

JOANNA MAJEWSKA*

Między bluźnierstwem a pragnieniem *sacrum*. Modernistyczne litanie *à rebours*

„L'Enfer, c'est le ciel en creux” – paradoksalne zdanie Barbeya d'Aureville'ego ze słynnych *Les Diaboliques*¹ można uznać za symboliczny wyraz intelektualnych i moralnych rozterek drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Kultura tych czasów jest terenem przenikania się dwóch z pozoru antagonistycznych nurtów. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z triumfującym scjentyzmem, dążącym do ujęcia rzeczywistości w racjonalnych kategoriach nauki, co prowadzi do skrajnego materializmu i wyrugowania z pola zainteresowań metafizyki. Z drugiej zaś schyłek stulecia to czas fascynacji różnymi nurtami ezoteryki (spirytyzm, mediumizm, satanizm), w których wyrażała się potrzeba *sacrum*, niezaspokajana już przez oficjalną, zinstytucjonalizowaną religię.

Zarówno scjentyzm, jak i nieortodoksyjne poszukiwania duchowe spotykają się w krytyce tradycyjnej religijności. Wczesny modernizm, zafascynowany wiedzą, poszukuje zarazem nowej religii, która byłaby ufundowana na odkryciach nowoczesnej nauki. Dlatego przy wirujących stolikach komunikują się z duchami najwybitniejsi uczeni epoki, by wymienić chociażby Juliana Ochorowicza, Cesarego Lombroso czy Camille'a Flammariona. Modernistyczny satanizm przeradza się zaś z romantycznego buntu przeciwko Bogu-tyranowi w bluźnierczą, głoszącą chwałę ciała i biologiczności człowieka, formę kultu. Satanistyczna *quasi*religia wynikałaby więc wprost z naturalizmu, i – podobnie jak spirytyzm i mediumizm – wpisywałaby się w taką koncepcję metafizyki, która nie zrywa definitywnie ze światopoglądem naukowym.

Wydaje się, że nieprzypadkowo piekło nazwano odwróconym niebem właśnie we Francji, gdzie – począwszy od rewolucji 1789 roku – coraz mniejsze znaczenie odgrywa tradycyjna religia. Jak pisze Jürgen Osterhammel:

Atak francuskiej rewolucji na Kościół i religie same w sobie, przygotowany przez krytykę religii i antykościelną polemikę radykalnych nurtów w łonie oświecenia, był [...] bezprecedensowy i stanowił jeden z najsłabszych aspektów przełomu rewolucyjnego².

* Dr Joanna Majewska, Akademia Teatralna, Warszawa, e-mail: joannamajewska1905@gmail.com

¹ „Piekło to odwrócone niebo” – J. Barbey d'Aureville, *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* [w:] *Les Diaboliques*, Paris 2003, s. 203; por. też: J. Barbey d'Aureville, *Tajemnica pewnej partii wista* [w:] *Diabla sprawy*, przeł. J. Guze, Warszawa 1978, s. 152.

² J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Boering, J. Kałużny, A. Peszke, K. Śliwińska, Poznań 2013, s. 1158.

Niemiecki badacz podkreśla zarazem, że postępowanie Republiki Francuskiej wobec katolicyzmu było bardzo radykalne i uderzało w Kościół jako instytucję. Po rewolucji katolicyzm stracił bowiem swój status oficjalnej religii, rozwiązano wszystkie klasztory, a duchowni zostali uznani za urzędników państwowych i włączeni do nowej hierarchii administracyjnej. Osterhammel konkluduje: „W żadnej innej części świata nie było podobnego rewolucyjnego zwrotu przeciwko religii jako takiej. Żadne państwo świata nie stanęło po stronie ateizmu”³.

Reakcją na postępującą we Francji laicyzację było z jednej strony krzepnięcie ortodoksji, broniącej się nie tylko przed ateizmem, lecz również gallikanizmem i liberalizmem⁴, z drugiej zaś próby ustanowienia religii, która nie stałaby w sprzeczności z nauką. Taką „religią naukową” miał być scjentyzm. Chęć pogodzenia wiary i wiedzy widać także w koncepcji religii społecznej, stworzonej ok. 1820 roku przez Claude’a-Henriego de Saint-Simona. Za „religię człowieczeństwa” uznawał doktrynę pozytywistyczną w swych późnych pismach Auguste Comte⁵.

Dopiero w drugiej połowie dziewiętnastego wieku metafizyczne tęsknoty zaczynają być zaspokajane we Francji także przez spirytyzm, mediumizm i satanizm. Te trzy nurty przecinają się w twórczości Jorisa-Karla Huysmansa, autora *Na wspak* (powieści określonej mianem „Biblii dekadentów”), który zasiadał przy wirujących stolikach, a jednocześnie interesował się kultem szatana. Jego duchowa ewolucja – od ateizmu, przez satanizm, aż po nawrócenie na ortodoksyjny katolicyzm – jest znamieną dla pokolenia francuskich modernistów, którzy, po bluznierczych poszukiwaniach, powrócą u progu nowego stulecia na łono Kościoła, by zapoczątkować różne formy „modernizmu katolickiego”.

Zainteresowanie diabłem wzrasta we francuskiej kulturze już od początku dziewiętnastego wieku. W 1818 roku ukazuje się *Dictionnaire infernal*, monumentalne dzieło pisarza i okultysty Jacquesa Collina de Plancy’ego, w którym autor próbuje zdiagnozować przyczyny wszechobecnej fascynacji złem. Zdaniem de Plancy’ego, wywodzi się ona bezpośrednio z praktyk religijnych, które – przybierając coraz bardziej pompatyczne formy – sprawiają, że człowiek zanadto koncentruje się na tym, co zewnętrzne, zapominając o Bogu⁶. Cztery lata później Charles Nodier ogłasza *Infernaliana*, czyli zbiór współczesnych relacji o piekielnych objawieniach i paktach z diabłem. Na łamach *Annales de la Littérature et des Arts* pisze też o frenezji romantycznej – lubowaniu się w ma-

³ Tamże, s. 1159.

⁴ Zob. P. Lorette, *Petite histoire de l’église catholique au XIXe siècle*, Paris 1909, s. 11.

⁵ Zob. J. Osterhammel, dz. cyt., s. 1182.

⁶ Por. J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris 1825, s. IV.

kabrze, do której zalicza również satanizm⁷. W tym samym czasopiśmie jeden z redaktorów opisuje ulubionego bohatera Byrona jako „pięknego, uwodzącego pięknnością, pijanego z rozkoszy Szatana, Lovelace’a [imię znaczące: „Uwodziciel”]⁸ dzikiej natury⁹”. We francuskiej literaturze romantycznej diabeł pojawia się często pod maską bajronicznego buntownika. Dla pokolenia romantyków Szatan będzie bowiem uosabiał to, co najcenniejsze w twórczym indywidualizmie: wolność, nienawiść przeciętności, tęsknotę za wolą i mocą oraz masochistyczne wręcz umiłowanie bólu i cierpienia¹⁰. Ideę, przyświecającą pisarzom tej epoki, dobrze wyraził Charles Baudelaire w swoim słynnym zdaniu: „Najdoskonalszym typem Piękna męskiego jest Szatan”¹¹.

Twórczość Baudelaire’a, rozwijająca się na styku romantyzmu i nowoczesności, odbija niespokojną duchowość czasu przełomu. Szatan jest więc u niego z jednej strony romantycznym buntownikiem, który wywodzi się jeszcze z tradycji Johna Milтона czy Victora Hugo, z drugiej zaś antycypuje już odkrycia nowoczesnej psychologii, uosabiając zło, tkwiące głęboko w ludzkiej psychice. Motyw Szatana, opiekuna wszystkich odtrąconych i nieszczęśliwych, nawiązuje też w poezji Baudelaire’a do słynnej augustyńskiej myśli, że grzeszny diabeł jest bliższy człowiekowi niż doskonały Bóg. Posługując się metaforą diabła, który w słynnych *Litaniach* detronizuje Boga i staje się nowym adresatem ludzkich modlitw, Baudelaire chwali również cielesny wymiar życia, negowaną przez oficjalną religię biologiczność. Znamienne, że Émile Verhaeren kończy swój wiersz poświęcony autorowi *Kwiatów zła* tymi słowami: „Poeto, któryś dzieło odwracając Danta/Szatana wyniósł do góry i zstąpił ku Bogu”¹². Sam Baudelaire zaś stwierdzał:

Každy człowiek, o každy godzinie, wzywa równocześnie Boga i Szatana. Wołanie do Boga, czyli duchowość, jest pragnieniem posuwania się wzwyż; wołanie do Szatana, czyli zwierzęcość, radość poniżenia¹³.

⁷ Zob. M. Milner, *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire 1772–1861*, Paris 2007, s. 217.

⁸ Chodzi o Roberta Lovelace’a, bohatera powieści *Clarissa Harlowe* (1748) Samuela Richardsona, przysłowiowego donżuana i libertyna.

⁹ „Son heros favori [...] est toujours un beau Satan, séducteur de la beauté, ivre de volupté, le Lovelace de la nature sauvage” – M. Milner, dz. cyt., s. 242.

¹⁰ Tamże, s. 251.

¹¹ Ch. Baudelaire, *Dzienniki poufne* [w] tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 260.

¹² É. Verhaeren, *Le tombeau de Charles Baudelaire* [w:] W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 326.

¹³ Ch. Baudelaire, *Dzienniki...*, dz. cyt., s. 276.

Swoją słynną modlitwą *à rebours* z *Kwiatów zła* Baudelaire zapoczątkowuje modernistyczne konceptualizacje formy litanii, prowadzące często w dalekie od chrześcijańskiej ortodoksji regiony wielkiej herezji i bluźnierstwa¹⁴. Pod koniec wieku we Francji pojawia się bowiem wiele litanii, skierowanych do adresata nieusankcjonowanego przez Kościół. Można tu wymienić chociażby *Notre-Dame d'Oubli* (1885) Stanisława de Guaitty, *Litanies de l'Amour* (1888) Jeana Lahora, *Litanies de la Rose* (1892) Remy de Gourmonta, *Litanies de la luxure* (1893) Alberta Samaina czy *Laudes à la Courtisane* (1909) Alfreda Mortiera¹⁵.

O litanii sabatowej, którą naśladuje utwór Baudelaire'a, wspomina już w *Dictionnaire infernal* Collin de Plancy, podkreślając jednak wyraźnie, że nigdy nie była ona adresowana bezpośrednio do Szatana¹⁶. Zanim bluźniercza litania trafia na karty literatury, funkcjonuje w środowisku tajnych wyznawców Szatana, którzy działali we Francji ok. 1845 roku. Niektóre tropy wskazują, że należał do nich sam Baudelaire¹⁷.

W modernistycznej literaturze podlegały zresztą analogicznej konceptualizacji inne formy poezji religijnej, by wymienić choćby hymn. Wielką sławą cieszył się np. w całej Europie bluźnierczy tekst Giosuè Carducciego *A Satana*, prowokacyjna, hymniczna pochwała Diabła jako patrona postępu, wolności i nowoczesności¹⁸.

O nieortodoksyjnych ruchach religijnych tej epoki pisał francuski badacz z początku XX wieku, Louis Maigron:

Wierni spotykali się w niedzielę rano, by celebrować swój kult i wychwalać Boga. W niedzielę wieczorem gromadzili się zaś, by celebrować kult na opak i wzywać Szatana. [...] Jednym z największych sukcesów [tej sekty] było siedem krótkich poematów, poprzedzonych dedykacją i odczytanych pewnej lutowej niedzieli 1846 roku. Każdy z nich gloryfikował jeden z grzechów głównych (tłum. J.M.)¹⁹.

¹⁴ Zob. M. Milner, dz. cyt., s. 877.

¹⁵ O tekstach tych wspomina w swoim artykule Isabelle Krzywkowski – zob. tejże, *La litanie: une écriture sans fin de la fin* [w:] *Anamorphoses décadentes: l'art de la défiguration, 1880-1914: études offertes à Jean de Palacio*, [red.] I. Krzywkowski i S. Thorel-Cailleteau, Paris 2002, s. 63–90.

¹⁶ Zob. J. Collin de Plancy, *Słownik wiedzy tajemnej*, przeł. M. Karpowicz, Warszawa-Kraków 1993, s. 111.

¹⁷ Por. M. Milner, dz. cyt., s. 839.

¹⁸ Por. G. Carducci, *A Satana* [w:] tegoż, *Poesie*, Bologna 1906, s. 377–385.

¹⁹ „Les fidèles s'assemblaient le dimanche matin pour célébrer leur culte et louer Dieu; ils se réuniraient, eux, le dimanche soir, pour célébrer le culte contraire et invoquer Satat. [...] Un des plus beaux succès fut, un certain dimanche de février de l'année 1846, pour sept petits poèmes [...], chacune des pièces étant la glorification d'un des péchés capitaux” – L. Maigron, *Le romanisme et les mœurs. Essai d'étude historique et social d'après documents inédits*, Paris 1910, s. 187.

Warto zwrócić uwagę, że miały one formę bliską litanii. Zaczynały się bowiem od apostrofy: „À toi, Satan”.

O litaniiach *à rebours* pisze też w 1818 roku Jules Garinet w *Histoire de la magie en France*. W 1845 roku Brierre de Boismont publikuje traktat *Des hallucinations*, w którym odwołuje się do fragmentu rozprawy Garineta, przytaczającego świadectwo opętanej Flamandki Marie de Sains: „W każdą środę i piątek [...] odgrywaliśmy podczas sabatu tajemnice Męki Pańskiej, śpiewając przy tym litanie: *Lucifer, miserere nobis; Belzébuth, miserere nobis, etc., etc.*” (tłum. J.M.)²⁰.

Na zainteresowanie dekadentów gatunkiem litanii mógł mieć też wpływ rozwój badań nad twórczością literacko-sakralną, który przypada właśnie na schyłek stulecia. Na przykład w roku 1890 na łamach „Revue Celtique” ukazuje się artykuł Josepha Lotha *Les anciennes litanies des saints de Bretagne*²¹. Tego typu prace trafiały na podatny grunt – twórcy tej epoki szukają bowiem literackiej formy, zdolnej wyrazić niepokoje nowej religijności, objawiającej się zarówno w umiłowaniu ciała – tego, co ludzkie – jak i w tęsknocie za przeżyciami metafizycznymi – za tym, co boskie. Wykorzystując formę litanii, modernistyczni poeci i pisarze ujawniali i zarazem potęgowali ideowy konflikt między cielesnością a duchowością. Modlitewna forma, sprzeczna z bluźnierczą treścią, z jednej strony wzmacniała bowiem efekt świętokradztwa, z drugiej zaś mogła prowadzić ku sferze alternatywnego *sacrum*, świętości *à rebours* i doświadczeniom *quasi-religijnym*.

Dialog z ortodoksją podejmują też dekadenci w zakresie obrzędowości. Oślawioną „czarną mszę” odprawiano bowiem w modernistycznym Paryżu według schematu tradycyjnego nabożeństwa. Świadczy o tym opis, zawarty w najsłynniejszej satanistycznej powieści epoki, czyli *Là-bas* (1891) Jorisa-Karla Huysmansa. Bohaterowie tej książki, Mme Chantelouve i Durtal, biorą udział w ceremonii, która początkowo nie różni się niczym od zwykłej mszy. Durtal bierze ją nawet za liturgię bez śpiewu²². Nagle w opuszczonej kaplicy urszulanek rozlega się jednak pierwsze wezwanie, otwierające nietypową modlitwę. Huysmansowska litania ma bowiem formę prozy poetyckiej, charakterystycznej dla modernistycznej powieści. Pozbawiona jest przy tym wyraźnych paralelizmów, a jej odbiorca to adresat nieusankcjonowany przez Kościół, czyli Szatan. O przynależności gatunkowej tej nietypowej modlitwy decyduje jej budowa (szereg apostrof w funkcji laudacji i suplikacji), okoliczności, w których się pojawia (podczas

²⁰ „Tous les mercredis et vendredis [...] on joue au sabbat les mystères de la Passion, et on y chante les litanies de cette manière...” – por. M. Milner, dz. cyt., s. 840.

²¹ Zob. W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 273.

²² „Ah ça, mais c’est une simple messe basse, dit Durtal à Mme Chantelouve” – por. J.-K. Huysmans, *Là-bas*, Paris 2006, s. 293.

mszy, w kaplicy) oraz sposób, w jaki jest odmawiana (ekspresywnie, z podziałem na głos przewodnika i głos responsoryjny chóru).

W litanii Docre'a, duchownego-odszczępieńca z *Là-bas*, pobrzmiewają echa bluźnierczej modlitwy Baudelaire'a. Podobnie jak w *Kwiatach zła*, tak u Huysmansa Szatan jest bowiem duchowym opiekunem wszystkich grzeszników, odtrąconych przez doskonale obojętnego Boga. Lucyfer, jako pierwszy buntownik, patronuje też tym, którzy ośmielają się rzucić wyzwanie surowej, chrześcijańskiej moralności. W obu tekstach pojawiają się także podobne peryfrazy Diabła. Jeżeli Baudelaireowski Szatan był „Księciem wygnania” („Prince de l'Exil”) i „wszechwiedzącym królem głuchych mroków podziemia” („grand roi des choses souterraines”), to u Huysmansa nosi on imię „króla ubogich” („le roi des déshérités”) i „Syna, którego wygnął bezlitosny ojciec” („Le Fils que chassa l'inexorable Père”)²³. W odróżnieniu od *Litanii do Szatana*, gdzie suplikacje mają na celu tylko wyblaganie łaski, Docre prosi też Diabła o bogactwo i siłę – złudne wartości, których szafarzem jest raczej Szatan niż Bóg²⁴. Co więcej, o ile świętokradcza modlitwa Baudelaire'a wynosi na piedestał Szatana, jako tego, który rozumie słabość rozdartego wewnątrz człowieka, o tyle Huysmans, nie dość, że wywyższa Diabła, to równocześnie poniża Boga, bluźnierczo trawestując jego imiona, znane z *Litanii do Najświętszego Imienia Jezus*: Chrystus, „miłośnik czystości”, „czystość Dziewic” i „ojciec ubogich” staje się w *Là-bas* swoim świętokradczym negatywem – „Abstraktorem głupich czystości” („Abstracteur des puretés stupides”), „Wasalem rozkochanym w bankach” („Vassal énamouré des Banques”) i „Bogiem interesów” („Dieu des affaires”)²⁵. Zgodnie z dekadencją zasadą *à rebours*, przymioty Boga, wyliczone w *Litanii do Najświętszego Imienia Jezus*, przynależą u Huysmansa Szatanowi. W litanii kanonika Docre'a to właśnie Diabeł jest bowiem „podporą dla biedaka” („Soutien du Pauvre”) i „wzmocnieniem zwyciężonych” („Cordial des vaincus”)²⁶. W diabelskiej modlitwie Huysmansa widać także inspiracje *Litanią Loretańską*. Docre przywołuje bowiem Szatana za pomocą imion, które powstały na skutek bluźnierczej trawestacji peryfraz Maryi: i tak „Wieża z kości słoniowej” staje się w *Là-bas* „ołowianą wieżą hysterii” („Tour de Plomb des Hystéries”), a „naczynie duchowne” przemienia się w „naczynie skrwawione gwałtami” („Vase ensanglanté des Viols”)²⁷.

²³ Ch. Baudelaire, *Litanie do Szatana*, przeł. S. Korab-Brzozowski [w:] tegoż, *Kwiaty zła. Wybór*, Warszawa 1973, s. 124; zob. też: Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 2006, s. 116 i J.-K. Huysmans, dz. cyt., s. 294.

²⁴ J.-K. Huysmans, dz. cyt., s. 294.

²⁵ Tamże, s. 295.

²⁶ Tamże, s. 293.

²⁷ Tamże, s. 294.

Jeżeli chodzi o aspekt formalny, to litanie Huysmansa jest bliska wzorcowi z *Kwiatów zła*. Opiera się bowiem na wielokrotnych modlitewnych zwrotach do bóstwa i mnożeniu metaforycznych imion Szatana. Huysmans nawiązuje także do zamykającej Baudelairovską litanie modlitwy, w której poeta oddaje cześć Diabłu, powtarzając formułę: „chwała tobie”. Litanie Docre’a z *Là-bas* to swoiste wyznanie wiary à rebours. Po ciągu apostrof – „Panie skandali” („Maitre des esclandres”), „Szafarzu dobrodziejstw zbrodni” („Dispensateur des bienfaits du crime”), „Rządco wspaniałych grzechów i wielkich występków” („Intendant des somptueux péchés et des grands vices”) – pojawia się bowiem deklaracja: „To ciebie wielbimy, Boże logiczny, Boże sprawiedliwy” („c’est toi que nous adorons, Dieu logique, Dieu juste”)²⁸.

Podobne elementy można spotkać w wierszu poety z kręgu Huysmansa, któremu także patronuje wzorzec Baudelaire’a, przefiltrowany jednak przez tradycję litanii maryjnych, z tym że jego adresatem jest Matka Boża à rebours, nazwana prowokacyjnie „Panią łaski i zepsucia”. Chodzi o dzieło Édouarda Dubusa, poety określanego czasem przez badaczy jako „uzależnionego od magii i morfiny”²⁹. Formuła ta zawiera przejrzystą aluzję do dekadencjonalnych zainteresowań Dubusa, który – podobnie jak Huysmans – uczestniczył w seansach spirytystycznych i fascynował się satanizmem. Dubus i autor *Là-bas* znali się zresztą osobiście. Młody poeta był przewodnikiem Huysmansa po ciemnych zaułkach dziewiętnastowiecznego Paryża, gdzie spragnieni metafizyki dekadenci szukali nowego sacrum, które odpowiadałoby niespokojnej, rozchwianej duchowości epoki. Niekonwencjonalne praktyki religijne i bluźniercze litanie nawiązywały konsekwentnie do tradycyjnej obrzędowości i kanonicznych form modlitwy. By dialogować z ortodoksją, pisarze musieli najpierw dobrze ją poznać. W *Là-bas*, opisując czarną mszę, której elementem jest litanie à rebours, Huysmans poświadcza przecież jednocześnie swoją świetną znajomość liturgii chrześcijańskiej. Fascynacja ortodoksją i głęboka wiedza na jej temat, której dowodzą także inne utwory pisarza, takie jak *W drodze*, *Katedra* i *L’oblat*, doprowadziły go zresztą w końcu do spektakularnego nawrócenia.

Nie wiadomo, jak ewoluowałby światopogląd Dubusa, ponieważ poeta zmarł przedwcześnie, w wieku zaledwie 31 lat, na skutek przedawkowania narkotyków. Pozostawił po sobie tylko jeden tom wierszy – *Quand les violons sont partis* – wydany już po jego śmierci, w 1892 roku. To właśnie z tego tomu pochodzą *Litanie*, w których poeta powieła wzorzec Baudelairovskich *Litanii do Szatana*. Ponieważ wiersz Dubusa jest w Polsce praktycznie nieznany, pozwolę sobie przywołać go tutaj w całości – we własnym tłumaczeniu:

²⁸ Tamże, s. 293.

²⁹ Zob. R. Baldick, *The Life of J.-K. Huysmans*, Langford Lodge 2006, s. 202.

*Szkatułko na klejnoty, które gubią duszę,
 W rubiny krwi bogata z dłoni nowicjuszek,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Fontanno, w której każdy ugasi pragnienie,
 Lesie święty, co brukać pozwalasz swe cienie,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Krzaku róży przy drodze, który spod zieleni
 Prowokuje kwiatami z bachantek spojrzeniem,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Chmuro szara, ponura, która, tak jak burza,
 Światło kradniesz od słońca, co wszystkich odurza,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Błądny ogniu, co wabisz błędzących w ciemności,
 Żłudnym światłem, świecącym na brzegu przepaści,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Niebo, w którego świetle skąpana jest ziemia
 I lilie, których kwiaty konają z pragnienia,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Owocu, który źle wróżysz trującą słodyczą,
 Której, jak pocałunków, usta sobie życzą,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Karawelo zakłeta, wsiada lud na ciebie,
 Która płyniesz po morzu, żeglujesz po niebie,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia.
 Całunie drogocenny, kwiatkami usiany,
 Pod którym już na zawsze tłum dusz pogrzebany,
 Pozdrowiona bądź, Pani łaski i zepsucia³⁰.*

Wiersz składa się z dziewięciu dwuwersowych zwrotek. Po każdej z nich pojawia się refren w formie apostrofy o charakterze laudacji. We francuskim oryginale dystychy oraz refren, za Baudelairem, mają formę regularnych aleksandrynów – z tym że w *Litanii do Szatana* dystychów jest piętnaście, a po ostatniej apostrofie następuje jeszcze sześciowersowa modlitwa. Dubus wykorzystuje ten sam układ rymów, co autor *Kwiatów zła*, w każdej strofie jego wiersza występują bowiem rymy parzyste. Inaczej niż Baudelaire, który kieruje do Szatana apostrofy w funkcji suplikacji, refreny u Dubusa mają charakter laudacji. Oba teksty opierają się na litanijnych wyliczeniach ujętych w formę wyszukanej peryfrazy imion adresata modlitwy.

Warto jednak zwrócić uwagę na różnicę między odbiorcami dwóch bluźnierczych litanii. U Baudelaire'a już tytuł utworu sugeruje jego nieortodoksyjną tematykę. U Dubusa formuła tytułowa brzmi niewinnie i nie zapowiada świętokradczej treści.

³⁰ Przekład na podst. É. Dubus, *Litanies* [w:] tegoż, *Quand les violons sont partis. Vers posthumes*, Paris 1905, s. 66–67.

Nawet apostrofa do Maryi zaczyna się tradycyjnie: „Pani łaski” („Reine de grâce”) i zdaje się nawiązywać do pozdrowienia z modlitwy *Zdrowaś Maryjo* – „łaski pełna” (po franc. „Je vous salue Marie, pleine de grâce”). Potem dopiero poeta dopowiada, że adresatka jego modlitwy to Matka Boska, która łączy w sobie sprzeczności, jest bowiem zarówno „Panią łaski”, jak i „Panią zepsucia”. O ile Baudelaire zwraca się do Szatana jako opiekuna wszystkich nędzarzy i grzeszników, uosabiającego zarazem biologiczność człowieka, o tyle Dubus kieruje swą litanie do niejednoznacznej Maryi, która patronuje ambivalencji ludzkiej natury, napięciu między pierwiastkiem duchowym a zmysłowością.

Poeta podkreśla fizyczność, zmysłowość Matki Boskiej, dialogując w ten sposób z konwencją; tym samym, podobnie jak Huysmans, potwierdza swoje odczytanie w tekstach kultury chrześcijańskiej. Tradycyjne, odnoszące się do sfery ducha peryfrazy Maryi zostają bowiem w jego utworze zastąpione przez symbole, odwołujące się do dziedziny zmysłów. I tak „naczynie duchowne” przemienia się w „szkatułkę na klejnoty, które gubią duszę” („écrin dont les joyaux tentateurs sont les vices”). Możliwe, że Dubus nawiązuje też w tym miejscu do wezwania „Arko Przymierza” („Animata Arca Divinitatis”) – tłumaczonego w kręgu kultury polskiej jako „żywa szkatuła”³¹. „Przydrożny krzak dzikiej róży” („eglantier du chemin”) to bluźniercze pomniejszenie imienia znanego z *Litanii Loretańskiej*, które brzmi „róża duchowna”. „Fontanna” („claire fontaine”) to aluzja do tytułu Maryi „Fons perennis beneficiorum”³², nieortodoksyjny „święty las” („bois sacré”) jest zaś być może dalekim echem zamkniętego ogrodu Boskiej Oblubienicy („hortus conclusus”); „chmura” („nuée errante au bas de l’azur”) to, według Ojców Kościoła, znak Matki, która nosiła Chrystusa w swym łonie³³. „Błędny ogień” („Feu follet”) stanowi bluźnierczą trawestację przydomka Maryi „gwiazda morska” (czyli przewodniczka w żegludze żywota), znanego ze słynnego łacińskiego hymnu z VIII wieku (*Ave Maris Stella*). „Niebo” („ciel”) jest być może nawiązaniem do tytułu Maryi „Splendor firmamenti”³⁴, a „owoc” („fruit maléfique”) oznacza zapewne jabłko. W symbolice chrześcijańskiej przedstawiano bowiem często Maryję jako nową Ewę, której owoc nie jest zatruty. „Karawela” („caravelle”), czyli statek, był częstym symbolem Kościoła³⁵, „całun” („linceul”) może być zaś aluzją do popularnych w sztuce chrześcijańskiej wy-

³¹ Por. W. Kochowski, *Ogród Panieński pod sznur Pisma Świętego, doktorów kościelnych, kaznodziejów prawowiernych wymierzony, a kwiatami tytułów Matki Boskiej wysadzony*, Kraków 1681, s. 8.

³² Tamże, s. 14.

³³ Zob. D. Foerstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek i R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 106.

³⁴ Por. W. Kochowski, dz. cyt., s. 14.

³⁵ Por. D. Foerstner, dz. cyt., s. 426.

obrażeń Maryi ubranej w płaszcz, którym osłania wiernych. Matkę Boską rozpoznawano też w kobiecie strojonej w szatę ze Słońca; stąd przydomek Maryi „Mulier amicta sole”³⁶.

Litanie Dubusa – w jeszcze większym stopniu niż *Litanie do Szatana* Baudelaire’a – wydają się emblematyczne dla naznaczonej egzystencjalnym pęknięciem epoki. Szatan autora *Kwiatów zła* – choć poeta eksponuje jego boski, duchowy rodowód – przynależy już bowiem raczej do sfery materii i biologii. Perwersyjna Maryja z *Litanii* Dubusa patronuje zaś występкови i wiedzy na zatracenie, zachowując jednocześnie swój uduchowiony, sakralny charakter. Można wręcz uznać ją za odmianę modernistycznej *femme fatale*. Utwór Dubusa, zamknięty w formie tradycyjnej litanii, jest modlitwą *à rebours*. Modlitwą na opak, ale wciąż modlitwą, która prowadzi do jakiegoś Boga – niejednoznacznego, zaspokajającego tęsknoty ducha i ciała, lub – jak w przypadku Huysmansa – zamkniętego w wieży z kości słoniowej ortodoksyjnej liturgii.

Litania *à rebours* pojawiła się również w dziewiętnastowiecznej Anglii, głównie za sprawą słynnego poety Algernona Charlesa Swinburne’a. Mario Praz zwraca uwagę, że typ angielskiego sadomasochisty, który pod koniec stulecia tak doskonale wcielał autor bluźnierczej litanii *Dolores*, miał na Wyspach długą tradycję³⁷. Za protoplastę Swinburne’a można bowiem uznać polityka z czasów króla Jerzego III, George’a Augustusa Selwyna (1719-1791), rozmiłowanego w makabrze i wszystkim, co dotyczyło ludzkiego cierpienia. Praz wykazuje, że przypadek Selwyna, bohatera licznych anegdot (w których występował jako amator scen egzekucji, tortur i męczarni), nie był w osiemnastowiecznej Anglii odosobniony³⁸. Co ciekawe, ówczesne kluby, zrzeszające eleganckich młodzieńców z dobrych rodzin, którzy wieczorami potrafili urzeczywistniać najokrutniejsze fantazje markiza de Sade’a, nosiły zazwyczaj nazwy nawiązujące do dziedziny wiary i religii; w bluźnierczych praktykach lubowali się np. członkowie „The Hellfire Club”, określane wcześniej jako „The Medmenham Monks”³⁹.

Legenda Selwyna i jego naśladowców wpłynęła na pojawienie się w literaturze francuskiej motywu Anglika, który chętnie uczęszcza na egzekucje. Wątek ten występuje np. w powieści Édmonda de Goncourta pt. *La Faustin* (1882)⁴⁰. Bohater o sadomasochistycznych skłonnościach nosi tu zresztą imię swojego rzeczywistego pierwowzoru. Goncourtowski Selwyn przypomina też niekiedy francuskich zwolenników

³⁶ Por. W. Kochowski, dz. cyt., s. 13.

³⁷ Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 377.

³⁸ Tamże, s. 496.

³⁹ Zob. R. Nevill, *London Clubs: Their Histories And Treasures*, London 1911, s. 17 i 262.

⁴⁰ Warto zwrócić uwagę, że była to jedna z ulubionych książek słynnego z perwersyjnych upodobań diuka des Esseintes – zob. J.-K. Hysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 234–235.

angielskiej perwersji, których autor znał osobiście: wzorem Baudelaire'a nie nosi krawata, ma skórę koloru wędzonego mięsa i pije gorzałkę „długimi łykami” – zupełnie jak autor bluźnierczego opowiadania *Tajemnica pewnej partii wista*, Barbey d'Aureville⁴¹. Wydaje się, że Georges Selwyn z *La Faustín* odsyła także do samego Swinburne'a, opisanego przez Goncourtów już w 1862 roku w słynnym *Dzienniku* jako „wariat, potwór, jeden z ludzi stojących na skraju otchłani”. Młody poeta opowiadał podobno zszokowanym braciom, że wynajął kiedyś za spore pieniądze pokój – tylko po to, by śledzić przez okno egzekucję pewnej morderczyni⁴². Sześć lat później z autorem *Dolores* zetknął się Guy de Maupassant, który zanotował swe wrażenia w tekście *L'Anglais d'Étrétat*, publikowanym na łamach czasopisma „Le Gaulois”. Według Maupassanta, halucynacyjne wizje Swinburne'a zbliżają go do takich twórców, jak E.T.A. Hoffmann czy Edgar Allan Poe⁴³. Francuscy znajomi ekscentrycznego Anglika nie mogli nie zwrócić uwagi, że nazwa jego willi w normandzkim Étrétat – „Chaumière de Dolmancé” – wywodzi się z powieści markiza de Sade'a. Podobno jedna z ogrodowych alejek tej rezydencji nazywała się zresztą „Avenue de Sade”⁴⁴.

W drugiej połowie dziewiętnastego wieku sadyzm postrzegano nad Sekwaną jako cechę typowo angielską. Kiedy w 1900 roku Joséphin Péladan ogłasza swą powieść *La Vertu suprême*, jeden z rozdziałów nosi tytuł *Le Vice anglais* i opisuje sadomasochistyczne igraszki pary angielskich kochanków⁴⁵. Już piętnaście lat wcześniej Villiers de l'Isle-Adam publikuje w dzienniku *Le Succès* artykuł *Le Sadisme anglais*, dedykowany zresztą Huysmansowi. Poeta wspomina tutaj swą rozmowę z dwoma angielskimi pisarzami, którzy z namaszczeniem wypowiadają się o Swinburnie, uznając jego perwersję za wyraz podświadomych pragnień wszystkich Anglików:

W gruncie rzeczy [...] pragnąc poznać i zrozumieć upodobania erotyczne jakiegoś narodu, naturę zmysłowości przenikającej jego organizm, nie będzie rzeczą bezużyteczną przemyśleć i zgłębić dominujące wrażenia, które pozostawiają pod tym względem w umysłach dzieła jego ulubionego wyraziciela, jego Poety narodowego. [...] Naszym prawdziwie narodowym poetą jest Algernon Charles Swinburne [...] to, co dominuje w jego utworach, w jego zmysłowych marzeniach, odpowiada najlepiej zmysłowości większej części Anglików⁴⁶.

⁴¹ Zob. É. de Goncourt, *La Faustín*, Paris 1892, s. 308–309.

⁴² Zob. M. Praz, dz. cyt., s. 379.

⁴³ Zob. G. de Maupassant, *L'Anglais d'Étrétat*, „Le Gaulois”, z 29.11.1882.

⁴⁴ Por. G. Lafourcade, *Swinburne: A Literary Biography*, New York 1932, s. 197.

⁴⁵ Zob. M. Bury, *Les écrivains décadents de la fin du XIXe siècle et le Sacré*, „Bulletin de l'Association Guillaume Budé” 1990, nr 3, s. 311.

⁴⁶ A. Villiers de l'Isle Adam, *Histoires insolites*, Paris 1909, s. 95–96; cyt. za: M. Praz, dz. cyt., s. 383.

W 1866 roku, w zbiorze *Poems and Ballads*, Swinburne ogłasza słynną litanie *Dolores*, opatrzoną podtytułem *Notre-Dame des Sept Douleurs*⁴⁷. Zdaniem Isabelle Krzywkowski, utwór ten można uznać za „apogeum litanii satanistycznej”⁴⁸. Poemat Swinburne’a, złożony z pięćdziesięciu pięciu strof, liczy czterysta czterdzieści wersów. Co druga zwrotka kończy się bluźnierczą, litanijną apostrofą, skierowaną do „Naszej Pani od Boleści”⁴⁹. Można, jak Mario Praz, uznać po prostu „Our Lady of Pain” za kolejne wcielenie modernistycznej kobiety fatalnej⁵⁰. Taką tezę zdaje się potwierdzać już pierwsza strofa poematu, zwieńczona apostrofą w formie retorycznego pytania:

Cold eyes that hide like a jewel
 Hard eyes that grow soft for an hour;
 The heavy white limbs, and the cruel
 Red mouth like a venomous flower;
 When these are gone by with their glories,

⁴⁷ Warto zauważyć, że w zbiorze Swinburne’a pojawia się jeszcze jedna litanie (*A Litany*), złożona z dziesięciu antyfon. Zawierają one dialog Boga-mściciela z grzesznymi ludźmi. Nieparzyste strofy, wygłaszane przez wiernych, powtarzają słowa, które wcześniej kieruje do nich Bóg – np.:

First Antiphone
 All the bright lights of heaven
 I will make dark over thee;
 One night shall be as seven
 That its skirts may cover thee;
 I will send on thy strong men a sword,
 On thy remnant a rod;
 Ye shall know that I am the Lord,
 Saith the Lord God.
 Second Antiphone
 All the bright lights of heaven
 Thou hast made dark over us;
 One night has been as seven
 That its skirts might cover us;
 Thou hast sent on our strong men a sword,
 On our remnant a rod;
 We know that thou art the Lord,
 O Lord our God. (1-18)

A.Ch. Swinburne, *A Litany*

[w:] tegoż, *Poems and Ballads*, London 1917, s. 89.

⁴⁸ Por. I. Krzywkowski, dz. cyt., s. 70.

⁴⁹ Por. A.Ch. Swinburne, *Dolores (Notre-Dame des sept douleurs)* [w:] tegoż, *Poems and Ballads*, dz. cyt., s. 154-168; fragment poematu przełożył w 1899 roku Antoni Lange – zob. K.A. Swinburne, *Dolores (Urywek z poematu)*, przeł. A. Lange, „Życie” 1899, nr 5, s. 88-89.

⁵⁰ Por. M. Praz, dz. cyt., s. 209-221.

What shall rest of thee then, what remain,
 O mystic and sombre Dolores,
 Our Lady of Pain? (1-8)

Ale litanijna forma prowadzi do sakralizacji adresatki. Kochanka poety, piękna i zarazem okrutna, zimna, choć wzniecająca żar namiętności, upodabnia się w jego wizji do Matki Boskiej nie tylko za sprawą swego hiszpańskiego imienia, prowadzącego wprost do jednego z przedstawień Maryi – „María de los Dolores”. Wydaje się bowiem, że przewrotne, odwracające role i wartości skojarzenie obojętnej, okrutnej kobiety z cierpiącą Matką Boską może też odsyłać do ikonografii chrześcijańskiej, do wizerunków Maryi przebitej siedmioma strzałami lub podtrzymującej nagie ciało martwego Chrystusa⁵¹. W litanii Swinburne’a „Nasza Pani od Boleści” zdaje się uświęcona, ale zarazem uprzedmiotowiona, bo zimna i obojętna jak rzeźba czy obraz. W strofie jedenastej czytamy np.:

Ah, beautiful passionate body
 That never had ached with a heart!
 On thy mouth though the kisses are bloody,
 Though they sting till it shudder and smart.
 More kind that the love we adore is,
 They hurt not the heart or the brain,
 O bitter and tender Dolores,
 Our Lady of Pain. (81-88)

Ciało kochanki, piękne i namiętne, zsyła poecie cierpienie, ale samo nie jest zdolne cierpieć. Krwawe, śmiertelne pocałunki, które poeta składa na ustach Dolores, nie są w stanie zaburzyć jej wewnętrznej równowagi – „nie szkodzą sercu ani mózgowi”. W sadomasochistycznej wizji Swinburne’a kochanek odczuwa równocześnie rozkosz i przejmujący, fizyczny ból. Dolores, bluźniercza Matka Bolesna, zachowuje zaś spokój i dystans – niczym martwy przedmiot kultu, wizerunek Maryi, głuchy na żarliwe prośby, które wznoszą do niego słabi i grzeszni ludzie.

Sadomasochistyczne fascynacje widać najwyraźniej w strofie dziesiątej, gdzie fizyczne tortury, których pożąda kochanek, nasuwają bluźniercze skojarzenie z tajemnicami wiary, wyrażonymi w formach teologii negatywnej – są bowiem „niemożliwe do wyobrażenia”, „niesłychane”, „niezapisane” i „nieznane”:

There are sins it may be to discover,
 There are deeds it may be to delight.
 What new work wilt thou find for thy lover,
 What new passions for daytime or night?

⁵¹ Według św. Teresy, „przemoc i nagłość właściwe są [...] «duchowemu wzlotowi», czyli doskonałej formie ekstazy – zob. J.-N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2003, s. 105.

What spells that they know not a word of
 Whose lives are as leaves overblown?
 What tortures undreamt of, unheard of,
 Unwritten, unknown? (73-80)

W poemacie Swinburne'a świadomość świętokradztwa i bluźnierstwa potęguje doznania erotyczne. Grzech jest równoznaczny z bólem (zarówno duchowym, jak i fizycznym), ból zaś jest źródłem rozkoszy. Stąd bluźniercze skojarzenie kochanki z „Naszą Panią od Boleści” i tęsknota za występkiem, który łączy się z męką, ale i perwersyjną przyjemnością: „Shall no new sin be born for mens trouble,/No dream of impossible pangs?” (91-92). Pocałunek Dolores sprawia, że mężczyźni zamieniają „the lilies and languors of virtue” na „the raptures and roses of vice” (67-68). Warto zwrócić tutaj uwagę na poetycką grę z motywami kwiatów, wiązany zazwyczaj z Matką Boską. W szale erotycznego rozpasania lilia – kwiat, który symbolizuje dziewictwo i odsyła zarazem do postaci Maryi – upodabnia się do róży, królowej kwiatów (jak Maryja jest królową ludzi), kojarzonej zarazem z namiętnością. Czyli symboliczna „róża duchowna” z *Litanii Loretańskiej* zmienia się u Swinburne'a w swój zmysłowy negatyw – „różę występku”, nie tracąc przy tym sakralnych konotacji.

Na nieostrość granic między występkiem a cnotą wskazuje szczególnie strofa dwudziesta czwarta, zawierająca aluzję do czarnej mszy. W mroku kaplicy, do której nie dociera słoneczne światło, nic nie jest jednoznaczne, a wyuzdana rozpusta może upodobnić się do mistycznej komunii:

In a twilight where virtues are vices,
 In thy chapels, unknown of the sun,
 To a tune that entralls and entices,
 They were wed, and the twain were as one. (185-188)

Podobnie płynne są pojęcia dobra i zła w zakończeniu poematu, gdzie pojawia się wręcz myśl o tożsamości nieba i piekła – zupełnie jak w paradoksalnym zdaniu Barbeya d'Aureville'ego; ciemność ma bowiem tutaj moc oświecającą, a mroczne otchłanie mogą być równie dobrze uznane za świetliste rajskie łąki:

We shall know what the darkness discovers,
 [...] We shall see whether hell be not heaven,
 Find out whether tares be not grain [...]. (433;437-438)

Dlatego poeta stawia na ołtarzu swą kochankę i przyzywa ją za pomocą litanijnej apostrofy, która pełni funkcję inwokacyjną⁵². Zmysłowość jest bowiem rewersem duchowości, grzech może stać się niekiedy modlitwą, a toast spełniany podczas bluźnierczej orgii upodabnia się czasem do Eucharystycznej transsubstancjacji:

⁵² Por. W. Sadowski, dz. cyt., s. 21.

I have passed from the outermost portal
 To the shrine where a sin is a prayer;
 What care though the service be mortal?
 O our Lady of Torture, what care?
 All thine the last wine that I pour is,
 The last in the chalice we drain,
 O fierce and luxurious Dolores,
 Our Lady of Pain. (129–136)

Każda nieparzysta strofa ma podobną strukturę: w ośmiu wersach powtarza się układ rymów (ababcedd), powraca też litanijny refren w formie apostrofy do Dolores, skojarzonej bluźnierczo z „Naszą Panią od Boleści”. Swinburne mnoży przydomki i epitetety bluźnierczej bogini. Maryja-Dolores jest więc zarazem „kochanką” i „matką” – z tym że poeta doprecyzowuje oba określenia kluczowym dla niego pojęciem rozkoszy („mistress and mother of pleasure”, 427). Dolores-Nasza Pani od Boleści zostaje obdarzona dwuznacznymi epitetami – poeta mówi o niej np.: „mystic”, „sombre” (7), „wisest among women” (39), „a pallid and poisonous queen” (63-64), „splendid”, „sterile” (71), „bitter”, „tender” (87), „sanguine”, „subtle” (103), „fierce”, „luxurious” (135), „sleepless” i „deadly” (215). Maryja-Dolores łączy więc w sobie sprzeczności, które nie dotyczą tylko jej wewnętrznych przymiotów czy wad, lecz nawet jej ubioru: jest bowiem „biało przyodziana” („white-robed”, 359), choć nosi zarazem „czerwone szaty” („thy raiment is ruddy”, 359). Jest równocześnie „siostrą, małżonką i matką” („my sister, my spouse, and my mother”, 151), matką i dziewicą („a mother”, „a maiden”, 347), śmiertelniczką i matką bogów („a mortal”, „a mother of gods”, 347, 352), królową zwyciężającą śmierć i umarłą („a queen over death and the dead”, 348). Oprócz rodowodu religijnego, ma też korzenie pogańskie: jej rodzicami są bowiem rzymska bogini śmierci Libitina i Priapus, grecki bóg płodności („Libitina thy mother, Priapus/ Thy father, a Tuscan and Greek, 51-52); stąd określenie „córka Śmierci i Priapusa” („daughter of Death and Priapus”, 423). Religijnemu synkretyzmowi towarzyszy u Swinburne’a racjonalizm, ujawniający jednak zarazem tęsknotę epoki scjentyzmu za duchowością: „What ailed us, O gods, to desert you/For creeds that refuse and restrain?” (277-278).

W bluźnierczym wierszu angielskiego poety najwyraźniej zarysowuje się jednak dialog z religią katolicką. Poczawszy od tytułu i litanijnej formy, przez archaizmy, nawiązujące do języka Biblii (np. zaimki dzierżawcze „thy”, „thine” i zaimek osobowy „thou”), aż po grę z różnymi symbolami, w tym także symboliką liczb. Najważniejsza jest tu siódemka:

Seven sorrows the priests give their Virgin;
 But thy sins, which are seventy times seven,
 Seven ages would fail thee to purge in,
 And then they would haunt thee in heaven. [...] (9–12)

Siedem boleści przypisywał tradycyjnie Kościół Maryi; siedemdziesiąt razy siedem – to liczba grzechów Dolores, i nie wystarczy siedmiu wieków, by zmyła je z siebie. Święta liczba Biblii (seven), bluźnierczo zwielokrotniona, kojarzona jest brzmieniowo z niebem (heaven), boleści (sorrows) – z grzechami (sins), dziewica (Virgin) – z potrzebą oczyszczenia (purge in). Przez instrumentacje głoskowe i powtórzenia Swinburne piętrzy kontradycje, obniża to, co wysokie, wywyższa, to, co niskie. Podobnie jest w strofie trzeciej:

O garment not golden but gilded,
 O garden where all men may dwell,
 O tower not of ivory, but builded
 By hands that reach heaven from hell;
 O mystical rose of the mire,
 O house not of gold but of gain,
 O house of unquenchable fire,
 Our Lady of Pain! (17–24)

Dźwiękowe podobieństwa słów prowadzą do konsekwentnej deprecjacji *sacrum* (garment – golden – gilded – garden – gold – gain). Punktem wyjścia są przy tym przydomki Maryi – „ogród różany”, „wieża z kości słoniowej”, „róża mistyczna”, „złoty dom”. Mistyczna róża jest z błota, ale błoto („mire”) brzmieniowo koresponduje z religijnie nacechowaną mirrą („myrrh”). Maryja-Dolores zawieszona jest między niebem a piekłem, jest święta, nieskalana i zarazem rozpustna, może ją bowiem mieć każdy („all men may dwell”).

Bluźnierczy poemat Swinburne’a doskonale odzwierciedla nastroje epoki. Litanie skierowana do adresata nieusankcjonowanego przez Kościół, świadcząca o porzuceniu zinstytucjonalizowanej religii, wyraża zarazem *à rebours* potrzebę *sacrum*, do którego – paradoksalnie – można dotrzeć jedynie za pomocą tradycyjnej formy modlitewnej. Wybór gatunku litanii pociąga bowiem za sobą określone konsekwencje⁵³. Litanie jest rodzajem modlitwy. Bluźniercza treść nie tyle rozsądza tę tradycyjną ramę, co musi jej się podporządkować. Czyniąc obiektem litanijnych apostrof Szatana czy rozpustną kobietę, pisarze drugiej połowy dziewiętnastego wieku nadają im nieuchronnie cechy sakralne. Ujawniają w ten sposób – mniej lub bardziej mimowolnie – swój metafizyczny głód, pozostający w jaskrawym rozdzwieku z nowoczesnym światem, światem nauki, techniki i racjonalizmu, w którym niewiele jest miejsca na *sacrum* i tajemnicę.

Zawieszony w Baudelairowskiej otchłani człowiek drugiej połowy dziewiętnastego wieku szuka punktu oparcia poza zmieniającą się wciąż płynną rzeczywistością. Za postać emblematyczną dla tej epoki można uznać Durtala, bohatera słynnego cyklu powieściowego Huysmansa. To bluźnierca, pragnący wiary, zazdroszczący tym, któ-

⁵³ Tamże, s. 12-13.

rzy wierzą. W *Là-bas* Durtal wyznaje z goryczą: „Jakże pożądam prostej wiary Carhaix!”⁵⁴.

Jego przyjaciel des Hermies utwierdza go tylko w tym pragnieniu: „Wiara [...] jest jak falochron, za którym człowiek, pozbawiony masztu, może odnaleźć pokój”⁵⁵.

Between blasphemy and desire for the sacred.

Modernist litanies à rebours

In the second half of the 19th century in the European culture appears an increased interest in evil. This phenomenon is widely spread particularly in France and England. In his famous volume of poems *Les Fleurs du Mal* Charles Baudelaire publishes *The Litanies for Satan* where the Devil replaces God as the addressee of a blasphemous prayer. Joris-Karl Huysmans, an author of the novel *Là-bas*, describes a black mess and a litany addressed to Satan who seems to be closer to sinful people than perfectly indifferent God. A poet from the Huysmans' artistic circle, Édouard Dubus, devotes his litany to a „Lady of grace and immortality” – a blasphemous double of Mary, mother of Jesus. An English poet Charles Algernon Swinburne writes *Dolores*, a poem addressed to „Our Lady of Pain” and recognised as the apogee of the satanic litany. In all these cases the choice of a litany as a literary genre results in acceptance of a vision of the world broadened with spirituality. In spite of their seemingly blasphemous plots, all these texts express a deep hunger for the sacred – the hunger that could not be satisfied with official religion.

Key words: Baudelaire, Huysmans, Dubus, Swinburne, modernism, litany, blasphemy, Satan, God

⁵⁴ „Ah! ce que j’envie la foi robuste de Carhaix” – J.-K. Huysmans, *Là-bas*, dz. cyt., s. 333; Carhaix był dzwonnikiem z kościoła Saint-Sulpice, w którym szukał duchowej pociechy Durtal.

⁵⁵ „La foi [...] c’est le seul môle derrière lequel l’homme démâté puisse s’échouer en paix!” – J.-K. Huysmans, *Là-bas*, dz. cyt., s. 333.

