

Magdalena Siwiec

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński

„Czarna przędza” Baudelaire’a¹

Les Fleurs du mal – przez samego autora nazwane „misérable dictionnaire de mélancolie” – oraz *Paryski spleen* stanowią archeteksty nowoczesnej melancholii. W owym „nieszczęsnym słowniku melancholii” znalazło się miejsce na różne jej odmiany. Podsumowujący zbiór, dodany do wydania z 1868 roku, *Epigraf na potężną książkę* (*Épigraphe pour un livre condamné*), określa ową książkę jako „książkę saturniczną / Orgiastyczną i melancholijną [przeł. – M.S.]” („ce livre saturnien, / Orgiaque et mélancolique”) [Baudelaire 1994: 348-349]², tym samym cały tom pieczętując znakiem Saturna. A jednak Jean Starobinski [2017: 346], autor bodaj najważniejszych prac dotyczących podjętej przeze

- 1 Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016-2019 (Nr 0046/NPRH4/H2a/83/2016).
- 2 Wszystkie cytaty z *Kwiatów zła* podaję w obu wersjach językowych: polskiej i francuskiej za dwujęzycznym wydaniem, które ukazało się nakładem Wydawnictwa Literackiego [zob. Baudelaire 1994]. Podaję nazwisko tłumacza i numery stron obu wersji (w tym przypadku tłumaczenie własne, bo przekład Antoniego Langego znacząco odbiega od oryginału).

mnie problematyki, deklaruje: „Nie chcę bynajmniej robić z Baudelaire’a poety spleenu, melancholika”, i dodaje, że twórca raczej „doskonale naśladuje [...] postawy typowe dla melancholii oraz jej głębokie mechanizmy”. Dystans piszącego wobec własnego dzieła, niemożność pełnego utożsamienia podmiotu tekstowego z podmiotem autorskim na pewno odgrywają w takim osądzie zasadniczą rolę, choć trzeba tu zaznaczyć, że jest to chyba jedna z tez Starobinskiego wzbudzających najwięcej kontrowersji³. Istotnie, prywatne pisma poety dowodzą, że jak na piewcę melancholii Charles Baudelaire był wobec niej dość krytyczny, choć przecież zarazem – zresztą także w wypowiedziach o charakterze wyznaniowym – utożsamiał się z nią.

W projekcie notatki autobiograficznej dla Antonia Watripiona z 1852 roku wspomina swoje młodzieńcze „napady melancholii” jako jeden z ważniejszych elementów twórczego życiorysu, aczkolwiek pisze o nich z perspektywy czasu z pewnym dystansem. Wcześniej, w liście poetyckim adresowanym do Charles’a-Augustina Sainte-Beuve’a (1844), poeta przyznaje się do „westchnień Renégo” [Baudelaire 1887: 235]⁴. W przedmowie do poezji Pierre’a Duponta (1861) odżegnuje się już od melancholii bohaterów utworów François René de Chateaubrianda, Étienne’a Senancoura i Johanna Wolfganga Goethego:

- 3 Pierre Dufour [1988: 34], przyznając, że Baudelaire pożyczał gotowe schematy i obrazy z rezerwuaru melancholijnego, polemizuje z tezą Starobinskiego, że chodzi tylko o naśladowanie melancholii, fascynację nią. Stawia pytanie, dlaczego histeria Baudelaire’a miałaby naśladować właśnie melancholię i to specyficzną – czarną. Z tą tezą polemizuje również np. Fabrice Wilhem [1999: 10-20, 152-153]. Przywoławszy różne psychobiografie Baudelaire’a (od Jules’a Laforgue przez Marię Bonaparte po Johna E. Jacksona), proponuje własną interpretację opartą na pismach metapsychologicznych Sigmunda Freuda (zwłaszcza *Żalobie i melancholii*). Jego hipoteza jest właśnie hipotezą melancholiczną, w której Baudelaire’owski spleen, traktowany jako konsekwencja utraty ideału, stanowić miałby odpowiednik Freudowskiej melancholii i porażki narcystycznej (co zastanawiające, Wilhem pisze tak, jakby u Baudelaire’a był tylko spleen, a melancholia tylko u Freuda).
- 4 O wpływie François-René de Chateaubrianda na Charles’a Baudelaire’a i spleenie jako zerwaniu z romantyzmem pisze Patrick Labarthe [1997: 87, 115, 118-121]. Z kolei Frantz Leconte [1989: 316] stawia tezę o romantycznej proveniencji spleenu Baudelaire’a.

Precz zatem, oszukańcze cienie Renégo, Obermanna i Wetera; uciekajcie w mglistą otchłań, upiorne twory lenistwa i samotności, jak wieprze w jeziorze Genezaret, idźcie pograć się w zaczarowanych lasach, skąd was wywlokły nieprzyjazne wróżki, wy, barany tknięte romantycznym kręćkiem. [Baudelaire 2003b: 65]

Aktywizm, naprawianie zła przez poezję, przeciwstawia się przy tym owej melancholijnej bierności, którą zbliża do romantyzmu i do – związanej z nim w jego pojęciu – utopii „sztuki dla sztuki”. Oczywiście trzeba pamiętać nie tylko o tym, że Baudelaire odnosi się do uproszczonego obrazu romantyzmu francuskiego, ale także o tym, że jego skłonność ku poezji aktywistycznej jest przejściowa, by nie powiedzieć – epizodyczna⁵. Z podobną pobłażliwą pogardą (bliską autoironii) potraktowana jest romantyczna melancholia Samuela Cramera, bohatera *Fanfarlo*. Słusznie dowiedzono, że u źródeł spleenu podmiotu Baudelaire’a leży niezgoda na hiatus między rzeczywistością a ideałem, i jest to niewątpliwie dziedzictwo romantyzmu, a nawet jeszcze myśli Friedricha Schillera⁶. Przyznając się do melancholii, twórca w gruncie rzeczy przyznaje się do związku z romantyzmem, choć podważanym, odchodzącym jako nurt dominujący. To połowiczne poczucie przynależności znajduje uzasadnienie w samoprzekraczaniu romantyzmu w stronę nowoczesności, które wiąże się ze zjawiskiem opisanym przez Marka Bieńczyka [2002: 18-19] jako wytwa-

- 5 Rozumienie romantyzmu u Baudelaire’a ewoluuje. W *Puchaczu Filozofie* wspomina o dziesięciu różnych szkołach literackich, z których kilka reprezentowanych jest przez romantyków. Jeszcze w *Salonie 1846* poeta definiuje romantyzm jako najbardziej nowoczesny wyraz piękna, potem stopniowo zaczyna traktować go jako nurt odchodzący w przeszłość [zob. Siwiec 2014].
- 6 Piotr Śniedziewski [2010: 106] podejmuje problem ewolucji (od rozumienia anatomicznego po psychologiczne, oznaczające ból istnienia) i redefinicji pojęcia spleenu; wymienia poprzedników Baudelaire’a i wskazuje, jak pojęcie spleenu trafiło do twórczości poety. O czarnej żółci i dążeniu do „materializacji” melancholii pisze Marek Bieńczyk [1998: 15-20]. O spleenie Baudelaire’a jako nowoczesnej melancholii opartej na poczuciu utraty ideału i jego związku z miastem pisali także Jean-Michel Maulpoix [1998: 23-24] i Wilhem [1999: 15-17 (tu teza, że Rzecz, o której utracie pisze Julia Kristeva, jest Ideał u Baudelaire’a)].

rzanie przez podmiot „słaby” – owo „nic, które boli” – nowej jakości: doświadczenia nierozstrzygalności i estetyki nieokreśloności.

Rok 1857 to rok dla literatury nowoczesnej przełomowy, bo przynoszący dwa graniczne dzieła: *Kwiaty zła* i *Panią Bovary*, których autorzy zdawali sobie sprawę z tej ich graniczności. W eseju z tego roku poświęconym *Pani Bovary* Baudelaire [2003a: 104-105] pisze o innym dziele Gustave’a Flauberta, *Kuszeniu świętego Antoniego*:

[...] chciałbym przede wszystkim zwrócić uwagę czytelnika na to usposobienie skryte cierpiące i zbuntowane, które przenika cały utwór, **na tę nić czarną** [wyróż. – M.S.], która oświeśla (Anglicy nazywają to *subcurrent*) i która służy za przewodnika przez to pandemonium samotności.

Krytyk eksponuje właśnie ów „subcurrent”, to, co latentne, związane zarazem z cierpieniem i z buntem, a co obecne jest jego zdaniem w całym utworze jako mroczna nić („ce filon ténébreux”). Chciałabym zwrócić szczególną uwagę na tę właśnie metaforę (na marginesie można dodać – przypominającą czarną przędzę Cypriana Norwida z *Mojej piosnki* [I]). Ta czarna nić nie tylko pojawia się w przytoczonym eseju, gdzie służyć ma za przewodnika w lekturze – przewodnika po piekle samotności – ale także splata poszczególne teksty *Kwiatów zła*, namacalnie świadcząc o ich melancholii. Czytelnik-hermeneuta wchodzi w rolę Tezeusza podejmującego nić Ariadny i błądzącego w labiryncie Baudelaire’owskich limbów, z których jednak nić go nie wyprowadzi, a raczej – omota i uwikła.

Już w pierwszym wierszu *Do Czytelnika* (*Au Lecteur*) szatańska ingerencja w ludzką egzystencję przedstawiona jest za pomocą obrazu nici – marionetkowych sznurków poruszanych przez diabła: „To diabeł nas pociąga, dzierząc nici końce [...]” („C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!” [Baudelaire 1994: 6-7; przeł. – Jan Opęchowski]). Wnioski są pesymistyczne: życie ludzkie cechuje brak wolności, możliwości wyboru, jako igraszka losu człowiek jest z góry skazany na porażkę. To jednak nie tylko topos *theatrum mundi*. Baudelaire idzie w pesymizmie

jeszcze dalej, reżyserem tego spektaklu nie jest bowiem Bóg, ale szatan, co oznacza skażenie złem, nieuchronne potępienie. Ważniejszy jest tu dla mnie jednak inny wariant owej przewodniej metafory pojawiający się w *Spleenie III*. Mowa w nim o pajęczej przędzy spowijającej mózg, oplatającej umysł: „I w mym mózgu swe lepkie sieci porozpinał / Lud oślizgłych pajaków – najwstrętniejszy wróg [...]” („Et qu’un peuple muet d’infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux [...]”) [Baudelaire 1994: 202-203; przeł. – Bolesław Wieniawa-Długoszowski]. To ona przyczynia się do ostatecznej porażki nikłej nadziei i do zwycięstwa czarnego sztandaru trwogi: „Na łbie zaś mym schylonym, w triumfie, wysoko, / Czarny sztandar zatyka groźny tyran – Lęk” („[...] et l’Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir” [Baudelaire 1994: 202-203; przeł. – Bolesław Wieniawa-Długoszowski]. Tym samym ekspansja przędzy połączona z tryumfem czerni staje się w wierszu szczególnie widoczna, a jej negatywny wymiar – oczywisty. W *Kwiatach zła* Baudelaire łączy te dwie metafory – nici i czerni – obie, szczególnie ta ostatnia, są obciążone zdeterminowanym w tradycji znaczeniem.

Czerń przynależy do Saturna od czasów Babilończyków, stanowi koloryt depresji – świat w depresji staje się czarny [zob. Kępiński 1974: 152, 282-284, 316, 342-344; Klibansky, Panofsky, Saxl 2009: 149-236]. Według Pierre’a Dufoura [1988: 39] jest ona analogonem nieszczęścia i smutku⁷. W *Spleenie III* Baudelaire buduje obraz znudzonego władcy, przytłoczonego przesytem i niezdolnego do poruszeń, umarłego za życia, na którego nie działają zabiegi reanimacyjne. Stanowiłby on zapewne dla Antoniego Kępińskiego [1974: 48-49] doskonałą ilustrację poetycką depresji endogennej, w której dominuje czerń, poczucie własnej starości, przytłoczenia czasem dłużącym się w nieskończoność. Ważne, że stan „ja” mówiącego jest stanem bolesnym, niechcianym. Co jednak istotne, podmiot częściej myśli o próbach uwolnienia się, niż je

7 Zdaniem Dufoura [1988: 41] fizycznym odpowiednikiem *tristia* jest czerń, mrok, ciemność, noc (często związana z pustką), cień. Badacz podaje również statystyki dotyczące *Kwiatów zła*: sformułowania nocne (związane z nocą i ciemnością) stanowią, jak oblicza, 55% *Spleenu i Idealu*, a jeśli dodać do nich te związane ze śmiercią i cmentarzem – 72%.

podjmuje. W jego wyobrażeniu to dworzanie starają się poruszyć władcę, który pozostanie spetryfikowany, bezsilny, a zatem nawet jego chęć wydobycia się ze znieruchomienia okazuje się zaledwie projekcją na innych – tak głęboka jest jego słabość. Starobinski [2017: 321-334] trafnie pisze, analizując *Spleen II*, o charakterystycznym dla poezji spod znaku Saturna „efekcie eternizacji”⁸. Negatywna ocena własnego stanu nie niweluje jednak masochistycznej fascynacji doświadczanym cierpieniem. Wprawdzie melancholijny walc („valse mélancolique”) z *Harmonii wieczornej* (*Harmonie du soir*) upaja i oszalamia „serce czule, nienawidzące nicości rozległej i czarnej” („Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir”; „Serce, które przeraża bytu tajemnica”) [Baudelaire 1994: 124-125; przeł. – Maria Leśniewska], a zatem w tym przypadku melancholia to czulość odwracająca się od mroku, to jednak są sonety, których już same tytuły odzwierciedlają przeciwną stronę owego paradoksu, chodzi o takie utwory, jak *Pragnienie nicości* (*Le Goût du néant*) czy *Pociągająca groza* (*Horreur sympathique*), zamknięta zresztą bezpośrednim wyznaniem lubowania się w piekle⁹. Jeszcze inny aspekt tej inklinacji odsłania *Rachunek sumienia o północy* (*L'Examen de minuit*) – zgaszenie lampy gwarantuje schronienie w mroku, bo mrok pomaga ukryć winy, tłumi to, co wstydlive, złe, niechciane, choć tak bardzo własne.

Rozbieżność między dwiema rzeczywistościami – zewnętrzną a wewnętrzną – w *Kwiatach zła* to nie tylko poromantyczny rozdźwięk między prozaicznością a ideałem. To także niemożność uzgodnienia tego, co postrzegane, z perspektywą podmiotu. W *Łabędziu* (*Le Cygne*) miasto zmienia się szybciej niż serce człowieka, ale to nie wszystko. Podmiot melancholijny musi porzucić nadzieję osiągnięcia teleologicznej obiektywnej wizji rzeczywistości, jest uwięziony we własnym spojrzeniu: czarnym i czer-

8 Bieńczyk [2002: 274] pisze o dwóch rodzajach negacji śmierci u melancholików: pierwszy to poczucie niemożności śmierci, drugi – bycie zawsze martwym i przeżywającym tę śmierć. Przykłady obu można znaleźć u Baudelaire’a.

9 O tej ambiwalencji u Baudelaire’a pisze m.in. Gérald Antoine [1967: 375-401], który przytacza szereg zaczerpniętych z poezji Baudelaire’a cytatów dotyczących nocy zarazem niebiańskiej i piekielnej, mroku i światła, przepaści przerażającej i przyciągającej.

nią zabarwiającym świat, upodabniającym go do siebie. Można mówić o odśrodkowej inwazji czerni, co zgodne jest z ustaleniami Kępińskiego [1974: 283], w tym punkcie zaskakująco zbieżnymi z wizją zawartą w *Kwiatach zła*:

Czerń jakby przytłacza człowieka, wchłania go w siebie, nie można wobec niej przyjąć postawy dystansu, która jest możliwa wówczas, gdy amplituda oscylacji kolorytu jest znacznie mniejsza i gdy oscylacja jest zachowana.

W przypadku melancholii Baudelaire’owskiej nie ma w istocie przeciwstawienia świata wewnętrznego i zewnętrznego, ponieważ ten zewnętrzny jest postrzegany jako emanacja mroku, pustki, czerni „ja”. Nie może ono uwolnić się od samego siebie: pragnienie anihilacji czy „pragnienie nicości” jest stale tłumione przez podmiot tego pragnienia – posępnego, zwyciężonego ducha, serce mroczne i kapryśne („morne esprit”, „esprit vaincu”, „un coeur sombre et boudeur”) [Baudelaire 1994: 206-207; przeł. – Maria Zajączkowska-Abramowicz] – a przy tym stale powraca. Jak pisze Julia Kristeva [2007: 11], myśl o samobójstwie może się wydać ostatecznym tryumfem nad nicością utraconego obiektu¹⁰. W *Pragnieniu nicości* nie ma niczego poza „ja” i jego dążeniem do autodestrukcji – paradoksalnie (choć dla powstania wiersza – w sposób konieczny) kompletnie nieudanej. W tym sensie można mówić o aporetyczności podmiotu *Kwiatów zła*, określonego przez ruch zarówno ku melancholii, jak i przeciw niej.

Są w zbiorze także dwa typy tekstów melancholijnych. Pierwsze to te, które jak emblematyczny *Łabędź*, *Padlina* (*Une charogne*), *Sen paryski* (*Rêve parisien*) czy *Słońce* (*Le Soleil*) wprowadzają świat zewnętrzny (choć zawsze przepuszczony przez mroczny pryzmat patrzącego), boleśnie i gwałtownie wdzierający się do intymnej przestrzeni „ja”, pogłębiający jego pęknięcie, poczucie rozdźwięku. Drugie to te, które klaustrofobicznie, męcząco nie dopuszczają prześwitów tego, co na zewnątrz, nakładając kolejne warstwy spu-

10 Także Jean Paul Sartre [2007:24] uważa, że obsesja samobójcza u Baudelaire’a to sposób na zachowanie życia.

stoszenia wewnętrznego. Właściwie można by widzieć tu analogię do podziału wprowadzonego przez Kępińskiego na depresję endogeniczną i schizofreniczną, co świadczyłoby o tym, że Baudelaire znakomicie imituje obie formy (wracam tu do tezy Starobinskiego o imitacji dyskursu melancholicznego przez poetę), i utrudniałoby (a może tylko komplikowało) tym samym uznanie go za melancholika¹¹. Warto w tym miejscu wspomnieć stanowiący propozycję psychoanalizy egzystencjalnej esej Jeana Paula Sartre'a [2007]¹² o Baudelaire'ze. Przedstawiony w tym tekście projekt egzystencjalny – świadomie przez poetę wybrany i konsekwentnie realizowany – to projekt autodestrukcyjny: bycia innym, „jedynym aż po trwogę” [Sartre 2007: 17]. Sartre stawia tezę o narcyzmie Baudelaire'a, rozumianym jako pochylanie się nad sobą i nieustanne obserwowanie siebie – także jako patrzącego – kontemplowanie swojej świadomości (a nie nieświadomości freudowskiej), w której przedmioty to tylko preteksty bez własnego znaczenia. Wydaje się, że te spostrzeżenia odnoszą się dobrze do wskazanych tu przeze mnie cech *Kwiatów zła* i charakteryzują podmiot poezji Baudelaire'a, nieustannie poddający siebie samego refleksji, którego melancholia jest chorobą nadświadomości.

Niezgłębiona tajemnica smutku „ja” powraca wciąż jako pytanie innych projektowanych w wierszach: czy to niewolników zgadujących każde życzenie władcy, jak w przywołanym już *Spleenie III*, czy fantazmatycznej kochanki, jak w *Semper eadem*. Wiersz otwiera jej pytanie: „Skąd pochodzi – pytałaś – smutek, co przysłania / Duszę, jak gorzka fala przez morze nagnana?” („D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange, / Montant comme la mer sur le roc noir et nu?”) [Baudelaire 1994: 108-109; przeł. – Bohdan Wydzga]. Dziwność smutku oraz niemożność jednoznacznego i konkretnego określenia przyczyny tego stanu to wyznaczniki

11 Praca Antoniego Kępińskiego [1974: 48-49] pisana dawno w nurcie badań klinicznych wymaga zapewne uaktualnienia z perspektywy współczesnej psychologii i psychiatrii, niemniej jednak pewne tropy pozostają nośne, szczególnie w relacji do literatury XIX-wiecznej. Ten trop uważam za użyteczny, nawet jeśli nie odniesiemy go do psychologii twórczej poety, tylko do wykreowanego przez Baudelaire'a podmiotu melancholicznego, mając w pamięci nieustanną oscylację w jego dziele między reakcyjnością wyobraźni a szczyrością.

12 Szczególnie strony 17-20 i 92.

melancholii. Istotne jest przy tym, że podjęta w wierszu próba takiego określenia odbywa się za pomocą porównania do morza wokół czarnej (sic!), nagiej skały. To ona stanowi centrum – jedyne stabilne i nieuchronnie czarne – tego płynnego i nieujętego w granice świata. Mężczyzna odpowiada na zadane mu pytanie, jednak czyni to przewrotnie, wskazując na chorobę życia, smutek jako doświadczenie nie tajemnicze, świadczące o wyjątkowości, lecz przeciwnie – niemal oczywiste, powszechnie znane: „Smutek to dziwnie prosty, codzienny, odwieczny” („Une douleur très simple et non mystérieuse”) [Baudelaire 1994: 108-109; przeł. – Bohdan Wydzga]. Tym samym potwierdzenie znajduje diagnoza Waltera Benjamina o Baudelaire’owskim rozpoznaniu zagrażającego indywiduizmowi przekształcenia jednostki w typ¹³. W wierszu ów tytułowy smutek wiąże się z poczuciem utraty (bowiem winobranie serca już się odbyło), co skutkuje bólem istnienia. „Życie staje się męką” („Vivre est un mal”) [Baudelaire 1994: 108-109; przeł. – Bohdan Wydzga] – to zdanie centralne sonetu i całych *Kwiatów zła*. Dla podmiotu jest oczywiste, że życie, które nie jest bólem, to złudzenie, kłamstwo, ale kłamstwo świadomie poszukiwane. Kobieta o dziecięcym śmiechu, niewiedząca, ignorująca prawdę o cierpieniu staje się źródłem odurzenia iluzją. Przeciwnie „starej”, wciąż wypływającej na wierzch, świadomości podmiotu i „młodej” kobiety jeszcze wyraźniej eksponuje kluczową dla melancholii utratę zinterioryzowaną, z obiektu przeniesioną wewnątrz „ja”. Poszukiwanie w oczach ukochanej jak w zwierciadle odbicia samego siebie, nieskażonego, niedotkniętego znajomością śmierci, skazane jest zawsze na chwilowość – śnienie, nawet długie, musi zakończyć się przebudzeniem.

Dla Baudelaire’a melancholia i ironia to dwie strony tego samego rozbicia podmiotu. Łączy je zwielokrotnienie, refleksja, narcyzm, powielenie obrazu „ja”, zwierciadlanego odbicia oddalającego oryginał, a nawet – na skutek zwielokrotnień – uniemoż-

13 Pisze o tym także Bieńczyk [2002: 280-281]. Dla Sartre’a [2007: 67-69] z kolei melancholia Baudelaire’a, związana z nowoczesnością i wprowadzająca nieszczęście jako element estetyczny, to równowaga w smutku i sposób afirmowania własnej wyjątkowości.

liwiającego dotarcie do niego, rozpoznanie go¹⁴. Czarna trucizna wypełniająca żyły skojarzona jest z czarną żółcią (nawiązanie do dawnych somatycznych koncepcji melancholii), ale w *Kwiatach zła* – także z ironią. W *Heautontimoroumenos* ta czarna krew to właśnie Ironia czyniąca z podmiotu „falszwy akord” w harmonii świata: „Jest moją krwią, jej czarnym jadem” („C'est tout mon sang, ce poison noir!”) [Baudelaire 1994: 212-213; przeł. – Maria Leśniewska]. W tym samym wierszu podmiot mnoży samookreślenia. Nie zadaje jednak, jak El Desdichado – bohater sonetu Gérarda de Nerval – pytań o tożsamość¹⁵, ale tę tożsamość multiplikuje i poszerza tak, że mieszczą się w niej sprzeczne aspekty (jak rana i nóż, kat i ofiara). *Heautontimoroumenos* – sam siebie karzący, nazywa siebie posępnym zwierciadłem („sinistre miroir”) – jest tym, który odbija, powiela, naśladuje obraz megery: wymazuje siebie jako podmiot, staje się tylko cudzym odbiciem, echem innego. Samozwrotna metafora zwierciadła przywołana jest także w *Nieuniknionym* (*L'Irrémédiable*). To bardzo namacalna ilustracja destrukcyjnego i kreacyjnego zarazem potencjału alegorii, gdzie jasność i czern są ze sobą splecione w sposób nierozzerwalny i jako takie określają bohatera alegorii – nowoczesny podmiot:

Sam na sam mroczne i świetlane:
Serce zwierciadłem swym się stało,
Krynicą Prawdy czarno-białą
Skąd gwiazdy mżą rozmigotane,

Latarnią światła szatańskiego,
Co śle z ironią Piekieł łaski
Jedynej ulgi, chwały blaski:
Świadomość jasną Grzechu swego!

14 Na temat Baudelaire'owskiego zwierciadlanego odbicia, które nie jest odwzorowaniem niczego i (nie) odsyła do niczego, pisze Śniedziwski [2011: 213-218].

15 O osłabianiu podmiotu melancholijnego na różne sposoby pisze Bieńczyk [1998: 21-28]. W interpretacjach *Heautontimoroumenos* podkreśla się zatarcie różnicy między ofiarą i katem, niemożność bycia innym [Sartre 2007: 22-23], nienawiść do obiektu będącą nienawiścią do siebie samego – podmiotu [Labarthe 1997: 92; Wilhem 1999: 171-180] odgrywającego rolę potrójną: ofiary, oprawcy i mędrca, który z dystansem obserwuje tę grę bólu [Labarthe 1997: 151].

Tête-à-tête sombre et limpide
 Qu’un cœur devenu son miroir !
 Puits de Vérité, clair et noir,
 Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques,
 – La conscience dans le Mal!

[Baudelaire 1994: 216- 217; przeł. – Jan Opęchowski]

Takie przykłady potwierdzają, że to, co często definiowane jest jako brak – czyli nicność, pustka, mrok – dla Baudelaire’a ma wartość samoistną. Dochodzi do charakterystycznego dla poety, a opisanego przez Dufourea [1988: 42-46], odwrócenia znaczeń¹⁶. Serce, które stało się dla samego siebie zwierciadłem, nazwane Studnią Prawdy jasną i czarną, jest mroczne i świetliste zarazem. Owa Prawda jest jednak przede wszystkim prawdą odbitą. Gwiazda Baudelaire’owskiego podmiotu to nie gwiazda umarła, jak w *El Desdichado*, ale gwiazda sinoblada: „une étoile livide”, a właściwie jej refleks, drżący w tafli wody. Trudno o bardziej wymowne znamiona nieokreśloności, znikomości, nieuchwytności (podobny wymiar ma iluzoryczność serca-teatru w *Nieuniknionym*). Także w tym tekście serce tożsame jest z ironią – nazwane „une phare ironique” (ironiczną latarnią) – i wiąże się ze świadomością zła. Sartre [2007: 21-22] pisze o tym fragmencie:

Owo „sam na sam”, zaledwie naszkicowane, zaciera się: ma się tylko jedną głowę. Wysilek Baudelaire’a zmierza do tego, aby do granic możliwości zrealizować ten skazany na niepowodzenia zarys dwoistości, jakim jest refleksyjna świadomość¹⁷.

16 O czerni (wpisującej się w czas i śmierć, przepaść skończoności) i mroku u Baudelaire’a jako uduchowionej przez spojrzenie materii fascynującej poetę pisze André Hirt [1998: 211-212].

17 O pisaniu jako poszukiwaniu kolejnych zwierciadlanych odbić „ja” pisał Śniedziewski [2011: 219-220]. O personifikacji alegorycznej przeniesionej w sferę podmiotową pisali też Pascal Maillaud [2000: 42-48] i Jean Starobinski [2017: 328].

Pustka i czerni są często stawiane w *Kwiatach zła* obok siebie jako dwa znaki negatywności, braku, ale – dodam – braku, paradoksalnie, substancjalnego. Samo nadawanie koloru smutkowi, zabarwianie go czernią jest już gestem jego substancjalizacji, odsyłającym zapewne do substancjalnej i somatycznej zarazem metafory czarnej żółci. W *Sztucznych rajach* mowa o „ciężkich ciemnościach egzystencji” („lourdes ténèbres de l’existence commune”), ale czerni ciąży także w liryce i w poematach prozą, bowiem, jak stwierdza klasyk: „Spleen przydaje ciężaru wszystkiemu, co nazywa” [Starobinski 2017: 330]¹⁸. Substancjalność mroku powraca wyraźnie w *Nieodwołalnym* (*L’Irréparable*). Tytułowa „nienaprawialność” dotyczy podmiotu melancholijnego: dręczonego wyrzutami sumienia, pogrążonego w mroku, pozbawionego nadziei na jakiegokolwiek wyjście. Forma okalających każdą strofę pytań retorycznych odzwierciedla błędne koło, w jakim zamyka się ów ktoś: zbiorowe „my”, zmieniające się w toku liryku w „ja”. To uwięzienie wzmocnione jest jeszcze przez odniesienie do teatru, sztuczności odbierającej autonomię, a jednocześnie będącej jedynym sposobem jej ekspresji. Obrazy konstruowane wokół udręczenia, trwogi, agonii – poddawane są oglądowi, jak na scenie. Ich eskalacja ma prowadzić do rozpoznania własnego „ja”, na końcu wiersza mowa wszak o sercu, które jest teatrem. To, co jest oczekiwane, a co reprezentuje świetlista, acz krucha postać, niosąca obietnicę pokonania szatana, nigdy się nie ziści. Melancholik zastyga w oczekiwaniu na niemożliwe (pojawia się także porównanie do żalosego pomnika – „pitieux monument”), w nadziei od początku pozbawionej podstaw, tożsamej niemal ze swym przeciwieństwem – z rozczarowaniem. Obrazy te także nasycone są czernią. Oto piąta strofa wiersza:

Czarne niebo czyż można rozplomienić w blasku,
 Mrok przebić nieprzejrzany,
 Gęściejszy niżli smoła, bez zmierzchu ni brzasku,

18 Istotne są tu także ustalenia Mariana Stali [1980: 108] o ewolucji metafory czarnego słońca, w której epitet „czarny” powinien być traktowany rzeczownikowo, substancjalnie.

Z gwiazd, z błyskawic wyprany?
Czarne niebo czyż można rozplomienić w blasku?

Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?
Peut-on déchirer des ténèbres
Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,
Sans astres, sans éclairs funèbres?
Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?
[Baudelaire 1994: 144-145; przeł. – Maria Zajączkowska-
-Abrahamowicz]

W tym miejscu właśnie najmocniej ujawnia się podkreślana przeze mnie wyżej substancjalność czerni. Pamiętajmy, że wciąż chodzi o mniej lub bardziej eliptyczne określenia „ja”. Niebo, które (co jest niemożliwe) miałoby zostać rozświetlone, jest czarne, brudne, błotniste – przytłaczające. Pojawia się także ukryte w retorycznym pytaniu pragnienie rozerwania, rozdarcia ciemności jak tkaniny, jak materii stałej. Co najważniejsze – ciemność jest gęsta, zbita jak smoła, nabiera cech ciała stałego i unieruchamia, więzi „ja”. Widać to doskonale także w *Spleenie I*, gdzie mrok staje się zimny: „Pluviôse dzisiaj miastu całemu wygraża, / Z urny swej leje chłodnych ciemności odmęty [...]” („Pluviôse, irrité contre la ville entière, / De son urne à grands flots verse un froid ténébreux”) [Baudelaire 1994: 196-197; przeł. – Jan Opęchowski]¹⁹. Można w tych wierszach zaobserwować opisany przez Dufoura [1988: 37] związek epitetów (takich jak „czarny”) z substancjami uznawanymi za saturniczne (jak ziemia, kamień, błoto, śnieg, mgła, minerały itp.) i przedmiotami przypisywanymi melancholii (jak zwierciadło, drabina, klucze, piec alchemiczny, narzędzia geometryczne – wszystko, co przedstawione na rycinie Albrechta Dürera) oraz związanymi ze śmiercią.

„Czarna przędza” Baudelaire’a znaczy swój ślad szczególnie wyraźnie w wierszu *De profundis clamavi* (xxx), w którym kolor czarny zagarnia całą przestrzeń, zarówno zewnętrzną, jak

19 Antoine [1967: 389], cytując ten fragment, pisze o substancjalnych właściwościach Baudelaire’owskiej nocy, która staje się gęsta i zimna, wilgotna.

i wewnętrzzną: „Wszecławiat to czarny, nad nim z ołowiu opona, / Tam przestracz i bluźnierstwo nurza się w ciemności” („C'est un univers morne à l'horizon plombé, / Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème [...]”) [Baudelaire 1994: 84-85; przeł. – Stanisław Korab-Brzozowski]. Mroczny, ciemny, ołowiany, więc ciężki, wszecławiat jest wynikiem perspektywy podmiotowej – przepaść to „przepaść mroczna, gdzie me serce kona!” („gouffre obscur où mon cœur est tombé”) [Baudelaire 1994: 84-85; przeł. – Stanisław Korab-Brzozowski]. Wszecławiat i „ja” stają się jednym, a raczej bezdenna, mroczna głębia psychiki rozrasta się do rozmiarów wszecławia. *De profundis* (ta łacińska psalmiczna formuła przywołana jest także w *Opętaniu*) określa sytuację lirycznego „ja”, grzesznika pogrążonego w otchłani. Wyraźny jest erotyczny i blasfemiczny zarazem charakter wiersza odsyłającego w tytule do Psalmu 130, tyle że nie jest pewne, kogo podmiot wzywa z głębokości: „J'implore ta pitié, Toi, que j'aime [...]”, adresat nie został bowiem wyraźnie określony²⁰. Być może wzywa Boga, być może jednak – na co wskazuje kontekst innych, sąsiadujących z tym ogniwem cyklu utworów – zwraca się do kochanki (tak przetłumaczył pierwszy wers Stanisław Korab-Brzozowski: „Jedynie, ukochana, błagam twej litości” [Baudelaire 1994: 85]). Nie chodzi przy tym wcale o jego czy jej łaskę, o skłonienie jego/jej do jakichkolwiek działań wobec „ja” lirycznego. Nie jest to także wiersz o rozczarowaniu miłosnym. Jeśli to erotyk – to szczególny. Kobieta – powiernica byłaby tu zwierciadłem, w którym narcystycznie i regresywnie zapatrzone w siebie „ja” odbija własny brak i mrok. Pełniłaby w zasadzie tę samą funkcję co morze z wiersza *Człowiek i morze* (*L'Homme et la mer*). W obu przypadkach chodzi o mechanizm utożsamienia opisany przez Kristevą [2007: 14]:

Przez moje utożsamienie z innym, jednocześnie przeze mnie kochanym i nienawidzonym, na zasadzie inkorporacji-uwewnętrznienia-projekcji osadzam w sobie jego szlachetną część,

20 Badacze [Richter 2001: 1, 281-284; Caramatie 2015: 51, 98] twierdzą, że adresatem może być nie tylko Bóg, ale także – co potwierdzają inne teksty – kobieta, Natura, Piękno z *Hymnu*; w rezultacie poeta zwraca się do nieznannej nieskończoności, choć cały akt pokory modlitwowej zmierza w odwrotnym niż psalm kierunku.

która staje się moim okrutnym i nieustępliwym sędzią, a także część wstrętną, która mnie poniża i której pragnę się pozbyć.

Jeśli przyjmiemy, że „ty” to Bóg, również o nim można powiedzieć, że staje się zwierciadłem, punktem odniesienia dla podmiotu, także jego może dotyczyć powyższa charakterystyka. „Ja” to ziemia jałowa. Mimo nawiązania do psalmicznego wołania do Boga, Absolutu tutaj nie ma. Zastępuje go, wypiera to, co negatywne – pustka. Czarna nić pojawia się tu poprzez inne określenia, piętrzące się i budujące jednorodne pole semantyczne: jej znakiem jest mroczna przepaść („gouffre obscur”), niezmiernie noc przypominająca stary Chaos („immense nuit semblable au vieux Chaos”). Próba określenia stanu psychicznego związanego ze współczesnością, a więc nowej jakości, dokonuje się przez odwołanie do tego, co stare, dawne – jak Chaos – pierwotne. Baudelaire wyrywa skonwencjonalizowane pojęcia z kontekstu i przywraca im znaczenie, lub raczej – nadaje nowe, inne, ale przez odwołanie do tego pierwotnego. Chaos to nie brak porządku, a występujący w antycznych teogoniach nienazwany i wymykający się klasyfikacjom stan istnienia. Jego amorficzność może przypominać stan nowoczesnego człowieka, którego dramat polega jednak przede wszystkim na nadświadomości. Pustki wewnętrznej nic nie może zapelnąć. Obraz jest pejzażem wewnętrznym, obrazem autodestrukcji²¹.

Melancholik jest jak król Midas, zmieniający rzeczywistość, przy czym dłoń Midasowa przemienia wszystko, czego dotknie, w złoto, a dłoń melancholika – w czerń i ruinę. Tym porównaniem posługuje się sam Baudelaire w *Alchemii cierpienia*: „Z twej winy się zaszczepił we mnie / Midas, alchemik nieszczęśliwy” („Tu me rends l’égal de Midas, / Le plus triste des alchimistes”) [Baudelaire 1994: 208-209; przeł. – Maria Leśniewska]. Melan-

21 O pejzażach melancholijnych *Kwiatów zła* – nieokreślonych, wielkościowych, fantazmatycznych, także związanych z czernią, która wchodzi w skład konfiguracji niewidzialnego emblematu – pisze Dufour [1988: 33-34]. Badacz podejmuje także kwestię dominacji pojęć nacechowanych negatywnie w *De profundis clamavi*, co oddaje przekonanie (w istocie podmiotowe, a nie obiektywne) o negatywności jako właściwości świata.

cholik to „najsmutniejszy z alchemików”, który „złoto w żelazo sam zmienia, / Sukcesy przeobraża w plagi” („change l’or en fer / Et paradis en enfer”) [Baudelaire 1994: 208-209; przeł. – Maria Leśniewska]. Jest to owa alchemia melancholii, o której pisze Starobinski [2017: 460-461], zamiana tego, co przejrzyste, w mrok, „wody nadziei” – w „atrament troski”, prowadząca do pewnej nadwyżki, do sublimującej pracy twórczej²². Obecność owej alchemii zaznacza się jednak już wcześniej – choćby w *Błogosławieństwie* (*Bénédiction*), gdzie to, czego dotknie poeta, jest z pogardą odrzucone przez innych: „Obludnie gardzą tym, czego dotyka” („Avec hypocrisie ils jettent ce qu’il touche”) [Baudelaire 1994: 12-13; przeł. – Ireneusz Kania], choć tu jeszcze (podobnie zresztą jak we *Wzlocie – Élévation*) poeta, przynajmniej w swej wyobraźni, dokonuje przemiany odwrotnej – bólu i cierpienie tego świata w światło. *Kwiaty zła* to kwiaty bardziej alchemiczne – jak w *Aurelii* Nerval, wykwitłe z minerałów, sztucznie powołane do istnienia dzięki umiejętnościom alchemika – niż kwiaty naturalne, odsyłające do swych odpowiedników w przyrodzie²³.

Poezja Baudelaire’a wyraża jednocześnie fascynację melancholią i wstręt wobec niej, co skutkuje, paradoksalnie, nadreprezentacją związanych z nią obrazów. Ten ruch, zarówno ku melancholii, jak i przeciw niej, jest ruchem określającym podmiot i w związku z tym ruchem koniecznym dla twórczości rodzącej się z aporii. Melancholię widzi pisarz także w relacji z odchodzącym

- 22 Zdaniem Jerzego Brzozowskiego [2014: 126] melancholia, czyli depresja, u Baudelaire’a przybiera formy: niemocy, agresji, zniechęcenia, smutku i żalu. Badacz pisze także, iż owa stematyzowana depresja zostaje zderzona ze swym zaprzeczeniem, z uporczywą pracą poety, z cyzelowaniem formy zmierzającym do perfekcji.
- 23 Odwołuję się tu do metaforyki samych pisarzy. Gérard de Nerval [2012: 97], który był poetą ważnym dla Baudelaire’a, pisał w *Aurelii* o kwiatach alchemicznych: „Ozdób ani nie kuto, ani nie cyzelowano, kiełkowały, barwiły się i rozkwitały jak metaliczne rośliny rodzące się w pewnych roztworach chemicznych”. Ich twórcy są artystami naśladowującymi boski akt demiurgiczny, lecz niezdolnymi do jego powtórzenia, do stworzenia człowieka. Jak mówi jeden z nich: „Kwiaty, które wydają się naturalne, zwierzę, które będzie wyglądało na żywe, to twory rzemiosł czerpiących z największych osiągnięć naszej wiedzy, nie należy brać ich za coś innego” [Nerval 2012: 97] Ta wizja Nervalowskiego bohatera może zostać odczytana jako metaforyczna wypowiedź o sztuce. Idąc w jego ślady, Baudelaire wyzyskuje i metaforę alchemicznej przemiany, i metaforę wiersza-kwiatu.

romantyzmem (rozdźwięk ideału i prozaiczności), który poddaje rewizji, jednocześnie nawiązując do niego i zrywając z nim. Z tego rozdźwięku wyłania się spleen. W rezultacie Baudelaire tworzy nową estetykę ułomnego piękna, mającego swe źródło i w samym zmieniającym się świecie, i w subiektywnym sposobie jego postrzegania. Czerń jako skaza staje się jej wyrazem. Czerń jest także znakiem pustki, tego, co utracone, a zinterioryzowane i zawłaszczone przez podmiot. Ta pustka, brak, nabiera u Baudelaire’a koloru, gęstości, a przede wszystkim ciężaru substancjalnego.

Ślad czarnej przędzy pojawia się i znika, by znowu się ujawnić, w całym zbiorze *Kwiatów zła*. Czerń rozprzestrzenia się od centrum, którym jest melancholijny podmiot, by zagarnąć całą przestrzeń i wciągnąć czytelnika w tę pajęczą sieć. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w tych wierszach dominuje perspektywa „ja” lirycznego, które nie tyle odwzorowuje rzeczywistość, ile ją deformuje. Zaczernianie kolejnych elementów świata przedstawionego jest właśnie konkretyzacją tego zjawiska. Baudelaire pozostaje na antypodach sztuki mimetycznej w sensie ścisłym, jego wiersze naśladują nie to, co pozatekstowe, a stan, którego nie można zweryfikować pozapodmiotowo. Samozwrotność i autoreferencjalność tej liryki znajdują wyraz w obrazach refleksu, odbicia zwierciadlanego, powielającego tylko mrok duszy czującej. Ekspansja czerni nieuchronnie dotyka także zjawisk w sposób naturalny z nią niezwiązanych, a nawet sprzecznych, jak czarne światło, czarne gwiazdy, czarne słońce, czarne płótno. Także te metafory nabierają znaczeń nie tylko w odniesieniu do psychiki Baudelaire’a – nie odpowiem na pytanie, czy rację ma Starobinski, twierdząc, że pisarz melancholikiem nie był, czy wszyscy ci, którzy z nim polemizują – ale przede wszystkim w odniesieniu do samej poezji. To jest poezja melancholijna, Baudelaire czyni ją taką ze wszystkimi konsekwencjami.

Czerń atramentu to materializacja melancholii. Pisane nią słowa stają się jej wyrazem, substancjalnym śladem. Tym samym melancholia ulega przeniecowaniu, zaprzecza sama sobie, a raczej z biernej staje się czynna. Kristeva [2007: 170] pisze, przywołując Benjamina, o melancholijnym podłożu wyobraźni szukającej sensu podważonego, rozprutego przez czerń. Niewątpliwie o takiej

właśnie wyobraźni można mówić w odniesieniu do Baudelaire'a, w którego tekstach poetyckich dochodzi do zmagania z czernią zagrażającą podmiotowości poety, w tym zmaganiu starającego się jej nici wyeksponować, zebrać i wykorzystać – utkać z nich tekst.

Bibliografia

- Antoine G erald (1967), *La Nuit chez Baudelaire*, „Revue d'Histoire Litt eraire de la France”, nr 2, s. 375-401.
- Baudelaire Charles (1887), *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, Maison Quantin, Paris.
- Baudelaire Charles (1994), *Kwiaty zła / Les Fleurs du mal (1868)*, wybór Maria Leśniewska, Jerzy Brzozowski, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Baudelaire Charles (2003a), „Pani Bovary” *Gustawa Flauberta*, przeł. Andrzej Kijowski, w: tegoż, *Sztuka romantyczna*, wstęp Andrzej Kijowski, przekład zbiorowy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 95-105.
- Baudelaire Charles (2003b), *Piotr Dupont*, przeł. Andrzej Kijowski, w: tegoż, *Sztuka romantyczna*, wstęp Andrzej Kijowski, przekład zbiorowy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 57-66.
- Bieńczyk Marek (1998), *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajd  straty, Sic!*, Warszawa.
- Bieńczyk Marek (2002), *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej, Sic!*, Warszawa.
- Brzozowski Jerzy (2014), *Charles Baudelaire: między melancholi  a żarliwością*, w: *Przeciw melancholii w 40. rocznic  wydania „Melancholii” Antoniego Kępińskiego – perspektywy FIDES i RATIO*, red. Agnieszka Hennel-Brzozowska i Stanis aw Jaromi OFMConv, Polska Akademia Umiej tno ci, Kraków, s. 121-128.
- Caramatie Bernard (2015), *L'ordre de Baudelaire. Lecture des Fleurs du Mal*, Hermann  diteurs, Paris.
- Dufour Pierre (1988), „*Les Fleurs du Mal*”: *dictionnaire de mélancolie*, „Litt erature”, nr 4: *Matière de poésie*, s. 30-54.
- Hirt André (1998), *Baudelaire. Exposition de la poésie*, Editions Kim , Paris.
- K piński Antoni (1974), *Melancholia*, Państwowo Wy ad. Lekarskich, Warszawa.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (2009), *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, prze . Anna Kryczyńska, Universitas, Kraków.

- Kristeva Julia (2007), *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński, Universitas, Kraków.
- Labarthe Patrick (1997), *Spleen et création poétique dans „Les Fleurs du Mal”*, w: *Poètes du spleen. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, red. Philippe Daros, Champion, Paris, s. 115-166.
- Leconte Frantz (1989) *La tradition de l’ennui splénétique en France de Christine de Pisan à Baudelaire*, City University of New York, New York.
- Maillaird Pascal (2000), *L’Allégorie Baudelaire. Poétique d’une métafigure du discours*, „Romantisme”, nr 107, s. 37-48.
- Maulpoix Jean-Michel (1998), *Le spleen baudelairien, une mélancolie moderne*, w: *Poétiques du néant: Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, red. Béatrice Didier, Déborah Lévy-Bertherat, Gwenhaël Ponnau, Paris, s. 23-38.
- Nerval Gérard de (2012), *Aurelia*, przeł. Ryszard Engelking, w: tegoż, *Śnienie i życie*, przeł. Ryszard Engelking i Tomasz Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 73-127.
- Richter Mario (2001), *Baudelaire. „Les Fleurs du Mal”. Lecture intégrale*, t. 1, Slatkine, Genève, s. 281-284.
- Sartre Jean Paul (2007), *Baudelaire*, przeł. Krzysztof Jarosz, Zielona Sowa, Kraków.
- Siwiec Magdalena (2014), *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 196-214.
- Stala Marian (1980), *Od czarnego słońca do ciemnego świecidła*, „Teksty”, nr 6, s. 105-121.
- Starobinski Jean (2017), *Atrament melancholii*, przeł. Krystyna Belaid, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Śniedziewski Piotr (2010), „Spleen” – dialog anatomii z psychologią. *Problemy recepcji i przekładu*, „Rocznik Komparatystyczny”, t. 1, s. 105-124.
- Śniedziewski Piotr (2011), *Spoglądać w zmaćone zwierciadło (Baudelaire)*, w: tegoż, *Melancholijne spojrzenie*, Universitas, Kraków, s. 203-230.
- Wilhem Fabrice (1999), *Baudelaire : L’écriture du narcissisme*, Harmattan, Paris.

Magdalena Siwiec

Baudelaire’s “Black Thread”

The article shows Baudelaire’s poetry as a sign of both fascination and disgust with melancholy at the same time, which paradoxically results in

an over-representation of melancholic images. Black yarn is the key image in the interpretation of *Fleurs du mal* presented here. Blackness appears as a sign of emptiness, of what is lost, as something interiorized and appropriated by a melancholic subject. The article proves that this emptiness and abysmal desolation in Baudelaire's texts provide the substantive weight and that blackness becomes the materialization of melancholy and the matter of poetry at the same time, which leads us directly to a melancholic poetry *par excellence*.

Keywords: melancholy; blackness; thread; Baudelaire; *Fleurs du mal*.

Magdalena Siwiec – doktor habilitowana, profesor UJ, od 2018 roku kierowniczka Katedry Komparatystyki Literackiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania naukowe: romantyzm a nowoczesność, XIX-wieczne koncepcje poezji, polsko-francuskie związki literackie, komparatystyka. Autorka książek: *Romantyzm, czyli inter esse* (2017), *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)* (2012), *Romantyzm i zatrzymany czas* (2009), *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki* (2002), *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval* (1998), a także artykułów w czasopismach naukowych („Pamiętnik Literacki”, „Teksty Drugie”, „Ruch Literacki”) i tomach zbiorowych, redaktorka monografii *O Norwidzie komparatystycznie* (2019) i współredaktorka książek: *Mojry: początek – trwanie – koniec* (2018), *Loci (non)communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej* (2017), *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.* (2009), *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele* (2008).