje. Otóż powieść jest rzeczywistością w stanie czystym. Baudelaire podzielał skrajne idee Champfleury'ego. "Byłoby może miło być jednocześnie ofiarą i katem" - pisze w Moim obnażonym sercu, a nie jest to wyznanie masochisty, lecz po prostu refleksja nad proteuszową zręcznością powieściopisarza doskonałego. Tematy, jakie notował w Dziennikach poufnych, świadczą o tym, że jego wymarzona powieść miała być wielką panoramą obyczajów, obejmującą sztukę i religię, miłość i modę, wszystkie grzechy i wszystkie głupstwa epoki. Artykuł o rycinach Constantina Guys, rysownika "Illustrated London News", jest w gruncie rzeczy wizją takiej wielkiej powieści o współczesnym świecie, o współczesnym tłumie ludzkim, który pod piórem rysownika lub powieściopisarza staje się społeczeństwem posiadającym kulturę. Co żyje, jest nieforemne, lecz namalowane, opisane, nabiera waloru estetycznego; piękne jest nie to, co za piękne uznajemy na podstawie wyuczonych uprzednio reguł estetyki, lecz wszystko, co oglądamy z estetyczną uwagą, przeświadczeni, że wszystko istniejące jest nie odczytanym hieroglifem, nie rozpoznanym jeszcze znakiem ideału. "Przyjemność oglądania terażniejszości - pisał Baudelaire we wspomnianym artykule - nie zależy tylko od piękna, które ją stroi, ale również od jej cechy zasadniczej - że jest terażniejszością".

To znaczy, że sztuka polega nie tylko na potwierdzeniu piękna i jego reprodukowaniu, lecz na stwarzaniu nowych rodzajów piękna, które powstają wtedy, gdy nowe obszary rzeczywistości zagarniamy w sferę sztuki. Artysta, malując przedmiot artystycznie obojętny, dokonuje na nim gwałtu estetycznego, przemienia jego naturę, przyłącza go do kultury, czyli do wartości stałych. Jest to najambitniejsze z zadań artysty, albowiem rozciąga się na całą dziedzinę życia współczesnego: "Malarzem, prawdziwym malarzem będzie ten - pisał Baudelaire w Salonie 1845 - kto potrafi wydrzeć życiu dzisiejszemu jego epickość, pokaże ją nam, za pomocą koloru i rysunku pozwoli zrozumieć, jak jesteśmy wielcy i poetyczni w naszych krawatach i lakierowanych butach".

Powieść Baudelaire'a byłaby więc współczesna; byłaby też dokładna, precyzyjna i gruntowna w opisie społeczeństwa - społeczeństwa, powtarzam, jako całości, jako masy, jako tłumu ludzkiego, gdyż Baudelaire'a zajmowały zjawiska wielkie, mnogie; "wszystko jest w liczbie" - pisał. On, tak znakomity znawca serca ludzkiego, nie próbował w swoich notatkach zajmować się niczyją tajemnicą indywidualną ani nawet siebie samego nie krajał na części, jak to robili romantycy z melancholijnej szkoły, chociażby jego ulubiony Stendhal, i jak to robili melancholicy neoromantyczni, na przykład Amiel, powołujący się na Baudelaire'a jako mistrza spleenu. Tymczasem Baudelaire, który wszystko o sobie powiedział w liryce, szkicował w krytykach swoich i w projektach prozy plan dzieła najdoskonalej epickiego, przeczuwając już jego kolor i rytm: z nagromadzenia i wibracji szczegółów, z gęstości kolorów zbieranych wprost z natury, powstałby ton nowy, szczególny, niepowtarzalny; z dokładności, wzburzenia i uporczywości w poznawaniu inwektyw złożyłby się dziwny rytm; powstałaby poezja szczegółu i złości, jaką wyobrazić sobie można, czytając szkic ostatniej książki planowanej przez Baudelaire'a - Biednej Belgii.

Podobny ideał powieści miał na myśli Flaubert, gdy pisał, że nowe i artystyczne jest wszystko, w co się człowiek uważnie zapatrzy; gdy twierdził, że sama kadencja opisu jest walorem artystycznym, skoro wszelki opis jest aktem sztuki; twierdził więc, że najczystsza sztuką byłaby książka opisująca nic.

I on też myślał, jak Champfleury, że autor powinien poddać się materii powieściowej i nie do siebie przyciągać postaci, jak Bóg przechadzający się wśród swoich stworzeń, lecz na odwrót "przenieść się w swoje postacie". Za to właśnie chwalił go Baudelaire, mówiąc, że Flaubert zmienił płeć, pisząc Panią Bovary.



Baudelaire, jak wchłaniał wszystkie kolejne doktryny romantyczne, by je po swojemu przekształcać i doprowadzać do skrajnych postaci, tak też postępował z doktryną realizmu. Jego poglądy na powieść były bliskie tym, które głosili Balzac, Champfleury, Flaubert, jednakże zabarwiło je szczególne światło, które od Baudelaire'a padało na wszystko, czego się tknął. Jest to, oczywiście, światło jego metody, blask jego mistyki. Baudelaire nie napisał ostatecznie swojej powieści, która miała być jego arcydziełem (i raz na zawsze wydobyć go z kłopotów pieniężnych!), to jednak, co z niej przedostało się do wszystkiego, co prozą napisał, do Paryskiego splinu, do szkiców o malarstwie i artykułów o literaturze, do Mojego obnażonego serca i Rac oraz Biednej Belgii, pozwala usłyszeć jej ton i rytm; byłby to ton tej grozy, jaka odzywa się w zakończeniu "Rac", szyderstwa, które wybucha w Szkole pogańskiej, litości, której pełna jest Biedna Belgia; nienapisana proza Baudelaire'a brzmiałaby rytmem profetycznym; wszak słyhać go już dość wyraźnie w prozie napisanej. Pamiętajmy, że między rzeczami ducha i materii, a więc między literaturą i jej przedmiotem, istniało u Baudelaire'a stale napięcie, takie jak w teologii katolickiej między Stwórcą i Naturą, a w każdym religijnym społeczeństwie między kapłanem a rzeszą wiernych, napięcie eschatologiczne, wyrażające się w sakralnym stosunku oświecony-ciemny, wtajemniczony-nieświadomy, wybrany-profan.

Baudelaire był więc "ostatnim romantykiem" i realistą; parnasiści uznają go za jednego z patronów, gdyż obok Teofila Gautier i Teodora de Banville był rzecznikiem ortodoksyjnego rymu. Symboliści cytować będą jego sonet Oddźwięki (Correspondances), uznając Baudelaire'a za prekursora ich własnej teorii wiersza o ukrytym temacie. Surrealiści odkryją całą masę własnych tematów u Baudelaire'a, zwłaszcza w Dziennikach poufnych, które staną się ich ulubioną lekturą: teorię upojenia, oczarowanie głupotą, dandyzm i - co najważniejsze dla "metody" surrealistycznej - dążność do przekroczenia granic literatury i doznania rzeczywistości nadnaturalnej w bezpośrednim przeżyciu. Modernizm katolicki odnajdzie w Baudelaire'ze dziedziczne obciążenie jansenistyczne, objawiające się w owej strukturze duchowej, w której przeważają wątki samotności i skazania; egzystencjaliści (szczególnie Sartre w swej książce o Baudelaire'ze) tę strukturę losu zinterpretują na swój sposób. W ciągu stu lat, które minęły od śmierci poety, Baudelaire był najbardziej czytany poetą francuskim na świecie; napisał to o nim Paul Valéry, nie bez przekąsu, bo Kwiatów zła nie cenił. Baudelaire był zarazem najobficiej komentowanym pisarzem świata.

Zjawił się w momencie kulturalnym, w którym wszystko było możliwe. Schyłek romantyzmu i początek realizmu w powieści i w malarstwie, pierwsze przecucia symbolizmu w poezji i impresjonizmu w malarstwie tworzyły różę wiatrów artystycznych, w której równie łatwo było zgubić się, co wzbić na szaloną wysokość. Wszystko w takich chwilach kryzysowych zależy od intuicji i inteligencji. Baudelaire rozumiał w lot wszystko, co się wokół niego działo: upadła wielkość Chateaubrianda, wątpliwą wielkość Wiktora Hugo, nowe wielkości Balzaka i Flauberta; tak samo w malarstwie rozumiał zarówno Ingres'a, jak Corota i Daumiera; rozumiał nawet - pierwszy! - wielkość Wagnera, choć nie znał się zupełnie na muzyce.

Zrozumiał także nowe społeczeństwo; pojął mianowicie, że kultura XIX wieku jest kulturą mieszczańską i że wymyślanie widzowi i czytelnikowi od "burżua" jest to znieważanie samego siebie, wszyscy bowiem, którzy w tym wieku tworzą dobra kulturalne, przeznaczają je dla "burżua" i z konieczności sami się stają "burżua". Zrozumiał więc, że nowa estetyka rodzi się w tych miejscach, gdzie stukają maszyny i wrzeszczą maklerzy - w zakopcanych halach, krytych szklanymi dachami i ozdobionych gipsaturą; toteż na niego powołają się w przyszłości twórcy stylu secesyjnego, poszukujący dla nowej cywilizacji oryginalnej formy artystycznej.

Pojął wreszcie, że bieg historii i kultury nabiera tempa szalonego i że prawdziwą katastrofą będzie opóźnienie ludzkiej inteligencji w stosunku do inteligencji, jaką posiada materia. Stąd gorączkowy jego pośpiech w chwytności zmian i nowości.

Rozejrzał się też dobrze dokoła, wśród swoich współczesnych. Widział wszędzie ludzi z bogatymi życiorysami. [...] Każdy z antagonistów Baudelaire'a przeżył co najmniej cztery reżimy: restaurację, z całym jej ponurym duchem rewanzu i pomsty, monarchię lipcową z jej systemem kompromisów, pozorów i kłamstw, republikę lutową z jej demagogią, a na koniec dyktaturę z jej terrorem. Każde przejście z jednego reżimu w drugi znaczyła struga krwi: w lipcu 1830, w lutym 1848, w grudniu 1851. Tak więc na przykład Wiktor Hugo (syn napoleońskiego generała!) był kolejno ulubieńcem Burbonów, przeciw którym spiskował z Ludwikiem Filipem; mianowany przezeń parem, spiskował przeciw niemu z Ludwikiem Napoleonem; zawiedziony przez tego ostatniego spiskował przeciw niemu, co go kosztowało wygnanie na dziewiętnaście lat, a uratowało zarazem jako pisarza...

Czymże wobec takiego życiorysu i wobec wielu innych, podobnych w przebiegu, choć nie tak głośnych, było skromne życie Baudelaire'a? Urodził się "po wszystkim", bo w roku 1821, do literatury przyszedł też "po wszystkim", bo około roku 1840. Stracił ojca, kochał matkę, nienawidził ojczyzna - cóż banalniejszego? Wcześniej pokochał malarstwo i literaturę i nigdy niczym innym się nie zajmował. Miał jedną w życiu przygodę polityczną (1848), jedną podróż (na wyspy Maurice i Bourbon, gdzie go wysłano za młodu, by go oderwać od złego towarzystwa - wyjazdu do Belgii nie liczę, gdyż była to tylko rozpaczliwa wyprawa po pieniądze i ucieczka przed wierzycielami); kochał naprawdę jedną tylko kobietę, która była zarazem jego nieszczęściem (Jeanne Duval, statystkę z teatru bulwarowego, która, zdaje się, nie bardzo nawet wiedziała, co on tam w swoim pokoju pisze, gdyż była chyba analfaberką). Miał poza tym jedno tylko wielkie zmartwienie, najpospolitsze w świecie: skąd wziąć pieniądze. I jedno marzenie, równie pospolite i powszechne: mieć spokój, pieniądze i wrogów u stóp. Umarł w czterdziestym siódmym roku życia (1867) na wylew krwi do mózgu - tak samo jak jego brat przyrodni i jak matka - więc nawet nie - jak przypuszczano - z nadużyć młodzieńczych, ale z konstytucji dziedzicznie słabej.

Baudelaire doprawdy nie miał życiorysu! Jakże zazdrościł bogatego życia swemu bliźniakowi z wyboru - Edgarowi Poe! Nie wiedział, że tamten zełgał po prostu swoje przygody, a życie miał prawie tak smutne i skromne, jak Baudelaire.

Baudelaire poza tym nie miał, jak twierdził, ani ambicji, ani przekonań. Tylko rozumiał wszystko. Był bowiem szalenie inteligentny. Jest to dar okropny, gdyż zmusza człowieka do jednoczesnego przenikania siebie i drugich, a to go pozbawia wszelkiej ofensywności. Grymas znużenia, zniechęcenia, goryczy, który stale malował się na jego twarzy i który przekazali nam jego portreściści oraz on sam w licznych autoportretach i autokarykaturach, był właśnie oznaką tego absolutnego zrozumienia siebie i drugich. Był to grymas duchowy.

Gdy mówimy o osobliwym świetle Baudelaire'owskim, mamy na myśli właściwie mrok, cień padający na wszystko, co pisał, i na jego twarz. W naturze nie ma, oczywiście, światła, które byłoby mrokiem; jest tylko w świecie ułudy i zna jego tajemnicę każdy malarz i każdy mechanik teatralny. Bo w naturze w ogóle nic nie ma ciekawego ani pięknego, jak by powiedział nasz poeta...

**Sztuka romantyczna - spis treści****Charles Baudelaire**

Andrzej Kijowski: Grymas Baudelaire'a	O objeżdżaniu Metoda tworzenia	Tytuły miesięcznika (przełożył Tomasz Swoboda)
Krytyka literacka	O codziennej pracy i natchnieniu	O kilku współczesnych przesadach (przełożył Tomasz Swoboda)
Opowiadania normandzkie i Niedorzeczne historyjki Jana de Falaise (przełożył Andrzej Kijowski)	O poezji O wierzytelach O kochankach	[Recenzja Historii Neuilly księdza Bellangera] (przełożył Tomasz Swoboda)
[Parodia Safony]. Fragmenty literackie (przełożył Tomasz Swoboda)	Opowiadania Champfleury'ego: Chien-Caillou, Biedny Traбус, Nieboszczyk Miette (przełożył Andrzej Kijowski)	Bo jest w tym realizm (przełożył Tomasz Swoboda)
Jak płacić długi, gdy się jest geniuszem (przełożył Andrzej Kijowski)	Juliusz Janin i Placek na Trzech Króli (przełożył Tomasz Swoboda)	Filibert Rouviere (przełożył Tomasz Swoboda)
Prometeusz wyzwolony pana de Senneville (przełożył Andrzej Kijowski)	Piotr Dupont (przełożył Andrzej Kijowski)	Pani Bovary Gustawa Flauberta (przełożył Andrzej Kijowski)
Stulecie. List do Chateaubrianda przez Bathilda Bouniola (przełożył Tomasz Swoboda)	Myśl z albumu (przełożył Tomasz Swoboda)	Podwójne życie Karola Asselineau (przełożył Andrzej Kijowski)
Rady dla młodych literatów (przełożył Andrzej Kijowski)	Zacne dramaty i powieści (przełożył Andrzej Kijowski)	Teofil Gautier (przełożył Andrzej Kijowski)
O szczęśliwych i pechowych debiutach	Szkoła pogańska (przełożył Andrzej Kijowski)	Rozważania o niektórych moich współczesnych (przełożył Andrzej Kijowski)
O zarobkach	„Puchacz Filozof”, notatki o redagowaniu i wydawaniu pisma (przełożył Tomasz Swoboda)	I. Wiktor Hugo II. August Barbier
O sympatiach i antypatiach		

III. Marcelina  
Desbordes-Valmore

IV. Teofil  
Gautier

V. Pétrus Borel

VI. Hegezyp  
Moreau

VII. Teodor de  
Banvill

VIII. Piotr  
Dupont

IX. Leconte de  
Lisle

X. Gustaw Le  
Vavasasseur

Śmieszni  
męczennicy Leona  
Cladela (przełożył  
Andrzej Kijowski)

Reforma w  
Akademii (przełożył  
Tomasz Swoboda)

Myśl i styl  
pana Villemaina  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Paweł de  
Molenes (przełożył  
Tomasz Swoboda)

Nędznicy  
Wiktora Hugo  
(przełożył Andrzej  
Kijowski)

Rocznica  
urodzin Szekspira  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

List do  
Juliusza Janin  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Aktor Rouviere  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Notatki o  
Niebezpiecznych  
związkach (przełożył  
Tomasz Swoboda)

I. Biografia

II. Notatki

III. Fabuła i  
postacie

IV. Cytaty  
pomocne w opisie  
postaci

Notatka o  
Pracownikach morza  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Marginalia  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Na egzemplarzu  
Sprawy pięknego  
Wilhelma

Na egzemplarzu  
Dominika

Na egzemplarzu  
poezji  
Sainte'Beuve'a

Studia o Poem

Wprowadzenie do  
Mesmerycznego  
objawienia  
(przełożył Andrzej  
Kijowski)

Edgar Allan  
Poe, jego życie,  
dzieło (przełożył  
Tomasz Swoboda)

Wprowadzenie do  
Bereniki (przełożył  
Tomasz Swoboda)

Wprowadzenie do  
Filozofii  
umeblowania  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Dedykacja

Opowieści  
nadzwyczajnych  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Posłowie do  
Nieporównanej  
przygody niejakiego  
Hansa Pfaalla  
(przełożył Tomasz  
Swoboda)

Edgar Poe, jego  
życie i dzieła  
(przełożył Andrzej  
Kijowski)

Nowe notatki o  
Edgarze Poe  
(przełożył Andrzej  
Kijowski)

Geneza pewnego  
poematu (przełożył  
Tomasz Swoboda)

Eureka Uwaga  
tłumacza (przełożył  
Tomasz Swoboda)

Słowo od  
tłumacza (przełożył  
Tomasz Swoboda)

Krytyka  
muzyczna

Ryszard Wagner  
i Tannhäuser w  
Paryżu (przełożyli  
Ewa Burska i  
Stanisław Cichowicz)

I jeszcze kilka  
słów

Komentarz i  
przypisy (przełożyli  
Magdalena  
Sawiczewska i Tomasz  
Swoboda)

Bibliografia

Indeks osób i  
postaci