



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

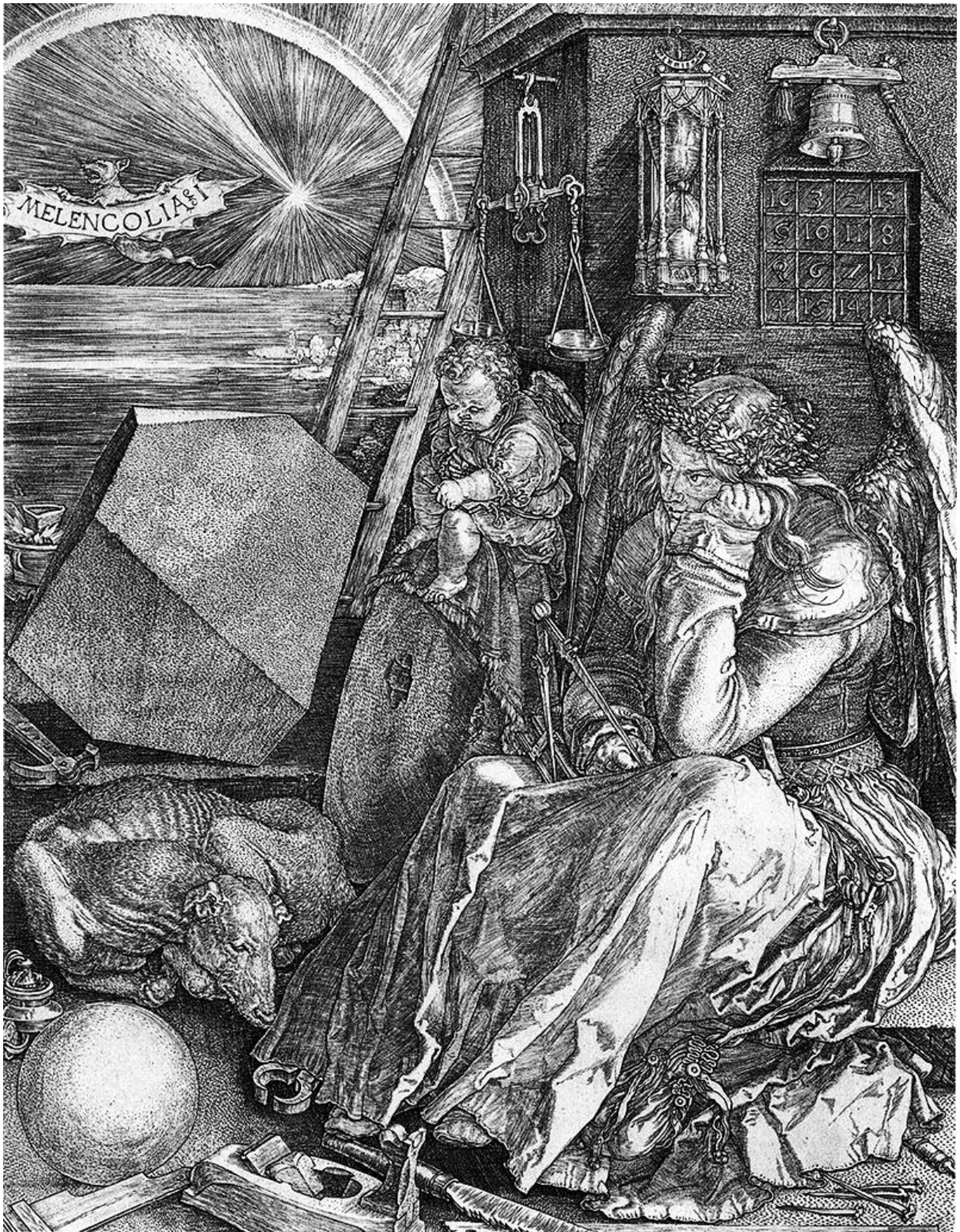
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΩΤΗΡΙΟΣ Κ. ΝΤΑΜΠΕΓΛΙΩΤΗΣ

Φιλοσοφία και Λογοτεχνία: Οι φιλοσοφικές προεκτάσεις του έργου
του Charles Baudelaire. Η οκνηρία ως υπαρξιακή (σ)τάση.

Στις τρεκλίζουσες ψυχές



Melencolia I, Dürer

Επίγραμμα για ένα βιβλίο της συμφοράς

Ατάραχε αναγνώστη, ω εσύ μυαλό βουκολικό,
νηφάλιέ μου άνθρωπε, αφελή και του Καλού υπηρέτη,
αγνόησε τι λέει το βιβλίο αυτό· προσέτι
δε πέτα το ως ανέγνωμο και μελαγχολικό.

Τον λόγο αν δεν εσπούδασες που λεν *ρητορικό*
κοντά στον Σατανά (: διδάχο ατσίδα, αν και, προπέτη),
ε, πέτα το!: χαμπάρι δεν θα πάρεις πως είν' σιέτη
απάτη, αν ήδη δεν με πέρασες για υστερικό!

Αλλά αν, χωρίς να γητευτείς ή να παρασυρθείς,
το μάτι σου γνωρίζει στις αβύσσους να βουτάει,
ας με διαβάσεις! – και θα με αγαπήσεις παρευθύς.

Ψυχή περιεργη αν είσαι και που ξέρει να 'χτιμάει
και τον παράδεισο γυρεύει, σου παρακαλιέμαι
συμπόνα με, σπλαχνίσου με! – ειδαλλιώς σε καταριέμαι

Charles Baudelaire

Περιεχόμενα

Πρόλογος	7
Οκνηρία	10
Les divans de Baudelaire	12
Το ιστορικό πλαίσιο των <i>Les Fleurs du Mal</i> , εργάτες-ποιητές	30
Ο μπωντλαιρικός Χρόνος	47
Μπωντλαιρική «Ανθρωπολογία»	55
Ευσεβείς προβολές	66
Η περίπτωση του <i>Υγκιτουρ</i> του Mallarmé	66
Η περίπτωση του Genet	80
Αλληγορία.....	83
Η μπωντλαιρική ειρωνεία και το γέλιο.....	92
«Επίλογος».....	102
Επίλογος	104
Βιβλιογραφία	107
Περίληψη	111

Φιλοσοφία και Λογοτεχνία: Οι φιλοσοφικές προεκτάσεις του έργου του Charles Baudelaire. Η οκνηρία ως υπαρξιακή (σ)τάση.

Πρόλογος

«Αναλαμβάνω κάτι που δεν έχει γίνει ποτέ στο παρελθόν, ούτε και πρόκειται να βρει στο μέλλον μιμητές. Θέλω να δείξω στους συνανθρώπους μου έναν άνθρωπο σε όλη τη φυσική του αλήθεια· και ο άνθρωπος αυτός θα είμαι εγώ»¹

Γιατί ο Charles Baudelaire; Όταν έκανα ετούτη την ερώτηση στον εαυτό μου για πρώτη φορά, η απάντηση δεν είχε σχηματιστεί ακόμη. Μετά από τόσον καιρό, τουλάχιστον εννέα χρόνια που βρίσκομαι στον κόσμο του Baudelaire, η απάντηση εκκρεμεί. Σαν τον Αυγουστίνο έχω την απάντηση αν δεν ερωτηθώ, αλλά σωπαίνω όταν ρωτιέμαι. Η σιγή, βέβαια, είναι η κατάλληλη συνθήκη για ν' αφουγκραστούμε καλύτερα τον ποιητή και το Παρίσι του .

Ο Baudelaire γεννήθηκε το 1821 και πέθανε το 1867. Σαράντα έξι χρόνια ήταν αρκετά για να αλλάξει η ιστορία της γαλλικής και της παγκόσμιας λογοτεχνίας – αλλά με ποιο τίμημα...Υπήρξε άραγε κάποιο αντίτιμο που πλήρωσε ο ποιητής; Προφανώς και υπήρξε. Το αντίδωρο που πρόσφερε ο Baudelaire ήταν ο ίδιος του ο εαυτός! Εν πλήρει συνειδήσει και έχοντας σώας τας φρένας, ο ποιητής αποφασίζει να παραδώσει τον εαυτό του στην Τέχνη. Οι Μούσες, παιδιά της Μνημοσύνης και του μελαγχολικού Κρόνου, του δίνουν την ευλογία τους – η μητέρα του δεν καλοβλέπει το δώρο τους: *«Με διάταγμα και την υπογραφή της παντοδυναμίας/ ο Ποιητής στον κόσμο αυτό τον πληκτικό ήρθε. Τότε πάει/ η μάνα του έντρομη, μα και υποχείριο της βλασφημίας/ και δείχνει τις χρόνιες της στον Θεό, που τηνε συμπονάει:–* “Μια αρμαθιά έχιδνες να γένναγα μακάρι, ναι, μακάρι,/ παρά να θρέψω αυτό το μπαίγνιο που ‘φερα για το κακό μου!/ Καταραμένη η νύχτα που σ’ εφήμερη χαρά με χάρη/ μ’ επήρε και μου εφούσκωσε η κοιλιά για τον εξιλασμό μου!» *Και μιας κι εσύ μ’ επέλεξες μες στις γυναίκες όλες να ‘μαι/ το σίχαμα του μελαγχολικού μου αντρός στο φως της μέρας, και μιας και ν’ απορρίζω τώρα δεν μπορώ στις φλόγες (κάμε/ σα ραβασάκι, κάμε σαν κάτι άλλο) ετούτο εδώ το τέρας,»*θα κάμω εγώ το μίσος που με δέρνει επάνω να χυμήξει/ στο επάρατο όργανο της μοχθηρίας σου, και λούκια-λούκια/ θα καταχύνεται, στο δέντρο το καχεκτικό να πνίξει/ τα

1. Ζ, Ζ, Ρουσσώ. (1997). *Οι Εξομολογήσεις* τομ. Ι. Μτφρ.: Α. Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: ΙΔΕΟΓΡΑΜΜΑ, σ. 9.

πάντα, ναν του χαλνά τα μολεμένα μπουμπούκια!».² Ευτυχώς τα μολεμένα μπουμπούκια του Baudelaire δεν έπαθαν τίποτα.

Το δώρο των Μουσών ο ποιητής το εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο. Μακέλεψε τον εαυτό του, όχι χωρίς μια κάποια δόση ηδονής· παραδόθηκε στις διαστροφές και στις καταχρήσεις – ο πρόωρος θάνατός του ήταν απόρροια ετούτης της ζωής· παραδόθηκε στην μεγαλοπρέπεια τους αυτομαστιγώματος, καταχράστηκε την εμπιστοσύνη των φίλων του και έπαιξε με τα νεύρα των πιστωτών του, τα έβαλε με τον Θεό και συνωμότησε με τον Διάβολο, έχοντας στο στόμα μονάχα μια φράση: «Για νέα μαρτύρια χρέος να κάμω στίχους».³

Στιχούργησε ο Baudelaire και στιχούργησε καλά, δίνοντάς μας έργα διαυγή, φίνα και σπουδαία. Έκλεισε τον εαυτό του στο έργο του, σαν σε καλογερίστικο κελί και ύστερα γαλήνιος εκσφενδονίστηκε «στα γαληνά και πάμφωτα πεδία».⁴

Στο παρόν πόνημα θα καταγράψουμε την πορεία που ακολούθησε το μελαγχολικό πνεύμα του Baudelaire.

Δεν θα ξεφύγουμε απ' το πνεύμα του ποιητή ούτε θα τοποθετήσουμε στοχαστικά μπαλώματα εκεί που χάσκει η αυλαία της μπωντλαιρικής σκηνής. Ο φιλοσοφικός στοχασμός, η φιλοσοφική έκθεση, το *φιλοσοφικό* θα αντιμετωπίσουν με τον δέοντα σεβασμό την ποιητική δημιουργία, το *λογοτεχνικό*. Η παρούσα εργασία θα πρέπει, λοιπόν, ν' αντιμετωπιστεί σαν ένα *νοητικό πείραμα* κατά το οποίο ο φιλοσοφικός στοχασμός *ακολουθεί* καταλεπτώς τη λογοτεχνική δημιουργία με σκοπό να παρουσιάσει την αλήθεια που φέρει εντός της. Πρόκειται γι' αυτό που ο Philippe Sabot στο βιβλίο του *Φιλοσοφία & Λογοτεχνία. Προσεγγίσεις και διακυβεύματα ενός ζητήματος* θα αποκαλέσει «σκέπτεσθαι υπό τον όρο της φιλοσοφίας».

Με άλλα λόγια, με απόλυτο σεβασμό στο μπωντλαιρικό κείμενο, ήγγουν στο ύφος, στην εποχή, στο εκτόπισμα και κυρίως στη γλώσσα του, τα φιλοσοφικά κείμενα θα χρησιμοποιηθούν επικουρικά –για να αλλάξουμε φακό και όχι να μεγεθύνουμε το έργο του ποιητή. Κι έτσι να εξαγάγουμε αλήθειες που φέρει εντός του το κείμενο στιβαρές και

2. C, Baudelaire. (2018). *Τα Άνθη του Κακού*, μτφρ.: Γ. Κεντρωτής. Αθήνα: GUTENBERG, σ. 37. Δεν θα αναλωθούμε σε αναλύσεις για τις σχέσεις του Baudelaire με τη μητέρα του, τον πατριό του, το Conseil Judicaire κτλ. Για περισσότερα βλ. Α, Τρουαγιά. (2010). *Μπωντλαιρ, Βερλαίν, Ρεμπώ. Τρεις μητέρες, τρεις γιοι*. Μτφρ.: Β. Λούβρου. Αθήνα: ΟΛΚΟΣ.

3. Δάντης. (1998). *Θεία κωμωδία*. Μτφρ.: Ν. Καζαντζάκη. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ, σ. 127 (Τραγ.: Κ', 1).

4. *Τα Άνθη του Κακού*, «Ανάταση», ό.π., σ. 45.

αυτόφωτες: «Τα λογοτεχνικά κείμενα δέχονται την καταστατική τους θέση αληθινών θεωρητικών τελεστών, καθόσον προβαίνουν, με απολύτως ενικό τρόπο, στην επεξεργασία ή στην επανεπεξεργασία ορισμένων φιλοσοφικών ζητημάτων ή ορισμένων φιλοσοφημάτων» .⁵

Ο στοχαστής, ο φιλόσοφος, κατά το σχήμα «σκέπτεσθαι υπό τον όρο της λογοτεχνίας», εντός του πνεύματος του κειμένου θα εντοπίσει και θα παρουσιάσει αλήθειες δίχως ξένη προς αυτό ορολογία. Τα μεγάλα λογοτεχνικά έργα δεν ψάχνουν έξωθεν αλήθειες· ή κάποιον στοχαστή να ανακαλύψει ή/και να προβάλλει τη φιλοσοφική του αλήθεια. Ο φιλόσοφος δεν επιχειρεί να ενώσει, εντός του περι ου ο λόγος σχήματος, φύσεις ασύνδετες· δεν έχουμε να κάνουμε με μία «τεχνητή σύνθεση δύο ετερογενών μορφών λόγου τις οποίες θα ήταν αδύνατον να χωρίσουμε και να αποκαταστήσουμε στη συστατική καθαρότητά τους (της Λογοτεχνίας, ή του λογοτεχνικού, από τη μία πλευρά, της Φιλοσοφίας ή του φιλοσοφικού, από την άλλη), αλλά όντως η διεργασία των ίδιων των λογοτεχνικών κειμένων, καθόσον προκαλούν να προβληματιστούμε ό,τι γνωρίζουμε – ή ό,τι πιστεύουμε πως γνωρίζουμε».⁶ Αλλ' αντίθετα πρόκειται για ένα «δέσιμο του φιλοσοφικού με το λογοτεχνικό».⁷

Εν ολίγοις, με έρεισμα το σχήμα του Sabot και με ισχυρή την πεποίθηση ότι το μπωντλαιρικό έργο φέρει εντός του αγνή αλήθεια, δοσμένη όμως λογοτεχνικά και όχι φιλοσοφικά τω τρόπω, θα μελετήσουμε την οκνηρία και την κοσμική της μορφή την μελαγχολία ως βάση του μπωντλαιρικού στοχασμού και της ποιητικής πράξης.

5. P, Sabot. (2017). *Φιλοσοφία & Λογοτεχνία. Προσεγγίσεις και διακυβέματα ενός ζητήματος*. Εισαγ.-Μτφρ.-Σημ.: Γ. Πρελορέντζος. Αθήνα: GUTENBERG, σ, 275.

6. *Αυτόθι*.

7. *Αυτόθι*.

Οκνηρία

«Η άμεση δουλειά, ακόμα και όταν είναι κακή, αξίζει περισσότερο από την ονειροπόληση»

«Το να είναι κανείς χρήσιμος μου φαινόταν πάντοτε κάτι πολύ αποτρόπαιο»⁸

Πάντοτε διχασμένος και αντιφατικός ο Baudelaire γεμίζει αρκετές αράδες από τα *Ενδόμυχα Ημερολόγια* (*Journaux Intimes*) του με αυτο-προσκλήσεις, αυτο-παραινέσεις ακόμα και με απειλές προς τον εαυτό του για να εργαστεί: Να γράψει, να ξεφύγει απ' την τεμπελιά και την αναβλητικότητα που τον βασανίζουν. Ωστόσο, τέτοιες εγγραφές που σχετίζονται με την πρόσκληση για δουλειά, μετά από λίγες σελίδες ή ακόμα και ύστερα από κάποιες αράδες, μετατρέπονται σε μύδρους εναντίον της χρησιμότητας ή σε εκθιασμούς της απραγίας και του άχρηστου.⁹

8. Σ, Μπωντλαίρ. (2007). *Επιλογή από τα Journaux Intimes*. Μτφρ.: Ε. Παπάζογλου. Αθήνα: στιγμή, Υγιεινή: σ. 63/Η καρδιά μου γυμνωμένη: 72. . [Από εδώ και πέρα κάθε παραπομπή στα ακόλουθα: *Η Καρδιά μου γυμνωμένη, Μύδροι, Υγιεινή, Λευκώματα* θα προέρχεται από τη συγκεκριμένη έκδοση των *Journaux Intimes*].

9. «Ο Σάμουελ Κράμερ [...] είναι ο γεμάτος αντιφάσεις καρπός ενός ωχρού Γερμανού και μιας μελαχρινής Χιλιανής. Σ' αυτήν τη διπλή καταγωγή προσθέσετε τη γαλλική ανατροφή και τη φιλολογική του παιδεία, και θα αισθανθείτε λιγότερο έκπληκτος –αν όχι ικανοποιημένος και παραδειγματισμένος– από τον περίπλοκο και ιδιόρρυθμο χαρακτήρα του. [...] –Είναι συγχρόνως ένας μεγάλος τεμπέλης, ένας αξιοθρήνητος φιλόδοξος και ένας δυστυχής μεγάλος άντρας γιατί στη ζωή του όλα τα έκανε μισά. Ο ήλιος της οκνηρίας, που φεγγοβολά αδιάκοπα μέσα του, εξατμίζει και κατατρώγει αυτό το ήμισυ της ιδιοφυΐας με το οποίο τον προίκισαν οι ουρανοί. [...] –φύση οκνηρή και μαζί ριψοκίνδυνη, γόνιμη όσον αφορά τα δύσκολα σχέδια και τις γελοίες αποτυχίες· πνεύμα στο οποίο το παράδοξο συχνά αποκτούσε διαστάσεις αφέλειας και του οποίου η φαντασία ήταν εξίσουν τεράστια με τη μοναξιά και την απόλυτη οκνηρία», C, Baudelaire. (1983). *Η Φανφαρλό*. Μτφρ.: Β. Δαλακούρα. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ, σ. 9, 10, 11. Έτσι παρουσιάζει ο Baudelaire τον πρωταγωνιστή της νεανικής του νουβέλας, *Fanfarlo*. Ένα πρόσωπο γεμάτο αντιφάσεις. Κατά πόσο όμως έχουμε να κάνουμε με μία πιστή απεικόνιση του εαυτού του;: «Το γεγονός ότι ένας τέτοιος χαρακτήρας θεωρήθηκε εξ αρχής από την κριτική ως μια αυθεντική αυτοπροσωπογραφία του Baudelaire, συνιστά ασφαλώς μια ειρωνική λήψη του ζητουμένου, καθώς ο ήρωας της Φανφαρλό έχει φιλοτεχνηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να ορίζει την αδυναμία του Εγώ να ορίσει τον εαυτό του. Προφανώς να αυτοπροσδιορίζεται κανείς μέσα από έναν χαρακτήρα που το πιο

Σε κάθε περίπτωση, το πνεύμα και η πένα του Baudelaire συνεχίζουν ακατάπαυστα να παλινδρομούν ανάμεσα σ' αυτές τις δύο καταστάσεις.¹⁰ Από τη μία έχουμε, λοιπόν, αυτό το φρικτό αίσθημα της πλήξης, της οκνηρίας, το *Tedium Vitae*, την «ασθένεια των μοναχών» όπως την αποκαλεί ο ίδιος ο ποιητής. Απ' την άλλη μεριά συναντούμε τις συνεχείς προσκλήσεις για δουλειά δουλειά δουλειά! Ακόμα και με την απειλή βούρδουλα εάν δεν υπάρχει άλλη λύση. Μάλιστα μόνο σωτήρια θα είναι παρέμβαση κάποιου, ο οποίος με την απειλή βίας θα ωθήσει τον νωθρό να εργαστεί. Τι συμβαίνει όμως στην πραγματικότητα με τον Γάλλο ποιητή και ποια είναι η σχέση όλων αυτών με την πραγματική και την πρωταρχική εκλογή του ή το πεπρωμένο του, αν θέλετε, ν' ανέβει την «πολύ υψηλή της Ποιήσεως σκάλα»; Με ποιον τρόπο η οκνηρία, που τον βασάνιζε σ' ολόκληρη τη ζωή του, επέδρασε στο έργο του ή ακόμα αποτελεί και τη βάση της ποίησής του αλλά και της ίδιας του της ζωής;

πρόδηλο χαρακτηριστικό του είναι η απουσία συγκεκριμένων χαρακτηριστικών και η αδυναμία του να αυτοπροσδιοριστεί. Από την πλευρά, όμως, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι μια τέτοια αοριστία χαρακτήρα αποδίδει δικαιοσύνη στον άστατο χαρακτήρα του Baudelaire που ήταν γνωστός στην εποχή του για τις ιδιόρρυθμες και αλλοπρόσαλλες συμπεριφορές του. Κι αυτή η παροιμιώδης αντιφατικότητα του που του έδινε πάντα την όψη μιας διαχασμένης προσωπικότητας δεν αποτυπώνεται μόνο στα σκανδαλώδη κείμενα και συμπεριφορές του, αλλά και σε αυτήν ακόμη την εξωτερική του εμφάνιση, αν πιστέψουμε την ιστορία του φημισμένου γάλλου ζωγράφου *Gustave Courbet*, ο οποίος παραπονιόταν ότι αδυνατούσε να φτιάξει το πορτραίτο του Baudelaire, επειδή η όψη του προσώπου του άλλαζε κάθε μέρα. Αλλά μην έχοντας συγκεκριμένο χαρακτήρα και καθορισμένη ταυτότητα, ο Σάμουρλ Κράμερ, έστω και δια της αρνητικής οδού, μοιάζει να επιτυγχάνει εκεί ακριβώς που ο Courbet απέτυχε», Δ, Πολυχρονιάκης. (2015). *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής. Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*. Αθήνα: αλεξάνδρεια, σ. 100-101.

10. Διαβάζουμε στους Μύδρους: «[...] Η εργασία δεν είναι το αλάτι που διατηρεί τις ψυχές στην κατάσταση της μούμιας;», *Μύδροι*, ό.π., σ. 46.

Les divans de Baudelaire¹¹

«Και ξαφνικά δέχτηκα μια βίαιη γροθιά στην πλάτη, και άκουσα μια φωνή βραχνή και γοητευτική, μια φωνή υστερική και σαν βραχνιασμένη απ' το αλκόολ, τη φωνή της μικρής λατρευτής, πολυαγαπημένης μου, που έλεγε: “Θα φας καμιά φορά τη σούπα σου, σ... μ... έμπορε νεφών»¹²

«**Ο** Μπωντλαίρ βρίσκεται ξαπλωμένος σ' ένα ωραιότατο ντιβάνι. Έχει τα μαλλιά ριγμένα πίσω και στο χέρι του ίσα-ίσα στ' ακροδάχτυλά του, κρατάει ένα πράσινο τομίδιο, *Doctrine de la Nouvelle Jérusalem*. Κλείνει τα μάτια, προσπαθώντας να συγκεντρώσει τον εαυτό του, τ' ανοίγει διαβάζει λίγες αράδες, τα ξανακλείνει και τελικά αφήνει το βιβλίο να του πέσει από το χέρι. Ξυπνάει τρομαγμένος, πιάνει το βιβλίο στοργικά και επαναφέρει τις τσαλακωμένες σελίδες. Αφήνει τον Swedenborg στο ωραίο έπιπλο, ισιώνει τη ρεντικότητα του και κατευθύνεται στο γραφείο του. Κάθεται, βουτάει την πένα σε τρκουάζ μελάνι και σημειώνει με μεγάλα, άτσαλα, αλλά γοητευτικά γράμματα τον τίτλο του βιβλίου και το όνομα του συγγραφέα. Συνεχίζει το γράψιμο. Γράφει βιαστικά, ζύνει τη μύτη πάνω στο χαρτί, δημιουργεί πιτσιλιές και σκισίματα στη σελίδα. Ύστερα από λίγο σηκώνεται απότομα, όπως είχε πεταχτεί πριν απ' τον λήθαργό του. Βάζει ένα ποτήρι κρασί και ξανακάθεται. Ακουμπάει το ποτήρι στο πάτωμα. Βάζει το κεφάλι στα παπαδίσια χέρια του και χάνεται για μισή ώρα τουλάχιστον, «τέλεια ερωτική», όπως θα ψιθύριζε κάποιος αλκοολικός θαμώνας αλεξανδρινού μπαρ, αρκετά χρόνια αργότερα. Σκέφτεται τη νεαρή Jeanne που θ' ανταμώσει σε λίγε ώρες. Σηκώνει το κεφάλι, διαβάζει λίγες ακόμα σειρές. Τον πιάνει μία βαθιά επιθυμία ν' αυνανιστεί, σκέφτεται τους πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου και το αίμα του Αγίου Ιανουαρίου, κάνει αργά και επίσημα –ρωσικά– τον σταυρό του. Χτενίζει με τα δάχτυλα τα

11. «Το θαυμαστό δεν είναι ίδιο σ' όλες τις εποχές. Μετέχει σκοτεινά σ' ένα είδος γενικής αποκάλυψης που μόνο η λεπτομέρεια φτάνει ως εμάς: πρόκειται για τα ρομαντικά ερείπια, τα σύγχρονα μανεκέν ή κάθε άλλο σύμβολο ικανό να κινήσει την ανθρώπινη ευαισθησία για αρκετό διάστημα [...] Πρόκειται για τις αγχόνες του Villon, τις ελληνίδες του Racine, τα ντιβάνια του Baudelaire», Α, Μπρετόν. (1984). *Μανιφέστα του Σουρρεαλισμού*. Εισαγωγή, Μτφρ., Σημειώσεις: Ε. Μοσχονά. Αθήνα-Γιάννινα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΔΩΔΩΝΗ», σ. 19-20.

12. Σ, Μπωντλαίρ. (2001). *Η μελαγχολία του Παρισιού*. Μτφρ.: Σ. Βαρβαρούσης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΑΤΩ, σ. 167. Οι λέξεις που λείπουν είναι οι «*sacré bougre*».

λιγοστά μαλλιά του και αμέσως ξεσπά σ' ένα γέλιο απόκοσμο και σατανικό. Ξαναπηγαίνει στο γραφείο, ρίχνοντας στο περσικό χαλί το κόκκινο κρασί. Βλαστημώντας τ' αφήνει και πιάνεται μέχρι τις τρεις το πρωί στη δουλειά. Τον διακόπτει η νεαρή μαιτρέσα του, που κατακόκκινη από θυμό βροντάει την πόρτα. Ο ποιητής είχε ξεχάσει το ραντεβού τους».¹³

Όλες οι δυνάμεις που κατείχαν τον Baudelaire ή και αυτές που ίδιος καλλιέργησε δεν εξυπηρετούσαν τίποτε άλλο πέρα από την πλήρωση της ανίας, της πλήξης, της αφόρητης εκείνης κατάστασης, του υπαρξιακού κενού και της φρίκης απέναντι σ' ένα «*Θεό αδύναμο και λιποτάκτη*»,¹⁴ όπως θα έλεγε ο Cioran. Ή πάλι απέναντι σε καταστάσεις που συνεχώς τον καταδίωκαν και μονάχα προβλήματα του δημιουργούσαν. Ταυτόχρονα, μπορούμε να παρατηρήσουμε μια άσκηση του εαυτού του να δεχτεί με στοργή το λήθαργο και την τεμπελιά, που προκαλούν η πλήξη και η μελαγχολία και να του χρησιμεύσουν μάλιστα σαν αζεπέραστα εργαλεία της ποίησής του.

Οι ανόρεχτες φαντασιώσεις του απομεσήμερου σχεδόν πάντοτε οδηγούν τον ποιητή σε εξαιρετικά επώδυνες σκέψεις. Οι υποχρεώσεις του απέναντι στη μητέρα του, στους φίλους του, στους φρικτούς πιστωτές και κυρίως αυτές που ο ίδιος ανέθεσε στον εαυτό του –τα μεγαλεπήβολα σχέδια για μελέτες, άρθρα, δοκίμια, θεατρικά– και που είναι αδύνατο με τους ρυθμούς του να τις ικανοποιήσει, γι' αυτόν το λόγο και οδυνηρότερες, τον κατατρώνουν και του φαρμακώνουν τη ψυχή.

Τότε εκείνος αποφασίζει να δράσει ιδιόρρυθμα και ηρωικά.¹⁵ Όχι μόνο δεν προσπαθεί ν' αντιμετωπίσει στα σοβαρά την παθολογική τεμπελιά και αναβλητικότητα του, αλλ' αντίθετα τ' αναδεικνύει σε εργαλεία εξόρυξης πολύτιμα, που τον βοηθούν να φέρει στην επιφάνεια τα

13. Το παρόν κείμενο αποτελεί καθαρά αποκύημα της φαντασίας του γράφοντος και δεν βασίζεται σε καμμία απολύτως πηγή. Οποιοδήποτε κείμενο, στη συνέχεια, το οποίο θα βρίσκεται εντός εισαγωγικών και όχι σε πλάγια (Italic) γραφή και θα διακόπτει τη ροή του κυρίως σώματος της ανάλυσης θα είναι προϊόν μυθοπλασίας. Σε περίπτωση που η ανάπτυξη θα συμπεριλαμβάνει βιογραφικά ή άλλα στοιχεία που βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα της ζωής του Baudelaire, θα υπάρχει ανάλογη υποσημείωση.

14. E, N, Σιοράν. (2000). *Για δάκρυα και για Αγίους*. Μτφρ.: Σ. Μωραΐτη Καπετσώνη. Αθήνα: Ευθύνη Αναλόγιο, σ. 67.

15. «*Αν φανταστεί κανείς πόσο έπρεπε ο Μπωντλαίρ ως ποιητής να σέβεται τις δικές του θέσεις, τις δικές του εκφράσεις και τα δικά του ταμπού και με πόση ακρίβεια, από την άλλη μεριά, ήταν προσδιορισμένα τα καθήκοντα της ποιητικής του εργασίας, τότε ένα –ηρωικό στοιχείο υπεισέρχεται στη μορφή του*», W, Benjamin. (2002). *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Μτφρ.: Γ. Γκουζούλης. Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, σ. 177.

σπάνια πετρώματα και τα άπεφθα μέταλλα που κρύβει το ορυχείο της βασανισμένης του ψυχής.¹⁶ Με άλλα λόγια γυρίζει την πλάτη στο χριστιανικό «γρηγορείτε» και πέφτει ράθυμα στους πειρασμούς. Η ψυχή παραδίνεται στη δαιμονική ακηδία και το πνεύμα στην αβάσταχτη οκνηρία, στην πλήξη.¹⁷ Σ' αυτές τις νωθρές στιγμές το πνεύμα του ποιητή δεν

16. Θυμίζω τους ωραίους στίχους του Ντίνου Χριστιανόπουλου: «*Ούτε να πεθάνω θέλω ούτε να γιατρευτώ / θέλω απλώς να βολευτώ στην καταστροφή μου*», *Βολέματα καταστροφής*.

17. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να γίνουν κάποιες διευκρινήσεις. Η *ακηδία* το βαρύ αυτό χριστιανικό αμάρτημα [Στον πρόλογο της ιστορίας της, στο δρόμο προς το Καντέρμπερυ, η δεύτερη μοναχή λέει τα εξής: «*Πρέπει συνεχώς να καταβάλλουμε κάθε δυνατή προσπάθεια για να αποφύγουμε αυτή τη θεραπαίνιδα και τροφό των βίτσιων μας, θυρωρό της πύλης των απολύσεων, το όνομα της οποίας είναι ΟΚΝΗΡΙΑ (sic). Πρέπει να συντρίψουμε με αντίπαλό της τη φιλοπονία· για να μην κυριαρχήσει πάνω μας Διάβολος μέσω της τεμπελιάς*», Τ, Τσώσερ. (2016). *Οι Ιστορίες του Καντέρμπερυ*. Μτφρ.: Δ. Κορδοπάτης. Αθήνα: Εκδόσεις μελάνι, σ. 422.] απειλεί την ψυχή του καθολικού ποιητή, ανά πάσα ώρα και στιγμή. Η ανία και η πλήξη (*I' ennui*) δεν διαφέρουν δραματικά μεταξύ τους, μπορούμε πάντως να διακρίνουμε μία μεγαλύτερη ένταση στη δεύτερη. Σε αντίθεση με την ακηδία αυτές οι δύο καταστάσεις πλήττουν το πνεύμα του και τον οδηγούν στην τρομακτική κατάσταση της μελαγχολίας (*Spleen*), που είναι ικανή να οδηγήσει το δύσμοιρο θύμα της σε καταστάσεις άλλοτε τραγελαφικές (*Ο κακός υαλοπώλης*) ή σε γεμάτες αγωνία, τρόμους νυχτερινούς και φρικιάσεις συνθήκες. Ακόμα και σε μία ολοκληρωτική, σαν νεκρού, αδιαφορία για όλους και για όλα (βλ. τα ποιήματα στα *Άνθη του Κακού*, *Spleen I-IV*). Από την αδυναμία και την απάθεια, απ' αυτόν τον ίλιγγο της αβύσσου που αφαιρεί κάθε ικμάδα ζωτικότητας, δεν μπορεί να γλυτώσει κανένας· ούτε ο κακορίζικος, γέρος ποιητής ούτε ο τρανός και πλούσιος ρήγας. Δύο επιπλέον στοιχεία εξαιρετικά σημαντικά για να κατανοήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε ο Baudelaire. Ενώ για τον ποιητή η ακηδία διατηρεί το χριστιανικό της συγκείμενο («*Η ακηδία ασθένεια των μοναχών. Το Taedium vitae*», *Μύδροι*, ό.π. σ. 30), προσλαμβάνει παράλληλα και μία εκκοσμηκευμένη μορφή, της οκνηρίας: «*Η έννοια της ακηδίας μεταβάλλεται με το πέρασμα του χρόνου, στο πλαίσιο μιας γενικότερης εξέλιξης της έννοιας της αμαρτίας, η οποία έχει ως αποτέλεσμα αφενός την εκκοσμίκευση και αφετέρου την ψυχολογική της ερμηνεία. Αναπτύσσεται λοιπόν μια θεολογία της αμαρτίας που δεν αφορά πλέον αποκλειστικά τον μοναστικό βίο, με αποτέλεσμα η ακηδία να θεωρείται μία καθολική απειλή. [...] Επίσης, εξασθενεί η ιδέα του εξωγενούς πειρασμού (στην περίπτωση της ακηδίας του δαίμονα της μεσημβρίας) και κυριαρχεί μια ψυχολογική ερμηνεία της αμαρτίας*», Α, Ρασιδάκη. (2012). *Περί Μελαγχολίας, στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΙΧΛΗ, Σ. 43-44. Ο βασικός λόγος που ο Baudelaire εξακολουθεί να συνδέει την ακηδία με μία δαιμονική επήρεια είναι ποιητικός και όχι θεολογικός. Εξάλλου ο Σατανάς και η δαιμονική του ακολουθία πάντοτε γοητεύουν τους ποιητές. Η πλήξη και συνακόλουθα η μελαγχολία προδίδουν μία βαθιά εσωτερικότητα του υποκειμένου. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η μελαγχολία αυτού του είδους

είναι απαλλαγμένη από τα διάφορα φτιασίδια των ερωτοχτυπημένων και των εκφραστών τους λαϊκών αοιδών: «Στις απαρχές του μοντερνισμού η τραγική και ταυτόχρονα υψηλή μελαγχολία του ρομαντικού ήρωα δίνει τη δυνατότητα να απεικονιστεί η ανθρώπινη φύση και δη η καλλιτεχνική/ποιητική, βαθύτατα διχασμένη. Εξωτερικοί παράγοντες, όπως το φυσικό περιβάλλον και οι άτυχοι έρωτες, δεν παίζουν κανένα ρόλο: το σκηνικό είναι αποκλειστικά εσωτερικό», Ρασιδάκη, ό.π., σ. 78. Και συμπληρώνει ο Κεντρωτής: «όχι, βεβαίως, η απολύτως βλακευτική μελαγχολία που καμώνεται την ποίηση αδιέξοδων ερωτικών “περιπετειών”, αλλά η γυμνή οποιουδήποτε καλλωπισμού τρομώδης μελαγχολία με τους βραχνάδες της μονίμως σε ολομέλεια, που συμφωνούν σε κάτι αποτρόπαιο: στην κατίσχυση της ομοιομορφίας (uniformité)», Γ, Κεντρωτής, (2018). Επιλεγόμενα του μεταφραστή. Στο *Τα Άνθη του Κακού*, ό.π., σ. 641. Η «τραγική και υψηλή μελαγχολία» ή η «γυμνή μελαγχολία» αποτελεί το θέμα του ποιήματος του Denis Diderot, «Spleen» το οποίο και παραθέτω πρώτα στο γαλλικό πρωτότυπο και ύστερα σε δική μου μετάφραση:

«Vous ne savez pas ce que c'est que le spleen, ou les vapeurs anglaises; je ne le savais pas non plus. Je le demandai à notre Écossais dans notre dernière promenade, et voici ce qu'il me répondit: Je sens depuis vingt ans un malaise général, plus ou moins fâcheux ; je n'ai jamais la tête libre. Elle est quelquefois si lourde que c'est comme un poids qui vous tire en avant, et qui vous entraînerait d'une fenêtre dans la rue, ou au fond d'une rivière, si on était sur le bord. J'ai des idées noires, de la tristesse et de l'ennui ; je me trouve mal partout, je ne veux rien, je ne saurais vouloir, je cherche à m'amuser et à m'occuper, inutilement ; la gaieté des autres m'afflige, je souffre à les entendre rire ou parler. Connaissez-vous cette espèce de stupidité ou de mauvaise humeur qu'on éprouve en se réveillant après avoir trop dormi ? Voilà mon état ordinaire, la vie m'est en dégoût ; les moindres variations dans l'atmosphère me sont comme des secousses violentes ; je ne saurais rester en place, il faut que j'aille sans savoir où. C'est comme cela que j'ai fait le tour du monde. Je dors mal, je manque d'appétit, je ne saurais digérer, je ne suis bien que dans un coche. Je suis tout au rebours des autres; je me déplaît à ce qu'ils aiment, j'aime ce qui leur déplaît ; il y a des jours où je hais la lumière, d'autres fois elle me rassure, et si j'entrais subitement dans les ténèbres, je croirais tomber dans un gouffre».

«Δεν ξέρετε το spleen ποιο είναι ή οι αγγλικοί ατμοί· μηδέ εγώ το γνώριζα.

Τον Σκότο μας ερώτησα στην τελευταία βόλτα, ιδού τι μου απήντησεν:

Απ' είκοσι έτη η αίσθηση γεμάτη ανησυχία, πολύ ή λίγο επαχθής. Ποτέ δεν ξένοιασα εισέτι

Ενίοτε ασήκωτο στα πόδια σας βαρίδι. Στο κράσπεδο τραβάει σας από το παραθύρι,

στα βάθη αν στεκόσουνα στου ποταμιού την άκρη.

παρατείνεται. Με φοβερά τινάγματα (σοκς), που τρομάζουν και τον ίδιο, παράγονται έργα σπάνια και πολύτιμα, που μόνο πάρεργο ενός οκνηρού δανδή ή «*νάρκης του άλγους δοκιμές, εν Φαντασία και Λόγω*» που κάνουν τη φρίκη της μελαγχολίας περισσότερο υποφερτή, δεν μπορούμε να τα θεωρήσουμε.

Ο Baudelaire παραδίνεται στην πλήξη που δεν είναι τίποτ' άλλο από τον «*ελεύθερο χρόνο, ο γυμνός και κενός χρόνος [...] διάρκεια χωρίς περιεχόμενο ούτε υπόσταση [...] Η κενή χρονικότητα χαρακτηρίζει την πλήξη*»¹⁸ ή μία κατάσταση που εντός της «*Τα αντικείμενα παραμένουν υπαρκτά μεν, αλλά άνευ του διοικούντος αυτά υποκειμένου, που καταστράφηκε, διότι έληξε η διάρκεια της ζωής του· τα αντικείμενα ξαναγίνονται πράγματα και η ιστορική Διάρκεια του ανθρώπου καταβροχθίζεται από τον ανιστορικό Χρόνο των πραγμάτων [...]* Μέσα σε αυτό το “*περιβάλλον*” απομένει κάτι. Απομένει μία κούφια και κενή περιεχομένου αίσθηση ενός περάσματος του χρόνου ως *αδιάκοπης ροής στιγμών που τις μετράει αλάνθαστα το «Ρολόι»*»¹⁹ ή με τη διατύπωση του Benjamin: «*Το Spleen είναι το συναίσθημα που αντιστοιχεί στην καταστροφή της Διάρκειας*».²⁰ Τελειώνω με κάποιες αναφορές και πάλι στο

Με τρώνε σκέψεις σκοτεινές, η θλίψη και πλήξη. Αισθάνομαι κακός παντού [Παντού κακό με βρίσκω], χωρίς επιθυμίες [ανίκανο να θέλω, γυρεύω άσκοπα να βρω καλά για να περάσω και το χρόνο να γεμίσω· οδύνη μου δημιουργεί η ξένη ευθυμία, βασανιστήριο ν' ακούς χάχανα και κουβέντες.

Το ζύπνημα που έπεται ενός μεγάλου ύπνου, με τί να συνοδεύεται βλακεία κι ακεφιά, σεις μην τάχα ξέρετε;

Ιδού! Λοιπόν η τυπική συνθήκη της ψυχής μου, βρώμα γεμάτη η βιωτή· η πιο μικρή η καιρική μεταβολή τραντάζει με βιαίως· ουδείς τόπος προσφορά ζαπόσταση δεν δίνει, χωρίς να ξέρω πού το δρόμο μου τραβάω.

Κι έτσι γύρα έφερα ολόκληρο τον κόσμο.

Μου λείπει ύπνος κι' όρεξη, κακή η πέψη είναι. Έσω μίας άμαζας καλύτερα με βρίσκω.

Τελείως είμ' ανάποδος· γεμίζει μέ απέχθεια αυτό που αγαπιέται, όμως ό,τι αγαπώ γεμίζει τους με φρίκη· είναι μέρες που το φως με μίσος με φορτίζει, κάποιες άλλες μ' ηρεμεί, κι' αν εισέλθω έξαφνα σε ζοφερό σκοτάδι, βάραθρο θα πίστευα ότι με καταπίνει».

Πάντως, θα έχουμε την ευκαιρία να εντοπίσουμε διαφορετικές αποχρώσεις των καταστάσεων αυτών και σε άλλα κομμάτια του κειμένου.

18. Σιοράν, *ό.π.*, σ. 69

19. Κεντρωτής, *ό.π.*, σ. 632-633.

20. Benjamin, *ό.π.*, σ. 180. Στο πρώτο ποίημα από τη σειρά «Spleen» που συναντούμε στα *Άνθη του Κακού* διαβάζουμε: «*[...] Βαριά θρηνεί η καμπάνα· το δε κούτσουρο το καπνισμένο/ ακομπανιάρει τσιριχτά ένα εκεί εκκρεμές συναχωμένο· στην πράσινη την τσόχα ζέχνει η μπόχα απ' τα πατσουλιά*

Cioran: «*Η ανία είναι η ηχώ που βρίσκει μέσα μας το ζέσκισμα του χρόνου... η αποκάλυψη του κενού, η στέρηση αυτού το παραληρήματος που υποστηρίζει –ή επινοεί– τη ζωή...*»²¹ και πιο κάτω «*η ανία μας αποκαλύπτει μια αιωνιότητα που δεν είναι το ξεπέρασμα του χρόνου, αλλά η καταστροφή του*».²²

Μέσα σ' αυτό το ακρωτηριασμένο, χρονικά, περιβάλλον που του προσφέρει η πλήξη και σε συνδυασμό κάποιες φορές με τους *Τεχνητούς Παραδείσους*, ο ποιητής αδυνατεί ή και αδιαφορεί²³ να συγκρατήσει αυτά τα σοκς, παραπάνω από ό,τι του χρειάζονται. Να

του», C, Baudelaire. (2018). *Τα Άνθη του Κακού*, «Σπλην (1).» μτφρ.: Γ. Κεντρωτής. Αθήνα: GUTENBERG, σ. 231.

21. E, Cioran. (2010). *Στοχασμοί*, μτφρ.: Κ. Παπαγιώργης. Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ-ΝΗΜΑΤΑ, σ. 27.

22. *Στοχασμοί*, ό.π., σ. 28.

23. Ο ποιητής είναι ανίκανος να δράσει ή απλώς δεν το επιθυμεί; Μία απάντηση που ενδεχομένως να έχει δόσεις αλήθειας είναι πως στη συνθήκη που η πλήξη, η καθαρή πλήξη και συνακόλουθα η τρομώδης μελαγχολία, έχει νοθευτεί από κάποιο ναρκωτικό, ο Baudelaire είναι σχεδόν αδύνατο να κινητοποιηθεί, γιατί ακριβώς οι αναθυμιάσεις του ουκά κρύβουν την πραγματικότητα και δημιουργούν ψευδαισθήσεις. Με τα λόγια του Benjamin: «*Εκπόρνευση του χώρου με το χασίς, όπου αυτός υπηρετεί καθετί που έχει υπάρξει (spleen)*», Benjamin, ό.π., σ. 181. Ωστόσο στην περίπτωση μίας βαθιάς μοναστηριακής πλήξης, όπως ένας *Κακός καλόγερος* που ξυπνώντας από το λήθαργό του και ξαναφέροντας στο νου την αθανασία («*Το μόνο επιχείρημα εναντίον της αθανασίας είναι η πλήξη. Από εκεί απορρέουν άλλωστε όλες οι αρνήσεις μας*», Σιοράν, ό.π., σ. 71), πιάνει τα «Πάτερ Ημών...» και τα «Ave Maria» και μπροστά στον Εσταυρωμένο τολμά να ψιθυρίσει «*και το έργο των χειρών μου ως χάρμα οφθαλμών εσασί να μείνει*», έτσι και ο Baudelaire στα τινάγματα του πνεύματός του, στο σήκωμα του κεφαλιού πάνω από τη βελούδινη κουρτίνα που τον χωρίζει από τον κόσμο της δράσης, δημιουργεί έργα αθάνατα και τέλεια. Είναι προφανές ότι το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην ανόθευτη πλήξη. Έτσι κι αλλιώς η απόρριψη των *Τεχνητών Παραδείσων* γίνεται εν τέλει και από τον ίδιο τον ποιητή: «*Στην αρχή μίλησα για τη θαυμαστή αυτή κατάσταση, στην οποία το ανθρώπινο πνεύμα βρίσκεται κάποτε ριγμένο σαν από ειδική χάρη· είπα ότι αποβλέποντας αδιάκοπα στο να αναθερμάνει τις προσδοκίες του και να υψωθεί προς το άπειρο, σε όλες τις χώρες και σε όλες τις εποχές, δείχνει μία εξωφρενική προτίμηση για όλες εκείνες τις ουσίες, ακόμα και επικίνδυνες, που, εξάπτοντας την προσωπικότητά του, μπορούν να εμφανίσουν για μια στιγμή στα μάτια του του ένα ευκαιριακό παράδεισο, στόχο όλων των επιθυμιών του, και τέλος ότι το ριψοκίνδυνο αυτό πνεύμα, φθάνοντας, δίχως να το καταλάβει, μέχρι την κόλαση, μαρτυρεί έτσι το αρχέγονο μεγαλείο του. Αλλά ο άνθρωπος δεν είναι τόσο εγκαταλειμμένος, τόσο στερημένος από τίμια μέσα για να φτάσει στα ουράνια, ώστε να είναι υποχρεωμένος να επικαλεστεί τη φαρμακεία και τη μαγανεία· δεν χρειάζεται να πουλήσει την ψυχή του για να πληρώσει τα μεθυστικά χάδια και την εύνοια τον ουρί. [...] Η μαγεία τους εξεπατά*

προσδώσει δηλαδή στα συμβάντα «*χαρακτήρα βιώματος με την ουσιαστική έννοια*»²⁴ και να τα καταστήσει (φευ!) «*στείρα για την ποιητική εμπειρία*». ²⁵ Ο Merleau-Ponty στο δοκίμιο για τον Cézanne θα τονίσει πως στόχος του Γάλλου ζωγράφου ήταν να εντοπίσει και να αποτυπώσει στους καμβάδες του αυτή ακριβώς τη ρευστότητα του κόσμου, που ξεχυλίζει από τα περιγράμματα. Βιώματα που δεν έχουν «*χαρακτήρα βιώματος*». Ούτε οι αισθήσεις, στην περίπτωση του Cézanne, ούτε το όνειρο ούτε η καταχώρηση στη συνειδητή ανάμνηση²⁶ στον Baudelaire αποτελούν τη βάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αμφότεροι οι καλλιτέχνες πασχίζουν να δουν τα πράγματα *α μ ε σ ο λ ά β η τ α*: «*Το πράγμα που έχει γίνει αντικείμενο βίωσης δεν αποκαλύπτεται ούτε κατασκευάζεται με τη βοήθεια των δεδομένων των αισθήσεων· προσφέρεται αμέσως ως το κέντρο εκείνο απ' όπου τα δεδομένα αυτά εξακτινώνονται*». ²⁷ Ειδάλλως, το «βίωμα» είναι αδιάφορο για τον καλλιτέχνη, έχει χάσει τη ζωντάνια του, τη φρεσκάδα του, έχει κατακερματιστεί: «*Αν ο ζωγράφος επιθυμεί να εκφράσει τον κόσμο, θα πρέπει η διευθέτηση των χρωμάτων να φέρει μέσα της αυτό το αδιαίρετο Όλο· διαφορετικά, η ζωγραφική του θα αποτελεί έναν υπαινισμό για τα πράγματα, αλλά δεν θα τα αποδίδει στην ακαταμάχητη ενότητά τους, στην παρουσία και την ανυπέρβλητη εκείνη πληρότητα η οποία αποτελεί για όλους εμάς τον ορισμό του πραγματικού*». ²⁸

Ένας τρόπος κατά τον Benjamin, για να συγκρατήσουμε αυτό το σοκ που μας προκαλεί η επαφή μας με τα γεγονότα, μίας μορφή άμυνας απέναντί τους είναι «*ν' αποδοθεί στο συμβάν, εις βάρος της ακεραιότητας του περιεχομένου του, ένα ακριβές χρονικό σημείο στη*

*και ανάβει εμπρός στα μάτια τους μια ψεύτικη ευτυχία, ένα ψεύτικο φως· ενώ εμείς, ποιητές και φιλόσοφοι, ανακαινίσαμε την ψυχή μας με την αδιάκοπη δουλειά και την περισυλλογή· με τη συνεχή άσκηση της θέλησης και τη μόνιμη ευγένεια των προθέσεων, δημιουργήσαμε για χρήση μας ένα κήπο αληθινής ομορφιάς. Εμπιστευόμενοι το λόγο που λέει ότι η πίστη μετακινεί όρη, επιτελέσαμε το μόνο θαύμα για το οποίο μας δόθηκε η άδεια από το Θεό!», Σ, Μπωντελαίρ. (2010). *Τεχνητοί Παράδεισοι*. Μτφρ.: Ν. Φωκάς. Αθήνα: ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ», σ. 83-84.*

24. Benjamin, *ό.π.*, σ. 131.

25. *Αυτόθι*.

26. Αυτό που κοινώς θα αποκαλούσαμε «υλικό προς λογοτεχνική χρήση». Αντίθετα από τον Baudelaire λειτούργησε, τηρουμένων των συνθηκών και των αναλογιών, ο Charles Bukowski.

27. Μ, Μερλώ-Ποντύ. (1991). *Η αμφιβολία του Σεζάν*. Μτφρ.: Α. Μουρίκη. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ, σ. 38.

28. Σεζάν, *ό.π.*, σ. 39.

συνείδηση».²⁹ Ο Baudelaire, αφημένος στη μελαγχολία, χάνει την αίσθηση του Χρόνου ή για να το πούμε καλύτερα αντιλαμβάνεται διαφορετικά τον Χρόνο, πιο έντονα, πιο οδυνηρά. Συνακόλουθα, απολύει και την ικανότητα να θέτει χρονικές οριοθετήσεις στα γεγονότα –ο κίνδυνος να χαθεί η ποιητική τους διάσταση παρήλθε. Το εν πλήξει πνεύμα του με στιγμιαίες ηλεκτρικές κινήσεις, με σοκς, πυροδοτεί την ποιητική φαντασία³⁰ με ασύλληπτες καλλιτεχνικές συνέπειες που απηχούν μία καινοτόμα αντίληψη, πρόσληψη και έκφραση της πραγματικότητας, εξαιρετικά στιβαρή ποιητικά και καλλιτεχνικά εν γένει.³¹

29. Benjamin, *ό.π.*, σ. 132. Για τον Γερμανο-Εβραίο φιλόσοφο, μάλιστα, αυτή η μορφή άμυνας απέναντι στα σοκς αποτελεί «ένα κορυφαίο επίτευγμα της σκέψης η οποία μετατρέπει έτσι το συμβάν σε βίωμα». Η υποδοχή και η αναχαίτιση των σοκς «διευκολύνεται με μία εξάσκηση στην αντιμετώπιση ερεθισμάτων, για την οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε περίπτωση ανάγκης τόσο το όνειρο όσο και η ανάμνηση», Benjamin, *ό.π.*, σ. 131.

30. Η ποιητική φαντασία του μελαγχολικού Baudelaire είναι ικανή να προσφέρει τις πιο εναργείς και τις πιο φωτεινές εικόνες της πραγματικότητας. Το παραδομένο στο μελαγχολικό ρεμβασμό πνεύμα καθώς οι εναγκαλισμοί του με την κοινή πραγματικότητα είναι λίγοι κσι σύντομοι, δίνει συμπυκνωμένη την εμπειρία αυτής της επαφής: «Ο ονειρευόμενος (*rêveur*) τη δημιουργεί (την πραγματικότητα) σε κάθε κυμματισμό της φαντασίας του. Ο Άνθρωπος και ο Κόσμος. Ο άνθρωπος και ο κόσμος του, είναι τότε πιο κοντά γιατί ο ποιητής ξέρει να μας τους προσδιορίζει στις στιγμές της πιο μεγάλης τους εγγύτητας. Ο άνθρωπος και ο κόσμος βρίσκονται σε μία κοινωνία κινδύνων. Είναι επικίνδυνοι ο ένας για τον άλλο. Όλα αυτά ακούγονται, προ-ακούγονται στον υποτονθοριζόμενο (*sub-grondant*) ψίθυρο του ποιήματος», G, Bachelard. (1982). *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ.: Ε. Βέλτσου & Δ. Χατζηνικολή. Αθήνα: Εκδόσεις Χατζηνικολή, σ. 201-202. Βλ. επίσης και το πεζοτράγουδο του Baudelaire στη *Μελαγχολία του Παρισιού* «Τα σχέδια» («*Les projets*»).

31. Διευκρίνηση: Σε καμμία περίπτωση ο Baudelaire δε σχετίζεται με καταστάσεις που τις χαρακτηρίζει αυτό που συχνά αποκαλείται «ποιητική μανία». Από το μπωντλαρικό σύμπαν δεν απουσιάζει η συνείδηση, όχι μόνον η ποιητική/καλλιτεχνική, αλλά και η ηθική και η χριστιανική. Ακόμα και σε σχέση με το διαβόητο μπωντλαρικό κακό: «[...] ο Μπωντλαίρ δίνει τη συγκατάθεσή του στο Καλό διαπράττοντας συνειδητά το Κακό και διατηρώντας τη συνείδησή του μέσα στο κακό», Ζ, Π, Σαρτρ. (1995). *Μπωντλαίρ*, μτφρ. και σχόλια: Ν. Φωκάς. Αθήνα: ΟΛΚΟΣ/ΜΙΚΡΗ ΑΡΚΤΟΣ, σ. 62. Ο ίδιος ο Baudelaire θα σημειώσει στα *Journaux Intimes*: «Η ποιητική του θανάτου είναι το αποτέλεσμα μίας μυστικής ιδέας ολοκληρωτικά ακατανόητης σήμερα. Η ποιητική του θανάτου δεν αποσκοπεί στο να σώσει την κοινωνία, υλικά τουλάχιστον. Έχει σκοπό να σώσει (πνευματικά) την κοινωνία και τον ένοχο. Για να είναι η θυσία τέλεια, πρέπει να υπάρχει συγκατάθεση και χαρά από μέρους του θύματος. Θα ήταν ασέβεια να δίνεται χλωροφόρμιο σε έναν θανατοποινίτη, γιατί αυτό θα σήμαινε ότι του αφαιρείς τη συνείδηση του μεγαλείου του ως θύματος και του στερείς τις δυνατότητες να κερδίσει τον

«Η δημιουργική δυσκολία του ποιητή, η διάσημη τεμπελιά του, για πολλούς λόγους, βρίσκεται σε αυτή την αναλλοίωτη πλευρά της γραφής του. Στην ανάγνωση των Προσωπικών Ημερολογίων κυρίως, έχει κανείς την εντύπωση ότι συλλαμβάνει το μυστικό του στυλ, το βαθύτερο λόγο της ασύγκριτης λάμπης του: δεν έγκειται σε αυτήν την ικανότητα να ξεριζώνεται ξαφνικά από ένα σιωπηλό μαρασμό, να προκαλεί την αποκάλυψη μιας συνείδησης καθαρής και κοφτερής, το κενό ενός αφανισμένου ανθρώπου, να φωτίζει την καθημερινή αγωνία του φλεγόμενου πάθους της διανόησης. Η μπωντλαιρική φράση είναι συχνά πυροτέχνημα –είτε είναι σε πρόζα είτε σε στίχους. Η τεμπελιά βιωμένη ως οδύνη³² που όσο περισσότερο διαρκεί

Παράδεισο», Η καρδιά μου γυμνωμένη, σ. 79. Ενώ όσον αφορά την καλλιτεχνική πράξη, η άρνηση της έμπνευσης φανερώνει αυτήν ακριβώς τη σπουδαιότητα που έχει η συνείδηση της δημιουργίας. Απορρίπτονται όλα τα μέσα που την ερεθίζουν τεχνητά. Τα μεγάλα πνεύματα δεν έχουν ανάγκη από δηλητηριώδη δεκανίκια. Η πρωτοκαθεδρία δίνεται στην Φαντασία στη «Βασίλισσα των Χαρισμάτων». Η ποιητική πράξη ακόμα κι αν είναι το αποτέλεσμα μιας έκρηξης είναι προϊόν πυροτεχνουργού και όχι πυρομανή. Η πλήξη και η μελαγχολία δεν επηρεάζουν τη συνείδηση του ποιητή. Συμπληρωματικά παραθέτω και ένα απόσπασμα από τη Φιλοσοφία της Σύνθεσης [The Philosophy of Composition (1846)] του Αμερικάνου λογοτέχνη Edgar Allan Poe, για τον οποίο ο Baudelaire έτρεφε βαθιά αγάπη και εκτίμηση, ενώ οι μεταφράσεις του στα γαλλικά, από τον συγγραφέα των Άνθεων του Κακού, άνοιξαν το δρόμο για την γενικότερη πρόσληψή του σε Ευρώπη και Αμερική. Στο περί ου ο λόγος κείμενο ο Poe παρουσιάζει τα ακριβή βήματα που ακολούθησε για τη δημιουργία του Το Κορακιού [The Raven(1845)], ενός από τα διασημότερα ποιήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ο λόγος στον Poe: «Πολλοί συγγραφείς –ιδίως ποιητές– προτιμούν να δίνουν την εντύπωση πως συνθέτουν σε κάποια κατάσταση εκλεπτυσμένης παραφοράς –μιας ενορατικής έκστασης– και θα ξεβολουόνταν ίσως αν επέτρεπαν στο κοινό να ρίξει μερικές κλεφτιές ματιές στα παρασκήνια, να δει τις περιπλοκές και τις αμφιταλαντεύσεις μιας ακόμα ακατέργαστης σκέψης, τις πραγματικές προθέσεις που συλλαμβάνονται πάντα την τελευταία στιγμή, τις αναρίθμητες εκλάμψεις μιας ιδέας που κατορθώνει να ωριμάσει και ν' αποκτήσει σχήμα, τις υπερώριμες φαντασιώσεις που εγκαταλείφθηκαν μετά από αμέτρητες ώρες απελπισμένων και μάταιων προσπαθειών, τις προσεκτικές επιλογές και τις απορρίψεις τις οδυνηρές διαγραφές και τις παρεμβολές· [...] το έργο διεκπεραιώθηκε, ολοκληρώθηκε, βήμα βήμα, με την ακρίβεια και την αυστηρή λογική ενός μαθηματικού προβλήματος» Ε, Α, Πόε. (2006). Η Φιλοσοφία της Σύνθεσης. Μτφρ.: Γ. Μπλάνας, σ. 97-98. Στο Ε, Α, Πόε. (2006). Το κοράκι, μτφρ.: Γ. Μπλάνας. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΑΤΩ.

32. Ο Sartre αναφερόμενος στη συμπάθεια που έδειχνε ο Baudelaire στις γριούλες γράφει: «Για ποιο λόγο να μη τις αγαπάμε νέες, όταν υποφέρουν; Επειδή τότε οι οδύνες τους εκδηλώνονται με ακατάστατες κρίσεις. Είναι πρόστυχες. Με τον καιρό, τα διακεκομμένα αυτά ξεσπάσματα διαδέχεται μία ισορροπία μέσα στη θλίψη. Κι είναι αυτό που ο Μπωντλαίρ εκτιμά πάνω απ' όλα. Αυτή η πάθηση που,

τόσο πιο ηδονική είναι, σαν μία σατανική πρόσκληση του εγώ στον εαυτό του και στον κόσμο. Καθιστά τον ποιητή ένα «άρρωστο ηφαιστειο». Η παθολογική αναβλητικότητα, όπως τη βιώνει, αποτελεί μία αποτελεσματική τεχνική αυτοχειρίας του καλλιτέχνη, που χρησιμεύει στο να προωθεί το ιδανικό της ποιητικής σταθερότητας, και η οποία δίνει στο κείμενο μία σταθερή πρωτοτυπία και καινοτόμο διάσταση».³³

Ο Baudelaire εξάσκησε ετούτη τη διαδικασία και ανέδειξε τη σπουδαιότητά της σε καλλιτεχνικό πλαίσιο. Οι θολές και ακαθόριστες μνήμες, έξω από το αυστηρό συνειδησιακό περικάλυμμα· οι θύμησες εκείνες που αθέλητα ξεπηδούν από μέσα μας και μας φέρνουν στο νου την προυστική *mémoire involontaire*³⁴ συνιστούν το εμπύρευμα που κινητοποιεί την ποιητική πράξη.³⁵ Ο Baudelaire στο *Ζωγράφο της Μοντέρνας ζωής* και συγκεκριμένα στο κομμάτι που τιτλοφορείται «Μνημονική τέχνη» θα διακρίνει δύο είδη μνήμης που συνυπάρχουν και συντελούν στην καλλιτεχνική δημιουργία –στην περίπτωση του δοκιμίου του, του Constantin Guys: «το ένα, με μία υπερδιέγερση μνήμης αναστάσιμης, επικλητικής, μία μνήμη που λέει στο καθετί: “Λάζαρε, δεύρο έξω!”· το άλλο μία φλόγα, μία μέθη στο μολύβι, στο πινέλο, που μοιάζει σχεδόν με μανία».³⁶

περισσότερο από οδύνη, θα άξιζε να λέγεται μελαγχολία, φανερώνει στα μάτια του, μ’ έναν τρόπο, τη συνειδητοποίηση της ανθρώπινης θέσης στον κόσμο (*condition humaine*). Με την έννοια αυτή, η οδύνη είναι η συγκινησιακή όψη της διαύγειας (η αραιώση δική μου)», Σαρτρ, ό.π., σ. 87-88.

33. Ν, Ελέρ. (2010). «Η έκρηξη του Μπωντλαίρ», στο *Οδός Πανός*, τ.: 149, σ. 47-53.

34. Για τον Benjamin η *αύρα* ενός αντικειμένου –ο ευαίσθητος τρόπος προσφοράς του στον κόσμο, το δόσιμό του, αλλά και η αντανάκλασή του από αυτόν, η ατμόσφαιρά του– ερείδεται στη *mémoire involontaire*, στην ακούσια μνήμη: «Αν ονομάσει κανείς *αύρα* ενός αντικειμένου που προσφέρεται στη θεώρηση τις παραστάσεις οι οποίες, εγκατεστημένες στη *mémoire involontaire*, τείνουν να συγκεντρωθούν γύρω από αυτό, τότε η *αύρα* του αντικειμένου θεώρησης αντιστοιχεί ακριβώς στην εμπειρία που κατακαθίζει ως άσκηση σ’ ένα αντικείμενο χρήσης», Benjamin, ό.π., σ. 165.

35. Όχι όμως και το σχεδιασμό και την ολοκλήρωσή του.

36. σ. 84. «Στο δοκίμιο με το οποίο ο Μπωντλαίρ εγκαινιάζει την προβληματική περί της νεωτερικότητας “*Le Peintre de la vie modern*” [Ο ζωγράφος της νεωτερικότητας], απαντά μία βασική διάκριση ανάμεσα στη *mémoire du present* [μνήμη του παρόντος] και τη *mémoire resurrectioniste/evocatrice* [μνήμη ανακλητική]. Η πρώτη σύμφωνα με τον Μπωντλαίρ προσιδιάζει στην τέχνη της νεωτερικότητας που πρέπει να αντλεί το υλικό της από τη συγχρονική συγκυρία και όχι από τον αισθητικό και θεματικό κανόνα του παρελθόντος. Ο Μπωντλαίρ συνέδεσε αυτό το μοντέλο μνήμης με τη θεωρία του περί νεωτερικής εμπειρίας και φαντασίας στο ίδιο κείμενο, δηλαδή με την

Ο καλλιτέχνης πάντοτε πρέπει να δρα όπως ο Guys και ν' αρπάξει λαίμαργα τις εικόνες που του προσφέρει η πραγματικότητα. Έτσι έδρασε κι εκείνος, αδράχνοντας όλες εκείνες τις εικόνες του Παρισιού που εμφανίζονταν ζωηρές, όπως στο εν εξάρσει πνεύμα του ζωγράφου της νεωτερικότητας. Περιφερόμενος και πλάνης (flaneur) εξασκώντας τη μνήμη του ν' ανασυγκροτεί αυτόχρονα τις σύγχρονες του tableaux parisiens, ο Baudelaire πρωτοστατεί στο καλλιτεχνικό πεδίο της εποχής του, της modernité: «η modernité είναι το μεταβατικό, το φευγαλέο, το ενδεχόμενο, το ήμισυ της τέχνης της οποίας το άλλο μισό είναι το αιώνιο και το αμετάβλητο»³⁷ αφού πιο μπροστά έθεσε ως στόχο του μοντέρνου ανθρώπου: «[...] να απελευθερώνει από τη μόδα ό,τι πιο ποιητικό μπορεί να περιλαμβάνει αυτή μέσα σ' ένα ιστορικό γεγονός, να εξάγει το αιώνιο από το μεταβατικό».³⁸ Ενώ όλα είναι άσκοπα ακόμα και η μελέτη των μεγάλων μαιτρ «αν σκοπός σας δεν είναι να κατανοήσετε το χαρακτήρα της ομορφιάς του παρόντος».³⁹ Το παρόν να μετατραπεί σ' ένα θρύλο του παρελθόντος –το παρόν που γίνεται αυτοστιγμεί αρχαιότητα: «η μνήμη σου όμοια με αβέβαιων μύθων σκόρπιες μνήμες,/ τον αναγνώστη θα κουράζει ως τύμπανο με χτύπους».⁴⁰

Ας πάρουμε ένα από τα πιο όμορφα ποιήματα του Baudelaire, τον «Κύκνο»,⁴¹ αφιερωμένο στον μεγάλο V. Hugo. Ο ποιητής περιπλανιέται στο αστικό Παρίσι ερεθίζεται από τις εικόνες γύρω του και αυτόχρονα προσπαθεί δια της μνήμης («οι αναμνήσεις μου είν' σαν αγκωνάρια στα δικά μου μάτια») να φέρει στο νου του τα ίδια μέρη, όπως ήταν σε χρόνους πιο ένδοξους, αρχαίους, διαβασμένους: «[...] έκανε ζαφνικά τη γόνιμή μου μνήμη να καρπίσει,/ στην πλας ντυ Καρουσέλ καθώς περπάταγα για λίγο χάζι./ Μιας πόλης η μορφή, όπως το παλιό καληώρα

απαίτηση για απότομο δράξιμο της εικόνας από το ζωγράφο, την άμεση σύλληψη της εικόνας μέσω μίας τεχνικής που βασίζεται στο *fureur* και όχι στη βαθμιδών επεξεργασία των αισθητηριακών δεδομένων. Στην ουσία ο Μπωντλαίρ αποτελεί τον πρόδρομο της λογικής του *Augenblick*, δηλαδή της απότομης ανάδυσης της διαλεκτικής εικόνας», Δ, Ευστρατίου. (2007). «Σαν αστέρι χωρίς ατμόσφαιρα»: Αλληγορική μελαγχολία, μνήμη και εμπειρία στον Μπένγιαμιν και τον Μπωντλαίρ. Στο Α, Σπυροπούλου (επιμ.). (2007). *Βάλτερ Μπένγιαμιν, Εικόνες και Μύθοι της Νεωτερικότητας*. Αθήνα: εκδόσεις ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, σ. 142

37. Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής, ό.π., σ. 71.

38. Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής, ό.π., σ. 69-70.

39. Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής, ό.π., σ. 72. Το απόσπασμα παραφράστηκε ελαφρώς για να ενταχθεί πιο ομαλά στο κείμενο.

40. Τα Άνθη του Κακού, «Σου δίνω αυτούς τους στίχους και, αν ποτέ ίσως τ' όνομά μου...», ό.π., σ. 137.

41. Τα Άνθη του Κακού, «Ο Κύκνος», ό.π., σ. 269.

το Παρίσι, / πολύ πιο γρήγορα κι απ' τη θνητή καρδιά μας, φευ, αλλάζει- / ω, με το νου μου βλέπω ετούτες τις παράγκες που 'ν σαν τούμπες- / σωροί να γίνονται οι σπασμένες κορνίζες των κιώνων- / κοιτώ τη χλόη- τα λιθάρια που πρασίνισαν στις λούμπες- και στις βιτρίνες να λαμποκοπούν τα τζάντζαλα των χρόνων».

«Κατάρα σ' όποιον μελετάει στο παλιό οτιδήποτε άλλο εκτός από την καθαρή τέχνη, τη λογική, τη γενική μέθοδο!»⁴² ενώ στο *Τί είναι ρομαντισμός;* γράφει ο Baudelaire: «Να λέγεσαι ρομαντικός και να κοιτάς συστηματικά στο παρελθόν, σημαίνει ότι αντιφάσκεις [...] Ο ρομαντισμός δεν βρίσκεται αληθινά ούτε στην επιλογή του θέματος, ούτε στην πιστή αλήθεια, αλλά στον τρόπο του αισθάνεσθαι. Τον αναζήτησαν εξωτερικά, ενώ μόνον εσωτερικά είναι δυνατόν να τον βρεις. Για μένα ο ρομαντισμός είναι η έκφραση η πιο φρέσκια, η πιο σύγχρονη του ωραίου».⁴³ Ο Baudelaire δεν κάνει πισωγυρίσματα προκειμένου να εντοπίσει μορφές που θα του φανούν χρήσιμες ή περισσότερο κομψές για την περιγραφή των συγκαιρινών του συνθηκών: «Ο Μπωντλαίρ δεν εναποθέτει τις ελπίδες του σε μία ενδεχόμενη επιστροφή σε προ-νεωτερικές μορφές οργάνωσης».⁴⁴ Και σε προσωπικό επίπεδο δεν απορρίπτει την πραγματικότητα του παρόντος για να καλοβουλευτεί σ' ένα ένδοξο παρελθόν: «Πιο επιδέξιος και υποχθόνιος ο Μπωντλαίρ, δεν σκέπτεται να αρνηθεί ρητώς την πραγματικότητα αυτή, απλώς της αρνείται κάθε αξία. Η αξία ανήκει μόνο στο παρελθόν γιατί το παρελθόν είναι».⁴⁵

Αρνούμενος μονάχα την αξία του παρόντος και προκρίνοντας το παρελθόν, του δίνεται η δυνατότητα για να καλύψει το κενό να αρπάξει όλο και πιο πολλά από το συγκαιρινό του περιβάλλον και να τα μεταστοιχειώσει σε ένα αμετακίνητο παρελθόν. Ας φέρουμε στο νου μας των «Διαμερισμό των ιματίων» του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου: Δίπλα στον Χριστό με την κατακόκκινη χλαίνα υπάρχει μία φιγούρα εν πλήρει εξαρτύσει, που ποζάρει με τρόπο της εποχής του El Greco. Δεν φέρει ρωμαϊκό θώρακα, αλλά μία καλογουαλισμένη πανοπλία του σύγχρονου του ζωγράφου ισπανικού στρατού και αφήνει να φανεί το κολάρο μίας πάλλευκης πουκαμίσας. Πίσω τους στραφταλίζουν πολεμικοί πέλεκεις και όχι ρωμαϊκά pila. Λίγους αιώνες αργότερα στο έργο του νεοκλασικιστή ζωγράφου Jacques-Louis David, ο οποίος βρίσκει παρηγοριά στους αρχαιοελληνικούς χιτώνες, στα ρωμαϊκά σανδάλια και τηβέννους, στις επιβλητικές χειρονομίες και τις πόζες της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας, μία έντονη

42. *Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, ό.π., σ. 75.

43. C, Baudelaire. (2005). *Αισθητικά δοκίμια*. Μτφρ.: Μ. Ρέγκου. Αθήνα: PRINTA ΣΤΙΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΓΝΩΣΕΙΣ, σ. 28-29.

44. Ευστρατίου, ό.π., σ. 144.

45. Σαρτρ, ό.π., σ. 156.

επιθυμία για αναβίωση σε όλους σχεδόν τους καλλιτεχνικούς χώρους της ένδοξης αρχαιότητας, μίας τάσης που αποτέλεσε το έρεισμα του ρεύματος του Νεοκλασικισμού.

Ο Baudelaire επεδίωξε για την εποχή του αυτό που αντικρύσαμε στον πίνακα του Θεοτοκόπουλου.⁴⁶ Τουτέστιν, την ανάδειξη του σύγχρονου και του μεταβατικού σε μία σφαίρα αιώνια και αμετάβλητη, ήτοι σε Τέχνη. Καλά τα αρχαία πρότυπα και άξια μελέτης και θαυμασμού, αλλά ως εκεί! Η πραγματικότητα που βίωσε και αποτύπωσε ο Baudelaire βρίσκεται στις μαύρες ρεντικές και στις φαγωμένες μπότες, στα κακοβουρτσισμένα ημίψηλα καπέλα και στα φθαρμένα πανωφόρια, στις άμαξες και όχι στα άρματα. Στα σκελετωμένα χέρια των ζητιάνων και όχι στα στιβαρά χέρια των Ορατίων.⁴⁷ Και ποιος σύγχρονος του ποιητή δεν θα αναγνώριζε τον εαυτό του στην «Ταφή στην Ορνανς» [«Un

46. Μερικές βιογραφίες του ποιητή μάς πληροφορούν πως συνήθιζε να επισκέπτεται το Λούβρο και να θαυμάζει τα έργα του Θεοτοκόπουλου: «*Baudelaire had sudden whims and would enter the Louvre just to see a couple of paintings of Theotocopoulos*», C, Pichois. (1989). *Baudelaire*. Μτφρ.: G. Robb. London: HAMISH HAMILTON, σ. 118. Και αλλού: «*Baudelaire had long been obsessed with art. By the time he was twenty-four, he had evolved his own likes and dislikes and went his own way. He would, for example, spend hours in the Louvre looking at the El Grecos, at a time when the painter was quite out of fashion*», A, Jonge de. (1976). *Baudelaire*. New York-London: PADDINGTON PRESS LTD, σ. 77. Γι' αυτόν, ίσως, το λόγο –που αναφέραμε πιο πάνω– ο Baudelaire γοητεύτηκε από τον Θεοτοκόπουλο.

47. Adorno: «*Η νεωτερικότητα είναι η τέχνη μέσω της μίμησης των πωρωμένων και αλλοτριωμένων πραγμάτων· μόνον έτσι γίνεται εύλωτη, όχι με την αποσιώπηση αυτού που μένει βουβό· από εδώ προέρχεται η στάση της που δεν ανέχεται οτιδήποτε αθώο*», T, W, Adorno. (2000). *Αισθητική θεωρία*. Μτφρ.: Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, σ. 47. Και πιο κάτω ο ίδιος: «*Η τέχνη πρέπει να κάνει δική της υπόθεση αυτό που προγράφεται ως άσχημο, όχι πια για να το ενσωματώσει, να το μετριάσει ή μέσω του χιούμορ, που είναι αποκρουστικό, να το συμφιλιώσει με την ύπαρξή του, αλλά με το άσχημο να καταγγείλει τον κόσμο, ο οποίος δημιουργεί και το αναπαράγει κατ' εικόνα και ομοίωσή του, μολονότι ακόμη και μέσα στο άσχημο εξακολουθεί να υπάρχει η δυνατότητα κατάφασης ως συγκατάθεσης με την ταπείνωση, στην οποία εύκολα μετατρέπεται η συμπάθεια με τους ταπεινωμένους. Στη ροπή της νεώτερης τέχνης προς το αηδιαστικό και το σωματικά σιχαμερό, στην οποία οι απολογητές της υφιστάμενης τάξης πραγμάτων δεν έχουν να αντιτάξουν κανένα ισχυρότερο επιχείρημα παρά μόνον ότι η υφιστάμενη τάξη είναι ήδη αρκετά άσχημη και γιαυτό η τέχνη είναι υποχρεωμένη να προσφέρει ομορφιά και μόνον ομορφιά, επικρατεί το κριτικό υλιστικό μοτίβο, καθώς η τέχνη με τα αυτόνομα μορφώματά της ανάγει την κυριαρχία, ακόμη και τη μετουσιωμένη σε πνευματική αρχή, και καταθέτει μαρτύρια υπέρ όσων η κυριαρχία απωθεί και αρνείται την ύπαρξή του*». Adorno, *ό.π.*, σ. 93.

enterrement à Ornans» (1849-1850)] του Gustave Courbet.⁴⁸

Το παρόν το οποίο έχει γίνει αυτόχρονα παρελθόν⁴⁹ –μνήμη, Ιδεώδες– κινητοποιεί το παραδομένο στην κρόνεια μελαγχολία υποκείμενο να δημιουργήσει. Ιδού! Έτσι λειτουργεί η μνήμη στον Baudelaire. Δεν αισθάνεται νοσταλγία για το ένδοξο παρελθόν, ούτε προστρέχει

48. «Αν ρίζουμε μια ματιά στις εκθέσεις μας με μοντέρνους πίνακες, μας εντυπωσιάζει η γενική τάση των καλλιτεχνών να ντύνουν όλα τα πρόσωπα με αρχαία κοστούμια. Σχεδόν όλοι χρησιμοποιούν μόδες και έπιπλα της Αναγέννησης, όπως ο Νταβίντ χρησιμοποίησε μόδες και έπιπλα ρωμαϊκά [...] οι σύγχρονοι ζωγράφοι, διαλέγοντας πρόσωπα γενικής φύσεως που ταιριάζουν σ' όλες τις εποχές, επιμένουν να τα τυλίγουν με ενδύματα του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης ή της Ανατολής. Αυτό είναι σίγουρα σημάδι μιας μεγάλης τεμπελιάς, γιατί είναι πολύ πιο βολικό να δηλώνεις ότι τα πάντα είναι απολύτως άσχημα στο ρούχο μιας εποχής, παρά να μοχθείς να εξάρεις την κρυφή ομοιομορφία που μπορεί να ενυπάρχει σ' αυτό, όσο ελάχιστη και όσο ασήμαντη κι αν είναι» Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής, ό.π., σ. 170-171. Ενώ για τον Courbet μπορούμε να πούμε πιο συγκεκριμένα τα εξής: «*Courbet opens the third period of French painting in the nineteenth century, and he seemed to have arisen in answer to Baudelaire's prayer at the end of his Salon 1845 that an artist would come forward to give lasting expression to modern man, dressed in his dark contemporary clothes, in the middle-class setting, and thus give poetry to modern realism and truth*», E. Starkie. (1971). *Baudelaire*. Great Britain: Pelican Books, σ. 199. Και αλλού: «*Το μανιφέστο του Σανφλερύ επέστησε την προσοχή στις μετριοπαθείς προθέσεις της τέχνης του Κουρμπέ: τον απλό στόχο να "αποδώσει τα ήθη, τις ιδέες, το πρόσωπο της εποχής [του]" χωρίς προκαταλήψεις η αξιολογικές αποτιμήσεις. [...] ο Κουρμπέ διεύρυνε το φάσμα της υψηλής τέχνης συμπεριλαμβάνοντας στα έργα του μορφές που μέχρι τότε θεωρούνταν ανάξιες καλλιτεχνικής πραγμάτευσης. Άνθρωποι εγκλωβισμένοι στην αθλιότητα, κοινωνικά απόβλητοι και με ταπεινή εμφάνιση, τέτοιες θλιβερές υπάρξεις αποκτούν στους πίνακες του Κουρμπέ –ο κριτικός έχει εδώ υπόψη του έργα όπως "Ο ενταφιασμός στο Ορνάν" (1850)– όχι μόνο μια αξιοπρέπεια και μια ζωντάνια που μεταμορφώνει τη φτώχεια τους, αλλά επίσης και μια αντιπροσωπευτική αξία που τους μετατρέπει σε αγωγούς της "απτής αλληγορίας" (allégorie réelle) του Κουρμπέ. Εστιαζόμενος στο εδώ και τώρα και στην ύλη που περιβάλλει τον πεζό μας κόσμο, ο Ρεαλισμός, κατέληγε ο Σανφλερύ, κατέστησε δυνατή την επέκταση της αισθητικής στο κοινωνικό πεδίο*», M, Travers. (2005). *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*. Μτφρ.: I. Ναούμ & M. Παπαηλιάδη, Επιστημ. Επιμ.: Τ. Καγιαλής. Αθήνα: Βιβλιόραμα, σ. 129.

49. «*Και τώρα πλέον στους βιοτικούς, δεν υπακούει νόμους/ γρανίτης έχει γίνει, από φριχτούς τριγυρισμένους τρόμους, που ληθαργοκοιμάται σε Σαχάρας ομιχλώδη βάθη./ Πανάρχαια σφίγγα είναι· όμως ο άπραγος δεν έχει κόσμους μάθει/ πως ήδη από το χάρτη σβήστηκε και πως με σκυθρωπό όμμα/ του ήλιου τις αχτίδες τραγουδά που παν να μπουν στο χώμα*», Τα Άνθη του Κακού, «Σπλην (2)», ό.π., σ. 233.

για παρηγοριά σ' αυτό· παράγει ασταμάτητα παρελθόν από το παρόν. Αινεί σύμπαν το παρόν μ' όλες τις ασχήμιες και τις κακοδαιμονίες του: «Και σαν, σαν άλλος ποιητής στις πόλεις έρχεται, διορίζει/ τις τύχες των πραγμάτων, τις δε πλέον απαίσιες ευγενίζει/ σαν βασιλιάς αθόρυβα, χωρίς βαλέδων συνοδία/ εισέρχεται στα μέγαρα και σ' όλα τα νοσοκομεία».⁵⁰ Με άλλα λόγια εκφράζει «ταυτόχρονα τη χειρονομία και την επίσημη στάση των όντων μα και τη φωτεινή έκρηξή τους στο χώρο».⁵¹ Αυτό που κάνει, λοιπόν, ο Baudelaire είναι να τραγουδά το παρόν καθώς πάει να μπει στο χώμα –να γίνει παρελθόν, να νεκρωθεί–, όπως διαβάζουμε στον τελευταίο στίχο του «Σπλην (2)»: «του ήλιου τις αχτίδες τραγουδά που παν να μπουν στο χώμα».

Στην καταστρατηγημένη εμπειρία, συνακόλουθα και μνήμη, του νεωτερικού υποκειμένου, ο Baudelaire προτείνει μία εμπειρία και μνήμη εξ' αρχής τεμαχισμένων, ικανών όμως να διαπεράσουν το μολυβδένιο κάλυμμα με το οποίο καταπνιγόταν κάθε απόπειρα διαφυγής, πέραν των καθορισμένων. Με τη μνήμη που αθέλητα πυροδοτεί τη φαντασία ο ποιητής εντείνει ακόμα περισσότερο την άμυνά του απέναντι στις διεφθαρμένες εμπειρίες του καιρού του. Το στοιχείο των *Correspondances*, που σχετίζονται με τη μνήμη,⁵² αναφέρονται σε κάτι τελείως διαφορετικό από την τυπική εναπόθεση των εμπειριών μας στη συνείδηση και τη χρονική οριοθέτησή τους –το αποτέλεσμα, όπως είδαμε πιο πάνω, είναι στείρες ποιητικά εμπειρίες. Εν ολίγοις προσφέρεται μία συγκράτηση της εμπειρίας: «[...] που συμπεριλαμβάνει λατρευτικά στοιχεία. Μόνον ιδιοποιούμενος αυτά τα στοιχεία μπόρεσε ο Μπωντλαίρ να αποτιμήσει πλήρως τι σήμαινε στ' αλήθεια η κατάρρευση της, της οποίας ως νεωτερικός άνθρωπος υπήρξε μάρτυρας» και πιο κάτω «Αυτό που ο Μπωντλαίρ είχε κατά νου με τις ανταποκρίσεις μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια εμπειρία που ζητεί να εδραιωθεί ασφαλισμένη από κρίσεις. Τούτο είναι δυνατό μόνο στην περιοχή της λατρείας».⁵³ Τα σοκ αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο αυτής της διαδικασίας.

Και τότε πάλι πίσω στην αβάσταχτη μονοτονία της αθεράπευτης οκνηρίας του:⁵⁴ «Ξαφνικά από ένα τίποτα, μία διάψευση, μία κούραση, ανακαλύπτει την απέραντη μοναξιά αυτής της

50. *Τα Άνθη του Κακού*, «Ο ήλιος», ό.π., σ. 261.

51. *Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, ό.π., σ. 86.

52. «Οι *Correspondances* είναι ως προς το περιεχόμενο οι επ' άπειρον πολλαπλασιασμένες απηχήσεις κάθε ανάμνησης στις άλλες», Benjamin, ό.π., σ. 212.

53. Benjamin, ό.π., σ. 157-158.

54. «[...] αλλά παρά τα σοκ και τις απρόβλεπτες μας ατυχίες,/ και στο ταξίδι, σαν κι εδώ, την πλήξη νιώθουμε μεγάλη», *Τα Άνθη του Κακού*, «Το ταξίδι», ό.π., σ.401

συνείδησης⁵⁵ [...] καταλαβαίνει την ανικανότητά του να βρει όρια, σημεία επαφής, εντολές έξω από αυτήν».⁵⁶ Γι' αυτό θα πρέπει να δουλέψει γρήγορα: «Αυτός είναι ο ρυθμός της δράσης στον Μπωντλαίρ: υπερβολική βία στη σύλληψη σάμπως μία τέτοια ακρότητα να είναι αναγκαία για να της δώσει τη δύναμη να υλοποιηθεί· αιφνίδια έκρηξη στην αρχή της υλοποίησης –και ύστερα ξαφνικά επανέρχεται η διαύγεια προς τι; Γυρίζει την πλάτη στην πράξη του που γρήγορα διαλύεται».⁵⁷ Αναφερόμενος στον Constantin Guys θα γράψει: «Είναι ο φόβος μήπως δεν προχωράει αρκετά γρήγορα, μήπως αφήσει να του ξεφύγει το φάντασμα προτού αποσπάσει και συλλάβει τη σύνθεση. Αυτός ακριβώς ο τρομερός φόβος κατέχει όλους τους μεγάλους καλλιτέχνες και τους κάνει να επιθυμούν τόσο φλογερά να οικειοποιηθούν όλα τα εκφραστικά μέσα, ώστε να μην αλλοιώνονται ποτέ οι εντολές του πνεύματος από τους δισταγμούς του χεριού».⁵⁸

Αυτό που αποτελεί το έρεισμα της μπωντλαιρικής σκέψης είναι η συνεχής κίνηση, το ακατάπαυστο λίκνισμα ανάμεσα σ' αυτές ακριβώς τις καταστάσεις που περιγράψαμε. Ας δώσουμε τον Baudelaire με μία εικόνα: Οι περισσότεροι έχουμε δει έναν καθεδρικό ναό του Μεσαίωνα. Από τη βαριά και ογκώδη βάση που στηρίζει το τεράστιο οικοδόμημα, στους ευαίσθητους και πλουμιστούς ρόδακες και τα πολύλοβα παράθυρα, στα σεπτά υπερώα, με τις βασανιστικές μορφές των αγίων, εκσφενδονιζόμαστε τελικά στους οξύκορφους θόλους και πυργίσκους που μας ωθούν, θέλοντας και μη, με την όλη κίνησή τους ν' ατενίσουμε τον ουρανό. Ας φανταστούμε τον ποιητή σαν ένα τέτοιο κατασκεύασμα –απόρροια της ανθρώπινης διάνοιας και του ορθολογισμού. Η βαριά μοναστική οκνηρία τον κρατά αμετακίνητο στη γη⁵⁹, στις επίγειες απολαύσεις, στα κακόφημα σοκάκια, στα χαμαιτυπεία, στο Παρίσι του! Οι εύθραυστοι ρόδακες με την εκθαμβωτική διακόσμηση, μας φέρνουν στο νου το εξίσου εύθραυστο και ακαταμάχητο πνεύμα του ποιητή, πνιγμένο στις νευρώσεις και σε καθολικά ξεσπάσματα και μας προκαλεί να γυρίσουμε το κεφάλι και να το δούμε πετρωμένο στην πρόσοψη του καθεδρικού –το πρόσωπο στο ξεχειλωμένο δέρμα του Αγίου

55. που πριν από λίγο ξέσκιζε το βαρύ κρέπι της πλήξης.

56. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 30.

57. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 35. Ο Sartre θεωρεί εξάλλου πως «*Η αιτία και η έννοια αυτής της οκνηρίας είναι ότι ο Μπωντλαίρ δεν μπορεί να πάρει στα σοβαρά τα εγχειρήματά του: Βλέπει πιο πολύ απ' όσο πρέπει ότι σ' αυτά δεν βρίσκει κανένα ποτέ παρά ό,τι έχει βάλει*», Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 31.

58. *Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, *ό.π.*, σ. 84.

59. «*ἀλλ' ἦμαι παρὰ νησὶν ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης*», *Ιλ.*, Σ. 104 και σε μετάφραση του Ν. Καζαντζάκη και Ι. Κακριδῆ: «*μόν' φόρτωμα της γης ανώφελο πλάι στα καράβια οκνεύω*».

Βαρθολομαίου μου 'ρχεται στο νου. Η εκτίναξη προ τον ουρανό προετοιμάζεται ήδη από τον συνολικό ανοδικό προσανατολισμό του κτιρίου. Μια βραχνή φωνή έρχεται ν' απαντήσει στη μεταφυσική εκκρεμότητα που άφησε ο Baudelaire «Απάνω! Απάνω! Απάνω!». Ψηλά στους πυργίσκους, ακροβατώντας στις λόγχες των αρχαγγέλων ο ποιητής-άλμπατρος, από το «νωθρό τσούκι» που ήταν, μετατρέπεται «στων νεφελών... τον ηγεμόνα [...] που θύελλες στοιχειώνει και τοξότες ξεφτιλίζει». Η πτώση επέρχεται γλυκά και η πορεία επαναλαμβάνεται.⁶⁰

Ακόμα μία εικόνα που αυτή τη φορά δίνει ο ίδιος ο ποιητής: «Αυτά τα ωραία και μεγάλα καράβια, που ζυγιάζονται (λικνίζονται) ανεπαίσθητα πάνω στα ήσυχα νερά, αυτά τα ρωμαλέα καράβια, με την άπραγη και νοσταλγική όψη, άραγε, δεν μας λένε σε γλώσσα βουβή; Πότε θα σαλπάρουμε για την ευτυχία;».⁶¹ Ενώ σε κάποιο άλλο σημείο διαβάζουμε για τα συναισθήματα που προκαλεί η θέαση ενός πλοίου: «Η ποιητική ιδέα, που συνάγεται από τούτη την πράξη της κίνησης μέσα σε γραμμές, είναι η υπόθεση ενός όντος τεράστιου, πελώριου, περίπλοκου αλλά εύρυθμου, ενός ιδιοφυέστατου ζώου, που υποφέρει και αναστενάζει όλους τους αναστεναγμούς και όλες τις ανθρώπινες φιλοδοξίες»⁶². Όπως υποδεικνύει ο Benjamin: «Στα πλοία η αμεριμνησία ενώνεται με την ροπή προς μία πλήρη ανάπτυξη δυνάμεων».⁶³ Αυτό τους δίνει μία μυστική σημασία. Υπάρχει και στους ανθρώπους μια ιδιαίτερη συνθήκη στον αστερισμό της οποίας συναντώνται η μεγαλοσύνη και η νωθρότητα. Αυτός ο αστερισμός όριζε την ύπαρξη του Μπωντλαίρ. Ο τελευταίος τον αποκρυπτογράφησε και τον ονόμασε νεωτερικότητα».⁶⁴ Πιο πάνω ο Γερμανο-εβραίος φιλόσοφος διατράνωσε: «Ναι, πιστεύω, πως αυτή ακριβώς είναι η ουσιαστική προσπάθεια του μπωντλαιρισμού: να ενώνει δύο αντίθετες τάξεις συναισθημάτων [...] είναι αριστούργημα της θέλησης..., η

60. «ο μπωντλαιρικός άνθρωπος δεν είναι μία κατάσταση, είναι η αλληλοπαρέμβαση δύο αντίθετων αλλά εξίσου κεντρόφυγων κινήσεων, από τις οποίες η μία φέρεται προς τα πάνω η άλλη προς τα κάτω. Κινήσεις χωρίς κίνητρο, εκπηδήσεις –(transascendance) και υπεκατάβαση (transdescendance)», Σαρτρ, ό.π., σ. 37. Ο Baudelaire έχοντας στο νου αυτούς του καθεδρικούς ναούς θα γράψει: «Σαν τους καθεδρικούς ναούς σάς τρέμω εγώ, βαθύσκια δάση –/ στριγγλάτε σαν αρμονία. Αιώνια πένθη κλαίνε και δονούν τις/κατάρατες ψυχές μας, όπου ρόγχοι απ' τα παλιά μια φράση/ αρθρώνουν, και τους απαντούν αντίλαλοι από De profundis», Τα Άνθη του Κακού, «Εμμονη ιδέα», ό.π., σ. 239.

61. Μύδροι, ό.π., σ. 27.

62. Μύδροι, ό.π., σ. 47.

63. Benjamin, ό.π., σ. 113.

64. Αυτόθι..

τελευταία λέξη της εφευρετικότητας στο πεδίο των συναισθημάτων». ⁶⁵

Η παρατήρηση του Sartre έρχεται αβίαστα να συμπληρώσει τα παραπάνω: «[...] πρέπει σ' αυτό (στο spleen) να δούμε ένα αρρενοπρεπές ανικανοποίητο, ⁶⁶ ένα κοπιώδες και θεληματικό ξεπέρασμα» ⁶⁷ και με τα λόγια του Blin που χρησιμοποιεί ο Sartre: «Η αξία του Μπωντλαίρ είναι ότι έδωσε στην ανημποριά (*malaise*) έναν πιο δίκαιο τόνο απαλλάσσοντάς τον από τις ανενεργές διατυπώσεις... Ο νεωτερισμός έγκειται στο ότι παρουσίασε την προσδοκία (*aspiration*) ως μία ένταση των πνευματικών δυνάμεων και όχι ως μία διάλυση... Και για να τελειώνουμε αυτό που διακρίνει τον Μπωντλαίρ από τον ρομαντισμό είναι... ότι μεταμορφώνει την ανημποριά (*malaise*) σε αρχή κατακτητική». ⁶⁸

65. Benjamin, *ό.π.*, σ. 112.

66. «Το ανικανοποίητο δεν αποτελεί αληθινή προσδοκία του υπερπέραν, αλλά έναν ορισμένο τρόπο φωτισμού του κόσμου», Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 165-166.

67. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 124.

68. *Αυτόθι*.

Το ιστορικό πλαίσιο των *Les Fleurs du Mal*, εργάτες-ποιητές

«Η Γαλλία διέρχεται φάση χυδαιότητας. Το Παρίσι, κέντρο και φάρος βλακειάς καθολικής. Παρά τους Μολιέρους και τους Βερανζέρους κανείς δεν θα είχε ποτέ πιστέψει ότι η Γαλλία θα ακολουθούσε τόσο γρήγορα την τροχιά της προόδου»⁶⁹

Ο Baudelaire λικνίζει την ατσαλένια κούνια που φέρει σφηνωμένο μέσα της το τελευταίο τέκνο του λυρισμού, στη Γαλλία της Δεύτερης Αυτοκρατορίας του Ναπολέοντος ΙΙΙ.

Το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η παρουσία του Baudelaire και του έργου του συμπίπτει με την ανάδειξη του καπιταλιστικού μοντέλου και την τελική κυριαρχία του στις εκβιομηχανισμένες και αστικού τύπου, πλέον, κοινωνίες.⁷⁰

«Υπάρχουν χαρακτήρες γνήσια θεωρητικοί και εντελώς ακατάλληλοι για δράση, που ωστόσο, κάτω από μια μυστηριώδη και άγνωστη ώθηση ενεργούν κάποτε με μια ταχύτητα για την οποία θα θεωρούσαν οι ίδιοι ανίκανους τους εαυτούς του. Όπως αυτός που περιφέρεται δειλά μια ώρα μπροστά στην πόρτα του δίχως να τολμά να μπει, από φόβο μήπως βρει στο θυρωρείο μια λυπηρή είδηση· όπως αυτός που κρατά δεκαπέντε μέρες ένα γράμμα χωρίς να το ξεσφραγίσει ή εκείνος που δεν αποφασίζει, παρά μετά από έξη μήνες, να εκτελέσει μια πράξη αναγκαία πριν ένα χρόνο· όλοι αυτοί αισθάνονται αίφνης να τους παρακινεί σε δράση μια ακαταμάχητη δύναμη, όπως το βέλος του τόξου. Ο ηθικολόγος και ο γιατρός, που ισχυρίζονται ότι γνωρίζουν τα πάντα, δεν μπορούν να εξηγήσουν από πού πηγάζει, σ' αυτές τις οκνηρές και φιλήδονες ψυχές, τόσο ζαφνικά, μια τόσο ξέφρενη ενέργεια και πώς, ανίκανες να πραγματώσουν τα πιο απλά και αναγκαία πράγματα, βρίσκουν σε κάποια στιγμή ένα περίσσιο κουράγιο για να εκτελέσουν τις πιο παράλογες και συχνά τις πιο επικίνδυνες πράξεις. [...] Το πρώτο πρόσωπο που διέκρινα στο δρόμο, ήταν ένας πλανόδιος υαλοπώλης, που η διαπεραστική παράφωνη κραυγή του ανέβαινε ως εμένα μέσα από τη βαριά και βρόμικη παριζιάνικη ατμόσφαιρα. [...] εξέτασα με περιέργεια όλα τα τζάμια του, και του είπα: “Πώς; Δεν έχετε χρωματιστά τζάμια;

69. Σχέδιο Προλόγου Ι για τα Άνθη του Κακού. Στο Άνθη του Κακού, ό.π., σ. 541

70. «Το σύνολο των σχέσεων της παραγωγής και της ανάλωσης βρίσκεται μέσα στην ιστορία, το εγχείρημα του Baudelaire βρίσκεται μέσα στην ιστορία. Έχει μ' ένα θετικό τρόπο το συγκεκριμένο νόημα που της δίνει η ιστορία» (Οι φράσεις: «βρίσκεται μέσα στην ιστορία» και «θετικό τρόπο», βρίσκονται σε *italic* από τον Bataille), G, Bataille. (2003). *Η λογοτεχνία και το κακό, Baudelaire, Blake, Sade, Proust, Genet*, μτφρ.: Ε. Βαρίκα. Αθήνα: πλέθρον, σ. 45.

*Γυαλιά ροζ, κόκκινα, μπλε, τζάμια μαγικά, τζάμια παραδείσια; Αναιδής που είστε! [...] Πλησίασα στο μπαλκόνι και άρπαξα μια μικρή γλάστρα, και όταν ο άνθρωπος ξαναφάνηκε στο άνοιγμα της πόρτας, άφησα το πολεμικό μου όπλο να πέσει κάθετα, πάνω στην πίσω άκρη του φορτίου του».*⁷¹

Τα υαλικά βρίσκονται θρυμματισμένα στο πεζοδρόμιο και μπορούμε να φανταστούμε τον ίδιο τον Baudelaire γερμένο πάνω στο παράθυρο, αναψοκοκκινισμένο από την τρομερή εκείνη πράξη, σπρωγμένη από μία «εκδικητική αναισθησία»,⁷² να καταστρέψει τηνπραμάτεια του μεροκαματιάρη υαλοπώλη, επειδή δεν είχε τζάμια «που να κάνουν τη ζωή πιο όμορφη»· τζάμια που να δίνουν ιδιαίτερο χρώμα στη ζωή τόσο της εργατικής τάξης όσο και στους μελαγχολικούς τύπους, σαν τον ίδιο, που βιώνουν με τον δικό τους τρόπο τη νέα εποχή. Η ομοιομορφία⁷³ του και σώματος, που προκρίνεται απέναντι στη μηχανή, είναι καταστρεπτική για τους ανθρώπους, ειδικά στην εποχή του Baudelaire, αφού τότε πρωτοκάνει την εμφάνισή της και άγνωστο είναι πώς θα τη διαχειριστούν –το βόλι του Ισπανού αρκεβουζιέρου χτυπάει για πρώτη φορά τον αυτόχθονα. Οι σύντροφοί του τον γυρίζουν και έντρομοι αντικρίζουν να χαίνει στο στέρνο του μιαν άγνωστη πληγή. Τον παρατούν ψυχορραγούντα στη μοίρα του. Ο άνθρωπος της νεωτερικότητας αντιμετωπίζει το ίδιο συναίσθημα. Στη δική του περίπτωση δεν ακούστηκε ο παραμικρός κρότος.⁷⁴

«Η ομοιόμορφη κίνηση του σώματος και των μελών του γίνεται αντανακλαστικός ομοιόμορφη κίνηση και του πνεύματος και του νου. Ο εθισμένος στην ομοιομορφία οργανισμός εθίζει και τον νου του σε αυτήν: στη συντριπτική τους πλειονότητα οι άνθρωποι σκέπτονται ομοιόμορφα, συμπεριφερόμενοι σαν εντεταλμένα όργανα. Οι σκέψεις τους ούτε καν εγγίζουν τη

71. «Ο κακός υαλοπώλης», *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 33

72. «Όμως αυτό το κεφάλι θα έχει επίσης και κάτι φλογερό και θλιμμένο –πνευματικές ανάγκες, φιλοδοξίες, σκοτεινά απωθημένες–, την ιδέα μιας κραυγαλέας και αχρησιμοποίητης δύναμης –μερικές φορές την ιδέα μιας εκδικητικής αναισθησίας», *Journaux Intimes, Μύδροι*, σ. 32.

73. «Δεν υπάρχει κακό παρά μόνο μία πολλαπλότητα. Ορισμένες ιδέες ζούνε σε κατάσταση ελευθερίας και πρέπει να συγχωνευθούνε στο σύστημα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αντιλαμβάνεται την ανθρώπινη πρόοδο σα μια εκτενή κίνηση αφομοίωσης: οι ιδέες αφομοιώνονται μεταξύ τους και τα πνεύματα επίσης», Ζ, Π, Σαρτρ. (χ.χ.). *Τι είναι λογοτεχνία;*, μτφρ.: Μ. Αθανασίου. (χ.τ.): «ΕΚΔΟΣΕΙΣ 70», σ. 142.

74. Βλ. και Καίσαρ Εμμανουήλ «Χαμένοι στα Βάθη των Τροπικών» από τη συλλογή *Δώδεκα σκυθρωπές μάσκες* (1931) στο Κ, Εμμανουήλ. (2001). *Ποιήματα*. Αθήνα: ΕΡΜΗΣ, σ. 67.

στοιχειώδη κρίση: είναι απλώς πατενταρισμένες αναπαραγωγές κενών στερεοτύπων. Η αδιάλειπτη μηχανική επανάληψή τους δημιουργεί και επιτείνει εντός κλίματος ομαδικής υστερίας την ανία». ⁷⁵ Μία γενικευμένη αποδιοργάνωση τείνει να διαφθείρει τα πάντα, ακόμη κι' αυτήν την Τέχνη: «Ό,τι διαφθείρει και καταστρέφει το Κάλλος είναι το σπλην με τη μορφή της ανίας –μίας άχωρης και αχανούς νεωτερικής ανίας που έχει ως καταγωγικό της αίτιο την αυτοαλλοτρίωση του ανθρώπου των μεγάλων αστικών κέντρων, που προϋποθέτουν άγνωρους στο έως τότε παρελθόν βιοτικούς ρυθμούς». ⁷⁶

Η ποίηση και η λογοτεχνία κινδυνεύουν, καθώς η ανερχόμενη αστική τάξη «Εγκαινιάζει νέες μορφές καταπίεσης· εντούτοις δεν είναι παρασιτική. Βέβαια, ιδιοποιήθηκε τα εργαλεία της εργασίας αλλά είναι πολύ επιδέξια στο να ρυθμίζει την οργάνωση της παραγωγής και την κατανομή των προϊόντων. Δε θεωρεί το λογοτεχνικό έργο σα μια δωρεάν και φιλοκερδή δημιουργία αλλά σαν ένα λειτούργημα που πληρώνεται, Ο μύθος που δικαιώνει αυτή τη φιλόπονη και μη παραγωγική τάξη είναι ο κ ο ι ν ω φ ε λ ι σ μ ό ς: με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο ο αστός, έχει τη θέση μεσολαβητή ανάμεσα στον παραγωγό και τον καταναλωτή, είναι ο μ ε σ ά ζ ω ν ανυψωμένος στην υπέρτατη δύναμη». ⁷⁷

Γιατί όμως συμβαίνει αυτό; Ο λόγος και πάλι στον Sartre: «Εάν το έργο τέχνης μπαίνει στον ωφελμιστικό κύκλο κι' αν θέλη να το πάρουν στα σοβαρά, θα πρέπει να κατέβη απ' τον γεμάτο με ακατάλληλους σκοπούς ουρανό, να υποταχθή αγόγγιστα και να γίνει ωφέλιμο με τη σειρά του, δηλαδή να παρουσιαστή σαν ένα μέσον για να διευθετή τα μέσα [...] ο αστός δεν είναι πέρα για πέρα σίγουρος για τον εαυτό του [...] η λογοτεχνία θα' πρεπε να τον βοηθήσει να αισθανθή αστός θείου δικαίου». ⁷⁸ Έτσι, ενώ κατά τον 18ο αιώνα η λογοτεχνία υπήρξε η

75. Κεντρωτής, ό.π., σ. 643.

76. Κεντρωτής, ό.π., σ. 638.

77. Τι είναι λογοτεχνία, ό.π., σ.

78. Εξαιρετικά περιέργη εδώ θα λέγαμε είναι η στάση του νεαρού Baudelaire-Dufaÿs (έτσι υπογράφει κάποια νεανικά του κείμενα, με το επώνυμο της μητέρας του), ο οποίος στο πρώτο σημαντικό έργο κριτικής (Starkie, ό.π., σ. 180.), στο *Salon de 1846* (είχε προηγηθεί η παρουσίαση και η κριτική του Salon του προηγούμενου χρόνου), θα ξεκινήσει με μία αφιέρωση και στη συνέχεια έναν εκθειασμό στην Bourgeoisie, που μας αφήνει πραγματικά αμήχανους: «Είστε η πλειοψηφία – αριθμητικά και διανοητικά· επομένως, είστε η δύναμη– όπως είναι και το δίκαιο [...] Μπορείτε να ζήσετε τρεις μέρες χωρίς ψωμί· χωρίς ποίηση αδύνατον.. [...] Μπουρζουάδες , εσείς –οι βασιλείς, νομοθέτες ή έμποροι–έχετε ιδρύσει συλλογές, μουσεία, πινακοθήκες. Μερικά από αυτά τα ιδρύματα που δεν ήταν ανοιχτά εδώ και δεκάξι χρόνια παρά μόνο για τους σφετεριστές, άνοιξαν τις πόρτες τους για το πλήθος. [...] Είστε οι φυσικοί σύμμαχοι της τέχνης, γιατί είστε οι μεν πλούσιοι, οι δε σοφοί. [...] Έτσι,

συνείδηση των προνομιούχων στον 19ο αιώνα, κινδυνεύει να γίνει αναπαυμένη συνείδηση μιας καταπιεστικής τάξης».⁷⁹

Η αστική τάξη, για να το πούμε αλλιώς, ως αντικαταστάτης της αριστοκρατίας, η οποία παραδοσιακά ήταν και ο προστάτης της τέχνης, –δίχως τα εφόδια της τελευταίας– αναζητούσε μέσα για να παγιώσει την εξουσία της ή να νομιμοποιηθεί σαν μια νέα ευαίσθητη και φιλόμουση ελίτ. Βέβαια, όπως αποδεικνύουν και οι νεοπλουτίστικες εκδηλώσεις στα καθ' ημάς, τα τελευταία σαράντα χρόνια τουλάχιστον, δεν αρκεί μόνο η πρόθεση και το μέγεθος του κορβανά. Το καλό γούστο και η ευαισθησία, προϊόν μίας σοβαρής ενασχόλησης και άσκησης του πνεύματος, αρκεί για να εκτιμήσει κάποιος την Τέχνη ακόμα κι αν δεν έχει τη δυνατότητα να τοποθετήσει στο επιχρυσωμένο, σαν γελοιογραφία μπαρόκ, σαλόνι του έναν αυθεντικό Τσαρούχη. Οι αστοί της Δεύτερης Γαλλικής αυτοκρατορίας υπήρξαν οι προπάτορες και τα πρότυπα ετούτης της φωτισμένης γενιάς συμπολιτών μας: *«Στην τάξη πραγμάτων που είχε διαμορφωθεί στην Ευρώπη του 18ου και 19ου αιώνα, ο καινούργιος χορηγός της τέχνης ήταν ο αστός, κι όχι οι βασιλικοί θρόνοι ή τα αριστοκρατικά σαλόνια των προ-επαναστατικών εποχών. Κι ο αστός ανέλαβε τον ρόλο του προστάτη των τεχνών γιατί έτσι έλυνε το δικό του αίσθημα μειονεξίας απέναντι στις παλαιές αριστοκρατίες και ευγένειες. Με άλλα λόγια, ο αστός ανέλαβε τη χρηματοδότηση και το πατρονάρισμα της τέχνης, όχι γιατί αγαπούσε την τέχνη ή γιατί καταλάβαινε κάτι από αυτήν, αλλά γιατί έτσι ικανοποιούσε τον διακαή πόθο του να γίνει ευγενής στη θέση του ευγενή. Αλλά αυτό από τη σκοπιά του μοντέρνου καλλιτέχνη ήταν αρκετό για να τον μετατρέψει σε έναν αρχοντοχωριάτη που πάσχει από το νεοπλουτισμό του, καθώς συγκρινόμενος με τον μορφωμένο φιλότεχνο αριστοκράτη, ο αστός ήταν άξεστος άνθρωπος του εμπορίου και της αγοράς που το μόνο το οποίο καταλαβαίνει και εκτιμά είναι το χρήμα. Κι αυτό μεταξύ άλλων σήμαινε ότι αν ο καλλιτέχνης ήθελε να επιβιώσει, θα έπρεπε να πείσει τον εαυτό του για την αξία του έργου του, μεταχειριζόμενος τους χρηματιστηριακούς όρους του τελευταίου. Ριγμένος*

είναι σ' εσάς, μπουζουάδες, που αφιερώνεται φυσικά αυτό το βιβλίο· γιατί, κάθε βιβλίο που δεν απευθύνεται στην πλειονότητα –αριθμητική και διανοητική– είναι ένα ανόητο βιβλίο», C, Baudelaire. (2005). *Αισθητικά Δοκίμια*. Μτφρ.: Μ. Ρέγκου. Αθήνα: PRINTA/ ΣΤΙΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΓΝΩΣΗΣ, σ. 21-24. Ο νεαρός, που κινούταν στους κύκλους της la Bohème και, που για τους δικούς του λόγους, θα συμμετείχε στην επανάσταση του 1848 γράφει αυτές τις αράδες. Ωστόσο, όπως θα γράψει αργότερα στο *Η καρδιά μου γυμνωμένη*: *«Αισθάνομαι, κατανόηση όταν κάποιος προδίδει μια υπόθεση, επειδή γνωρίζει τι θα δοκιμάσει αν, υπηρετώντας την, στην πραγματικότητα υπηρετεί μιαν άλλη», Η καρδιά μου γυμνωμένη, ό.π., σ. 68.*

79. *Τι είναι λογοτεχνία;*, ό.π., σ. 138. Οι αραιώσεις είναι το Sartre.

σε έναν κόσμο εμπόρων, ο καλλιτέχνης ανακάλυπτε ότι έπρεπε να γίνει κι ο ίδιος έμπορος της τέχνης και του εαυτού του, εκχυδαίζοντας τα έργα του και ρίχνοντάς τα στο επίπεδο των υπόλοιπων καταναλωτικών προϊόντων της αγοράς».⁸⁰

Πέρα από τον κίνδυνο η τέχνη να αλλοτριωθεί έξωθεν, η μεγαλύτερη απειλή ήταν να αυτοαλλοτριωθεί, όπως είδαμε και στο απόσπασμα, Πολλές φορές η αλλοτρίωση ήταν συνυφασμένη με τη στράτευση. Ωστόσο, κράτησε σθεναρή αντίσταση: «[...] στον 19ο αιώνα, η λογοτεχνία μόλις αποδεσμεύτηκε από τη θρησκευτική ιδεολογία κι' αρνείται να υπηρετήσει την αστική ιδεολογία. Τοποθετείται λοιπόν, από λόγους αρχής, σαν ανεξάρτητη από κάθε είδους ιδεολογία.⁸¹ Απ' το γεγονός αυτό, κρατά την αφηρημένη όψη της καθαρής αρνητικότητας. Δεν κατάλαβε ακόμα ότι α υ τ ή η ί δ ι α ε ί ν α ι ιδεολογία».⁸²

Πολλοί λογοτέχνες, ανάμεσά τους κι ο Baudelaire, διατρανώνουν την αντίθεσή τους στην ανοιχτή πρόσκληση της Bourgeoisie να γίνουν οι Συγγραφείς της ανύπαρκτης Αυλής της, και διακηρύσσουν την αυτονομία της Τέχνης τους.⁸³ Από την άλλη πλευρά κάποιοι συγγραφείς – κυρίως θεατρικοί– αναδεικνύουν τη σπουδαιότητα του αστικού τρόπου ζωής αλλά και εκφράζουν την εκτίμησή τους για τις αξίες και τους θεσμούς της αστικής τάξης.⁸⁴ Βέβαια

80. Πιερότοι και ποιητές στην εποχή της παρακμής, ό.π., σ. 225-226.

81. Συμπληρωματικά τοποθετώ και την παρατήρηση του Sartre: «Απ' το “η τέχνη για την τέχνη” μέχρι τον συμβολισμό και τους Παρνάσιους, όλες οι σχολές συμφωνούν σ' αυτό το σημείο ότι δηλαδή η τέχνη είναι η ανώτερη μορφή της καθαρής κατανάλωσης. Ο συγγραφέας δε διδάσκει τίποτα, δεν αντανακλά καμιά ιδεολογία», *Τι είναι λογοτεχνία;*, ό.π., σ. 160.

82. *Τι είναι λογοτεχνία;*, ό.π., σ. 150. Η αραίωση του Sartre.

83. «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ηθική αγανάκτηση ενάντια σε όλες τις μορφές υποταγής στις εξουσίες ή στην αγορά –είτε πρόκειται για καριερίστικη σπουδή που οδηγεί διάφορους συγγραφείς (σκεφτόμαστε κάποιον σαν τον Μαζίμ Ντυ Καν) να επιδιώκουν τα προνόμια και τις τιμές, είτε για την υποδούλωση στις απαιτήσεις του Τύπου και της δημοσιογραφίας που σπρώχνει συγγραφείς μυθιστορημάτων σε συνέχειες και βοντβίλ σε μία λογοτεχνία χωρίς απαιτήσεις και χωρίς γραφή– έπαιξε καθοριστικό ρόλο, για πρόσωπα όπως ο Μποντλαίρ ή ο Φλομπέρ, στην καθημερινή αντίσταση που οδήγησε στην προοδευτική διακήρυξη της αυτονομίας των συγγραφέων· και είναι βέβαιο ότι, στην ηρωική φύση της κατάκτησης της αυτονομίας, η ηθικοπρακτική ρήξη αποτελεί πάντοτε, όπως είναι πολύ φανερό στον Μποντλαίρ, θεμελιώδη διάσταση όλων των αισθητικών ρήξεων», P, Bourdieu. (2006). *Οι κανόνες της τέχνης, Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*. Μτφρ.: Ε. Γιαννοπούλου. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ, σ. 113-114.

84. Τέτοιοι συγγραφείς είναι λόγου χάριν οι: Πολ ντε Κοκ, Ζυλ Σαντό. Λουί Ντενουαγιέ, Εμίλ Οζιέ, Οκτάβ Φεγιέ. Τα έργα τους χαρακτηρίζονται «ιδεαλιστικά» σε αντίθεση με τον ιδιόρρυθμο ρεαλισμό του Baudelaire ή του Flaubert. Ιδιόρρυθμος γιατί: «Υπήρξαν και πολλοί επικριτές του ρεαλιστικού

υπάρχουν κι εκείνοι που υποστηρίζουν ότι η τέχνη χρειάζεται να έχει μία πιο κοινωνική μορφή.⁸⁵

Ας δούμε λίγο καλύτερα την περίπτωση του Baudelaire. Ο ποιητής, τιμημένος με μία καταδίκη (καταδίκη των *Άνθεων* το 1857), προδομένος απ' την αστική τάξη· αναδεικνύεται σε μία φιγούρα που συγκεντρώνει εντός της όλα εκείνα τα στοιχεία που δημιουργούσαν αμηχανία και κάποιες φορές ακόμα και φρίκη στους μπουρζουάδες. Σατανιστής, ακόλαστος, πότης και χασισοπότης, τρακαδόρος, κακός γιος, αργόσχολος... λογοτέχνης. Πόσο ειρωνικό

ήθους, ενώ την πιο αινιγματική στάση τήρησε ο Γκυστάβ Φλωμπέρ. Η θέση του σε σχέση με το κίνημα του Ρεαλισμού, και εντός αυτού, υπήρξε αρκετά παράδοξη: το μυθιστόρημά του *Μαντάμ Μποβαρύ* (*Madame Bovary*, 1857) εμπεριέχει πολλά από τα κλασικά στοιχεία του ύφους του Ρεαλισμού: αντικειμενικότητα στην αφήγηση, εστίαση στο τετριμμένο και το καθημερινό, πιστή αναπαραγωγή του περιβάλλοντος και, πάνω απ' όλα, μια δεσπίζουσα απαισιοδοξία σε ό,τι αφορά την ικανότητα του ατόμου να επιβάλει την ύπαρξή του (και πιο συγκεκριμένα την ύπαρξή της) σε έναν κόσμο αδιάφορο και χωρίς κατανόηση. Παρ' όλα αυτά, ο Φλωμπέρ αποστασιοποιήθηκε επανειλημμένα από το κίνημα του Ρεαλισμού, απορρίπτοντας τον «υλισμό» του και τις λαϊκιστικές του τάσεις. Εξίσου απαξιωτικός υπήρξε και ο Μπωντλαίρ, ο οποίος στην περίφημη κριτική του για την *Μαντάμ Μποβαρύ*, ένα μυθιστόρημα που εξυμνήθηκε για τον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζει την πραγματικότητα, υποστήριξε ότι ο Ρεαλισμός αποτελεί «μια εξευτελιστική προσβολή που εξαπολύεται κατά πρόσωπο εναντίον όλων των αναλυτικών συγγραφέων, έναν ασαφή και υπερβολικά ελαστικό όρο που ορισμένα απρόσεκτα μυαλά χρησιμοποιούν για να χαρακτηρίσουν τη σχολαστική περιγραφή των λεπτομερειών μάλλον παρά κάποια νέα μέθοδο λογοτεχνικής δημιουργίας»», Travers, *ό.π.*, σ. 129-130.

85. «Οι υποστηρικτές της κοινωνικής τέχνης που γνώρισαν επιτυχία τις παραμονές και την επαύριον των ημερών του Φεβρουαρίου 1848: δημοκρατικοί, δημοκράτες ή σοσιαλιστές σαν τον Λουί Μπλαν ή τον Προυντόν μαζί τους και ο Πιέρ Λερού και η Γεωργία Σάνδη [...] Καταδικάζουν την “εγωιστική” τέχνη των υποστηρικτών της “τέχνης για την τέχνη” και ζητούν από τη λογοτεχνία να επιτελέσει κοινωνική ή πολιτική λειτουργία», Bourdieu, *ό.π.*, σ. 130. Μολονότι οι ανωτέρω συγγραφείς στρατεύονται ενάντια στην αστική τάξη και υπέρ του λαού, υιοθετώντας μία αρκετά ριζοσπαστική οπτική, στην πραγματικότητα δεν είναι ικανοί να κάνουν την έκρηξη, που ίσως προήλθε από εκεί που δεν το περίμεναν: «οι υποστηρικτές της “καθαρής τέχνης” πηγαίνουν πολύ πιο μακριά [...] η εστέτ ρήξη με τον αστικό κομπορμισμό της αστικής τέχνης χωρίς να πέσουν στην άλλη μορφή ηθικοπρακτικής συγκατάβασης την οποία υπηρετούν οι υποστηρικτές της «κοινωνικής τέχνης» και οι ίδιοι οι “ρεαλιστές”, Bourdieu, *ό.π.*, σ. 134. Το βασικότερο επιχείρημα που φέρνει ο Γάλλος φιλόσοφος είναι οι δίκες συγγραφέων που προέκριναν το δόγμα «της τέχνης για την τέχνη». Δύο πολύ γνωστές περιπτώσεις ήταν οι δίκες του Flaubert για την *Madame Bovary* και του Baudelaire για τα *Les Fleurs du Mal* αμφότερες το 1857.

φαντάζει το *Salon de 1846* αν λάβουμε όλα αυτά υπόψη. Πόσο ωραία εκθείασε ο νεαρός φοιτητής της νομικής τον Louis XVI!⁸⁶ Αναλόγως πρέπει να ένιωθε και ο Baudelaire για εκείνο το μεγαλορρήμον άρθρο του προς τους μπουρζουάδες.

Σε κάθε περίπτωση, δεν είναι τόσο εύκολο να διακρίνουμε κλειστές ομάδες, χωρίς επαφές ή ακόμα και εχθρικές μεταξύ τους, που συγκροτούνταν από καλλιτέχνες με συγκεκριμένες αντιλήψεις.⁸⁷ Προφανώς και κάποιοι συγγραφείς σύχναζαν σε κάποια σαλόνια περισσότερο από κάποια άλλα. Μολαταύτα, οι συνεχείς πολιτικές και κοινωνικές μεταβολές καθιστούσαν αδύνατη τη ανάπτυξη αδιαπέραστων ορίων.⁸⁸

Πλέον, όμως, μπορούμε να κάνουμε λόγο για μία ανοιχτή σύγκρουση του καλλιτεχνικού

86. «Ο Ροβεσπιέρος δεν γεννά εκτίμηση παρά μόνο γιατί έφτιαζε μερικές ωραίες φράσεις», *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 73.

87. Βέβαια δεν έλειπαν κι αυτές: «Στον Κεραμεικό, η αυτοκράτειρα περιβάλλεται από κοσμικούς συγγραφείς, κριτικούς και δημοσιογράφους [...] Η πριγκίπισσα Ματθίλδη [...] δηλώνει την πρωτοτυπία της σε σχέση με την αυτοκρατορική Αυλή δεχόμενη, με τρόπο πολύ επιλεκτικό, συγγραφείς όπως ο Γκοτιέ, ο Σαιντ-Μπεβ, ο Φλομπέρ, οι Γκονκούρ, ο Ταιν ή ο Ρενάν. Απομακρυσμένοι πλέον από την αυλή, συναντάμε σαλόνια όπως αυτό του δουκα ντε Μορνύ [...] της κυρίας ντε Σολμ [...] της κυρίας ντ' Αγκού [...] της κυρίας Σααμπατιέ (ο Baudelaire σύχναζε πολύ συχνά εκεί, ενώ είχε πέσει κι εκείνος θύμα της γοητευτικής «Προεδρίνας»), της Νινά ντε Καλλιιάς, της Ζαν ντε Τουρμπέ [...] και της Λουίζ Κολέ», Bourdieu, ό.π., σ. 99-100. Ακόμα όμως κι αν όμως αυτοί οι τόποι συνάθροισης, ο συγγραφείς που συγκεντρώνονταν σ' αυτούς προέρχονταν από διαφορετικούς πολιτικούς χώρους, αμιλλώμενοι δίχως προβλήματα. Ο Bourdieu αναφέρει πως το σαλόνι της κυρίας ντε Σολμ στο οποίο «συγκεντρώνονταν πρόσωπα τόσο ετερόκλητα όπως ο Σανφλερύ, ο Πονσάρ, ο Ογκύστ Βακερί, ο Μπανβίλ [...] διεκδικεί το κύρος που προσδίδεται σ' έναν αντιπολιτευτικό χώρο», Bourdieu, ό.π., σ. 99.

88. Οι σχέσεις που διατηρούν οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες με την αγορά, της όποιας η ανώνυμη κύρωση μπορεί να δημιουργήσει μεταξύ τους ανισότητες χωρίς προηγούμενο, συμβάλλουν το δίχως άλλο στο σχηματισμό της αμφιλεγόμενης παράστασης που δημιουργούν για του “ευρύ κοινό”, ταυτόχρονα σαγηνευτικό και περιφρονημένο, μέσα στο οποίο συμφύρονται το “αστικό”, υποταγμένο στις χυδαίες μέριμνες του εμπορίου, και ο “λαός”, παραδομένος στην αποκτήνωση των παραγωγικών δραστηριοτήτων. Αυτή η διπλή αμφισημία τους οδηγεί να διαμορφώσουν μία αμφιλεγόμενη εικόνα της δικής τους θέσης μέσα στον κοινωνικό χώρο και της κοινωνικής τους λειτουργίας: πράγμα που ερμηνεύει το γεγονός ότι παρασύρονται σε ισχυρότατες παλινδρομήσεις στο χώρο της πολιτικής και ότι –όπως επιβεβαιώνουν οι πολυάριθμες αλλαγές καθεστώτος που συμβαίνουν μεταξύ 1830 και 1880– τείνουν να γλιστρούν, σαν ρινίσματα σιδήρου, προς τον ένα πόλο του πεδίου που βρίσκεται προς στιγμήν ενισχυμένος», Bourdieu, ό.π., σ. 109-110.

πνεύματος με τις ωφελιμιστικές, και όχι μόνο, αξιώσεις της αστικής τάξης⁸⁹: «Οι καλύτεροι αρνήθηκαν. Αυτή η άρνηση σώζει τη λογοτεχνία αλλά τη σημαδεύει για πενήντα χρόνια. Πράγματι από το 1848 μέχρι τον πόλεμο του 1914, η ριζοσπαστική ενοποίηση του κοινού οδηγεί τον συγγραφέα να γράφει θεληματικά *ε ν ά ν τ ι α σ' ό λ ο υ ς τ ο υ ς α ν α γ ν - ώ σ τ ε ς* [...] μετά το 1850⁹⁰ δεν υπάρχει πια τρόπος να κρυφτή η βαθιά αντίθεση που φέρνει αντιμέτωπες την αστική ιδεολογία με τις απαιτήσεις της λογοτεχνίας».⁹¹

89. «Έτσι είναι σαφές ότι το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό πεδίο συγκροτείται ως τέτοιο εντός και μέσω της αντιπαράθεσης με έναν “αστικό” κόσμο που μέχρι τότε δεν είχε δηλώσει ποτέ με τρόπο τόσο ωμό τις αξίες του και την αξίωσή του να ελέγχει τα όργανα νομιμοποίησης, τόσο στον τομέα της τέχνης όσο και της λογοτεχνίας, και ο οποίος, μέσω του Τύπου και των γραφιάδων του, στόχευε στην επιβολή ενός ευτελούς και ευτελιστικού ορισμού της πολιτιστικής παραγωγής. Η ανάμεικτη με περιφρόνηση αποστροφή που εμπνέουν στους συγγραφείς (κυρίως στον Μποντλαίρ και τον Φλομπέρ) αυτό το καθεστώς νέοπλουτων χωρίς παιδεία, που τίθεται στο σύνολό του υπό το έμβλημα του ψεύτικου και του νοθευμένου, το κύρος που αποδιδόταν από την Αυλή στα πλέον κοινά λογοτεχνικά έργα, αυτά τα ίδια που διέδιδε και εγκωμιάζε όλος ο Τύπος, ο χυδαίος υλισμός των νέων κυρίαρχων της οικονομίας, η αυλική δουλοπρέπεια ενός μεγάλου μέρους συγγραφέων και των καλλιτεχνών, συνέβαλε σημαντικά στην πριμοδότηση της ρήξης με τον κανονικό κόσμο, ρήξη σύμφυτη με τη συγκρότηση του κόσμου της τέχνης ως χωριστού κόσμου, ως αυτοκρατορίας μέσα στην αυτοκρατορία», Bourdieu, *ό.π.*, σ. 111. Η επιλογή του Baudelaire να εκδώσει τα *Άνθη του Κακού* σ’ έναν μικρό εκδοτικό οίκο, αυτόν του Poulet-Malassis και όχι σε κάποιον μεγαλύτερο και γνωστότερο, όπως του Michel Lévy, διεκδικώντας ενδεχομένως μεγαλύτερη απήχηση για το έργο του, αποτελεί ένδειξη τούτης της ρήξης, που αναφέραμε παραπάνω. Πρόκειται για μία διάρρηξη στη συνεχή επιδίωξη του συμφέροντος με κάθε κόστος καθώς και μία περίτρανη εναντίωση στα κυρίαρχα πεδία προβολής της «τίμιας» λογοτεχνικής παραγωγής: «Ο Μποντλαίρ θεσμίζει για πρώτη φορά τη ρήξη μεταξύ εμπορικής και πρωτοποριακής έκδοσης, συμβάλλοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο στην ανάδυση ενός πεδίου των εκδοτών ομόλογου μ’ εκείνο του συγγραφέα που μάχονται στην πρώτη γραμμή (έκφραση που δεν συνιστά καθόλου υπερβολή αν θυμηθούμε ότι ο Πουλέ-Μαλασσίς καταδικάστηκε βαρύτατα για την έκδοση των *Άνθων του Κακού* και αναγκάστηκε να αυτοεξοριστεί)», Bourdieu, *ό.π.*, σ. 123. Εν ολίγοις: «Η αισθητική παιδεία ήταν η απάντηση του ρομαντισμού στο αστικό πνεύμα της εμπορευματοποίησης, καθώς στα μάτια του ρομαντικού καλλιτέχνη ο σύγχρονος αστισμός ήταν ο τύπος ενός βαρβαρισμού που μπορούσε να θεραπευθεί μέσω της αισθητικής καλλιέργειας του ατόμου», Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής, *ό.π.*, σ. 117.

90. Τα *Les Fleurs du Mal* εκδίδονται το 1857.

91. *Τι είναι λογοτεχνία*, *ό.π.*, σ. 147. Η αραιώση είναι του Sartre. Και όχι μόνο της λογοτεχνίας, αλλά και με τις αξιώσεις του καλού γούστου εν γένει. Να τι έγραφε ο George Moore είκοσι ένα χρόνια

Ο Baudelaire, θιασώτης της «υπέροχης αχρηστίας»⁹² και του αναίτιου, εκφράζει ιδιόρρυθμα τη γενικότερη ναυτία που προξένησε στους καλλιτέχνες η φρικαλέα εκβιομηχάνιση με τους ωκύδρομους ρυθμούς της, τη δυσβάσταχτη πρόκριση του χρήσιμου πανταχόθεν, την ανηλεή και ασυλλόγιστη συσσώρευση πόρων και αγαθών, την εμπορευματοποίηση των πάντων – ακόμα και αυτής της Τέχνης– με σκοπό τη δική της, και μόνον τη δική της, υποστήριξη και ανάπτυξη. Η εκδραμάτιση όλης αυτής της εξέγερσης ή καλύτερα διαμαρτυρίας αν μιλάμε για τον Baudelaire⁹³ πραγματοποιείται με το πρότυπο του Δανδή, της αργόσχολης φιγούρας που

μετά το θάνατο του Baudelaire: «Ο κόσμος αργοπεθαίνει λόγω των μηχανών· αυτή είναι η λαίλαπα, αυτή είναι η πραγματική καταστροφή που θα αποτελειώσει τον πολιτισμό· ο άνθρωπος αργά ή γρήγορα θα χρειαστεί να εναντιωθεί στις μηχανές... Το κεφάλαιο, η απλήρωτη εργασία, οι μισθωτοί σκλάβοι και όλα τα υπόλοιπα. Κοιτάζτε αυτά τα πιάτα είναι ζωγραφισμένα από μηχανές, είναι απαίσια. Κοιτάζτε τα. Παλαιότερα τα πιάτα ζωγραφίζονταν στο χέρι και η παραγωγή ήταν μετρημένη με βάση τις παραγγελίες, και φτιάχνονταν μια στο τόσο κι ένα πορσελάνινο αντικείμενο το οποίο ήταν είτε ωραίο είτε ιδιαίτερα όμορφο· τώρα όμως κατασκευάζονται χιλιάδες εκατομμύρια πιατικά και πορσελάνες, περισσότερα απ' όσα χρειαζόμαστε, και υπάρχει και κρίση εμπορίου· αυτή η κατάντια είναι αναπόφευκτη. Πιστεύω πως η μεγάλη και λογική επανάσταση θα γίνει όταν η ανθρωπότητα εξεγερθεί, καταστρέψει τις μηχανές και επαναφέρει τις τέχνες και τις χειροτεχνίες», G, Moore. (2018). *Εξομολογήσεις ενός νεαρού άνδρα*. Μτφρ.: Γ. Λειβαδάς. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΞΑΝΤΑΣ, σ. 150-151.

92. Τίτλος υποκεφαλαίου που συναντούμε στο *Εγκόλπιο ανασκολοπισμού* του Cioran (*Στοχασμοί*, ό.π., σ. 29-31). Λίγο πιο κάτω διαβάζουμε: «Πώς να μη στραφείς τότε προς την ποίηση. Αυτή –όπως η ζωή– έχει το δικαιολογητικό ότι δεν υποδεικνύει τίποτα», *Στοχασμοί (Εξήγηση της κατάπτωσης)*, ό.π., σ. 33. Βλ. και Β, Ναμπόκοφ. (1993). *Το Μάτι*. Μτφρ.: Γ-Ι. Μπαμπασάκης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΑΤΩ, σ. 48: «Τα μάτια της Βάνιας ήταν πιο σκοτεινά, πιο αδιαφανή στην ίριδα από εκείνα της Ευγενίας και, αντιθέτως προς της αδελφής της, κάπως μωπικά, θαρρείς και το κάλλος τους να τα έκανε κατά τι ακατάλληλα για καθημερινή χρήση».

93. Ο Baudelaire δεν είναι ποιητής της εξέγερσης, τουλάχιστον σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο. Εντούτοις ο ποιητής βλέπει με ενδιαφέρον τα βάσανα και τις κακοδαιμονίες των συνανθρώπων του. Χρειάζεται τους δυστυχισμένους γύρω του. Έτσι κι αλλιώς στο *roème liminaire* των *Άνθεων του Κακού*, κλείνοντας το μάτι στον αναγνώστη και χαρακτηρίζοντάς τον όμοιό του, *σταυράδελφό* του και *Υποκριτή* δηλώνει εξ αρχής τις προθέσεις του. Έχει ανάγκη τον *Hypocrite lecteur* για να τον βοηθήσει στο έργο του. Όχι όμως τον χοντρόπετσο αστό με τις *prêt-à-porter* αντιλήψεις του («*Η φυσιογνωμία ενός σοφού με την οικογένειά του, στον πέμπτο όροφο, να πίνει καφέ με γάλα*», *Η Καρδιά μου Γυμνωμένη*, ό.π., σ. 88.) ή τον σαχλό ομότεχνό του («*Το μπουλούκι των λογοτεχνίσκων που βλέπουμε στις κηδείες να μοιράζει μπουνιές και να προσπαθεί να αποτυπωθεί στο μνημονικό του συντάκτη της κοινωνικής στήλης. Ο ενταφιασμός ένδοξων ανδρών*», *Η Καρδιά μου Γυμνωμένη*, ό.π., σ. 103.). Ο

εκφράζει τη γενικότερη (σ)τάση των συγχρόνων του ποιητή λογοτεχνών οι οποίοι, ανανεύσαντες τους παραδοσιακούς πάτρונές τους, έψαξαν να βρουν μιαν αναγνώριση, να

ποιητής-flaneur αναζητάει στα παρισινά σοκάκια, στα μπορντέλα και στα καπηλειά τις παράξενες εκείνες φιγούρες του Daumier, κακομούτσουνες και θλιβερές, κακόμοιρες και απελπισμένες. Ωστόσο, κατεβάζοντας το κεφάλι, έρχεται στο νου μας πως στην πραγματικότητα ο Baudelaire έχει μπροστά του έναν καθρέφτη, η μελαγχολία του βρίσκεται απέναντι από ένα κάτοπτρο, που δεν κάνει τίποτ' άλλο παρά ν' αντανακλά το μούτρο του. Όλο αυτό το τσούρμο βαστάει τη βασανισμένη και καταρρακωμένη συνείδηση του ποιητή: *«Καθώς χάνονται από τον ορίζοντά του, οι όμοιοί του τον αφήνουν ενώπιον ενωπία με το μόνο μάρτυρα και το μόνο δικαστή που, ποτέ του, έχει αναγνωρίσει: τον εαυτό του. Και τότε θριαμβεύει η δυστυχημένη συνείδηση, η αισχύνη του ανθρώπου που μετράει την αδυναμία και τις παραιτήσεις του, όπως εκφράζονται στη σπαρακτική εκείνη Εξέταση του Μεσονυκτίου. Ενώπιος ενωπία με το αληθινό του πρόσωπο, δηλαδή με τον δήμιο του, και αδυνατώντας να αποξεχασθεί, ο Μπωντλαίρ γίνεται ξανά ο νικημένος, που οι βρισιές του έχουν ζυμωθεί με δάκρυα»*, L. Decaunes (επιμ.). (2000). *Charles Baudelaire*. Μτφρ.: Γ. Σπανός. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ, σ. 25. Προφανώς και η ευαισθησία του τον κινητοποίησε, αλλά όχι σε βαθμό που να μιλάμε για έναν επαναστάτη ποιητή που ενδιαφέρεται πραγματικά για τα προβλήματα της μάζας.. Εξάλλου εκεί που στόχευε ήταν πάντοτε ο εαυτός του: *«είναι αυτό το ερεθιστικό χάιδεμα που θα επιζητήσει σε όλους τους χώρους για να αποδείξει στον εαυτό του πως είναι η μοναδική επιθυμητή κατάκτηση»*, Σαρτρ, ό.π., σ. 172. Ο Adorno παρατηρεί: *«Ο Baudelaire δεν καταφέρεται εναντίον της εκπραγματίσης ούτε την απεικονίζει· διαμαρτύρεται εναντίον της στην εμπειρία των αρχετύπων της, και το μέσον έκφρασης αυτής της εμπειρίας είναι η ποιητική μορφή. Αυτό τον εξυψώνει κυριαρχικά πάνω από κάθε συναισθηματικότητα του όψιμου ρομαντισμού. Το έργο του φθάνει στη μεγάλη του στιγμή καθώς συνδέει εν είδει μουσικής συγκοπής την επιβλητική αντικειμενικότητα της εμπορευματικότητας, που απορροφά όλα τα ανθρώπινα υπολείμματα, με την αντικειμενικότητα του έργου καθ' εαυτό, η οποία προηγείται του ζωντανού υποκειμένου: το απόλυτο έργο τέχνης συναντιέται με το απόλυτο εμπόρευμα»*, Adorno, ό.π., σ. 47. Παραθέτω και την παρατήρηση του Κεντρωτή σχετικά με την αντίδραση του Baudelaire στη reification, δηλαδή την πραγματοποίηση, την εμπορευματοποίηση του ανθρώπου, με ό,τι αυτό συνεπάγεται στο πλαίσιο των καπιταλιστικών κοινωνιών: Adorno: *«Ο Μπωντλαίρ βιώνει μία reification, μία πραγματοποίηση του ανθρώπου –το πράγμα ύστερα θα γίνει εμπόρευμα, για να αναλωθεί. Μολονότι, όμως, τη βιώνει ούτε την καταδικάζει ούτε την εξεικονίζει· δεν υπερβαίνει καν τα εσκαμμένα της απλής διαμαρτυρίας, και για την ακρίβεια όλη του και όλη του η διαμαρτυρία εξικνείται εναντίον των προτύπων της πραγματοποίησης. Δεν είναι καταγγελτικός ποιητής ο Μπωντλαίρ –ούτε εξ ιδιοσυγκρασίας ούτε εκ πολιτικής επιλογής...»*, Κεντρωτής, ό.π., σ. 736. Τελειώνω με την παρατήρηση του Benjamin: *«Όταν υπέκυψε στη βία με την οποία εκείνο (το πλήθος) τον τράβηξε κοντά του και τον έκανε ως πλάνητα έναν από τους δικούς του, δεν έπαψε πάντως να διακατέχεται από το αίσθημα της απάνθρωπης φύσης του»*, Benjamin, ό.π., σ.145.

διακριθούν, έστω και σε συμβολικό επίπεδο: «Έτσι κι ο συγγραφέας που έχει ανάγκη την εύνοια των μεγάλων για ν' αλλάξει κοινωνική θέση φτάνει στο σημείο να θεωρή τον εαυτό του σαν την ενσάρκωση όλης της αριστοκρατίας.⁹⁴ Κι όπως η αριστοκρατία αυτή χαρακτηριζόταν απ'τον παρασιτισμό της, ο συγγραφέας θα διαλέξει για τρόπο ζωής την επίδειξη του παρασιτισμού. Θα κάνει τον εαυτό του μάρτυρα της καθαρής κατανάλωσης.⁹⁵ Δε βλέπει [...] κανένα μειονέκτημα στο να ζοδεύη τα αγαθά της αστικής τάξης, αλλά υπό τον όρο να σπαταλά, δηλαδή να τα μετατρέπει σε μη παραγωγικά κι άχρηστα αντικείμενα. [...] Καθώς εξάλλου δεν είναι πλούσιος και πρέπει βέβαια να ζήσει, κάνει μια ζωή περίεργη, ζει με τρόπο σπάταλο και ταυτόχρονα φτωχό όπου μία υπολογισμένη απρονοησία, συμβολίζει την τρελή γενναιοδωρία που παραμένει απαγορευμένη γι αυτόν. [...] Δεν του αρκεί να είναι άχρηστος, σαν τους αυλικούς του Παλιού Καθεστώτος, θέλει να μπορέσει να καταπατήσει την κοινωφελή εργασία, να σπάσει, να κάψει, να χαλάσει, να μιμηθεί την ανεμελιά των αρχόντων όταν οδηγούσαν τις ομάδες των κυνηγών τους να περάσουν ανάμεσα από τα ώριμα στάχια. Καλλιεργεί μέσα του αυτές τις καταστρεπτικές τάσεις για τις οποίες μίλησε ο Μπωντλαίρ στον Υαλοπόλη».⁹⁶ Για τον καλλιτέχνη και δη κάποιον σαν τον Baudelaire ετούτη η ανηλεής πίεση από την αστική τάξη γι' ασυλλόγιστη παραγωγή, μ' οποιοδήποτε κόστος στον άνθρωπο και στη φύση, επήγαγε τρομερό υπαρξιακό άγχος, δεδομένης και της ευαίσθητης ιδιοσυγκρασίας του όσον αφορά την εργασία και την ανάληψη ευθυνών. Βέβαια και το γενικότερο κλίμα της εποχής ήταν ανάλογο, αρκεί να λάβουμε υπ' όψιν ότι οι καλλιτέχνες πολεμούν παντοιοτρόπως το δόγμα της εποχής: «Παραγωγή, Εργασία, Χρησιμότητα», ειδικά όταν αυτά ερείδονται στην

94. Ο Baudelaire θα μιλήσει για μία αριστοκρατία του πνεύματος: «Ο δανδισμός δεν είναι καν, όπως ελάχιστα στοχαστικά άτομα δείχνουν να νομίζουν, μία απεριόριστη αγάπη για την τουαλέτα και την υλική κομψότητα, Αυτά τα πράγματα δεν είναι για τον τέλειο δανδή παρά ένα σύμβολο της αριστοκρατικής υπεροχής του πνεύματός του», *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, ό.π., σ. 116.

95. Της τέχνης δηλαδή: «[...] η τέχνη είναι η ανώτερη μορφή κατανάλωσης», *Τι είναι λογοτεχνία*, ό.π., σ. 160

96. *Τι είναι η λογοτεχνία*, ό.π., σ. 160. Όλα όσα περιγράφει ο Sartre γίνονται εναργέστερα στο μυθιστόρημα του Henri Murger *Scènes de la vie de bohème*, που πρωτοεκδόθηκε το 1851. Στα ελληνικά κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Εστία, σε μετάφραση Κ. Θ. Παπαλεξάνδρου, με τίτλο *Σκηνές μποέμικης ζωής*.

ανάπτυξη και την ωφέλεια της αστικής τάξης. Έτσι δεν είναι καθόλου σπάνιο να συναντούμε «γελοιογραφίες της χρησιμότητας».⁹⁷

Ο Baudelaire χωρίς να γυρίσει την πλάτη στην εποχή του, ποιητής των βρίσκων, βρίσκεται αντιμέτωπος με μία εκλογή που πρέπει να πραγματοποιήσει, ένα δίλημμα που διαχέεται από την ίδια αυτή εποχή, που ενσκήπτει στο πνεύμα και στο έργο του:

«Μέσα σε κάθε άνθρωπο, κάθε στιγμή γίνονται δύο ταυτόχρονες ικεσίες, η μία προς το Θεό και η άλλη προς τον Σατανά. Η επίκληση προς το Θεό, ή η πνευματικότητα είναι η επιθυμία ν' ανέβεις ψηλότερα. Εκείνη προς τον Σατανά ή το ζωικό στοιχείο είναι η χαρά να κατεβαίνεις».⁹⁸

Και οι δύο οι παραπάνω ανθρώπινες ροπές σχετίζονται «με την ιδέα και την αίσθηση του χρόνου» που... «μας συντρίβουν κάθε λεπτό» καθώς και τα μέσα για ν' αντιμετωπίσουμε τον εφιάλτη αυτού του διλήμματος, *Ηδονή ή Εργασία*: «Η Ηδονή μας φθείρει. Η εργασία μας ενδυναμώνει...».⁹⁹ Στη συγκεκριμένη περίπτωση το ρόλο της *Ηδονής* και της *Εργασίας* διαδραματίζουν οι *ταυτόχρονοι* ικεσίες (Postulations) προς τον Σατανά (Ζωτικότητα) και το Θεό (Πνευματικότητα) αντίστοιχα.¹⁰⁰ Πρόκειται για ένα κρίσιμο διακύβευμα που

97. Τι είναι λογοτεχνία, ό.π., σ. 160. Ας θυμηθούμε και τη φράση στην εισαγωγή του μυθιστορήματος του Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), το οποίο θεωρήθηκε μανιφέστο του ρεύματος «η τέχνη για την τέχνη»: «L' endroit le plus utile d' une maison, ce sont les latrines («Το πιο χρήσιμο μέρος σ' ένα σπίτι είναι τ' αποχωρητήρια)», T, Gautier. (2004). *Mademoiselle de Maupin*. Edition du groupe «Ebooks libres et gradués» (<http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgraduits> ανακτήθηκε 04/05/2019), σ. 28.

98. *Η Καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 77.

99. Απόσπασμα από την *Υγιεινή*, που είδαμε και πιο πάνω.

100. Ας θυμηθούμε και το χριστιανικό πέπλο με το οποίο είναι τυλιγμένη η έλλειψη διάθεσης για εργασία και φροντίδα των υποθέσεών μας (ακηδία). Σε μοναστικό κυρίως πλαίσιο συναντούμε το παράγγελμα «να προσεύχεσαι και να εργάζεσαι» («Ora et Labora»). Πρόκειται για το μότο που συμπυκνώνει το μοναστικό Κανόνα του Αγίου Βενεδίκτου και ακολουθείται πιστά μέχρι τις μέρες μας. Η τοποθέτηση των εργασιών μας, σωματικών και πνευματικών, σε δεύτερη επίπεδο και η πρόκριση των ηδονών ή ακόμα και της ανάπαυσης δένεται κάτω από τις φτερούγες του Σατανά και των δαιμόνων του. Ακολουθούν οι εξαισίοι στίχοι του Rimbaud από το *Une saison en Enfer*: «Πεθαίνω από ακηδία (*lassitude*) . Ο τάφος, κι εγώ βορά των σκουληκιών, η φρίκη της φρίκης! Σατανά φαρσέρ, πας να με αφανίσεις με τα μάγια σου. Θέλω κι άλλο, θέλω κι άλλο! Μια με την πιρούνα, μια στάλα φωτιά» (πρόκειται γι' αυτό που πιο πάνω ο Baudelaire λέει: «να κατεβαίνεις με χαρά»), Α,

αυτοθέλητα τοποθετήθηκε εντός του ο ποιητής. Πάντοτε όμως με τον αέρα του παιγνιδιού, του οποίου αν και η έκβαση είναι αδιάφορη,¹⁰¹ οι συνέπειές του έχουν τρομερές υπαρξιακές και καλλιτεχνικές συνέπειες. Ο λόγος στον Bataille:

«Υπάρχουν, λοιπόν, “μέσα σε κάθε άνθρωπο, την κάθε στιγμή, δύο ταυτόχρονες θέσεις”, η μία προς τη δουλειά (η αύξηση των δυνατοτήτων), η άλλη προς τη διασκέδαση (η ανάλωση των δυνατοτήτων). Η δουλειά ανταποκρίνεται στη μέριμνα για το αύριο, η διασκέδαση στη μέριμνα για την παρούσα στιγμή. Η δουλειά είναι χρήσιμη και ικανοποιεί. Η διασκέδαση άχρηστη, αφήνει ένα αίσθημα ανικανοποίητου.¹⁰² Οι σκέψεις αυτές τοποθετούν την οικονομία στη βάση της ηθικής, την τοποθετούν στη βάση της ποίησης. Η εκλογή έχει σχέση, σε κάθε στιγμή, με το χυδαίο και υλικό ερώτημα: “αν πάρω υπόψη τα σημερινά μου μέσα, πρέπει να τα ζοδέψω ή να τα αυξήσω;”. Στο σύνολό της, η απάντηση του Baudelaire είναι ιδιόμορφη. Από τη μία, οι σημειώσεις του είναι γεμάτες απόφαση για δουλειά, από την άλλη, η ζωή του υπήρξε μια παρατεταμένη άρνηση της παραγωγικής δραστηριότητας [...] Δεν είναι μόνο ότι διαλέγει το Θεό, όπως τη δουλειά, κατ’ όνομα, για να προχωρήσει στο Σατανά ακόμη πιο ολόψυχα. Αλλά, ταυτόχρονα δεν μπορεί ούτε ν’ αποφασίσει αν πρόκειται για μία δική του εσωτερική αντίθεση (την αντίθεση διασκέδασης εργασίας) ή εξωτερική (την αντίθεση Θεού και διαβόλου). Το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι τείνει ν’ απορρίψει την υπερβατική μορφή της: πράγματι εκείνο που υπερισχύει μέσα του είναι η άρνηση να δουλέψει κι επομένως να ικανοποιηθεί. Αφήνει να επικρέμαται από πάνω του η υπέρβαση της υποχρέωσης μόνο και μόνο για να τονίσει την αξία μιας άρνησης και για να δοκιμάσει πολύ πιο έντονα την αγχώδη γοητεία της ζωής μη ικανοποιητικής».¹⁰³

Ο Baudelaire έχει πάρει, μάλλον, την απόφασή του,¹⁰⁴ αλλά το παραπάνω δίλημμα βαραίνει και το ανώνυμο πλήθος, που απέχει, κατά το μάλλον ή ήττον, από τα καλλιτεχνικά και

Rimbaud. (2013). *Μία εποχή στην Κόλαση*. Μτφρ.: Χ. Λιοντάκης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗ, σ. 51.

101. «Η ζωή ένα και μόνο αληθινό θέλημα έχει: το θέλημα του παιγνιδιού (με έμφαση απ’ τον Baudelaire). Αν όμως μας είναι αδιάφορο να κερδίσουμε ή να χάσουμε», *Μύδροι*, ό.π., σ. 25.

102. «Μετά από μία κραιπάλη, αισθάνεσαι πάντοτε πιο μόνος, πιο εγκαταλειμμένος», *Υγιεινή*, ό.π., σ. 37.

103. Bataille, ό.π., σ. 44-45.

104. Η πλάστιγγα γέρνει προς την πλευρά της ηδονής: «Αλλά τι σημασία έχει η αιωνιότητα της κολάσεως γι’ αυτόν που βρήκε σ’ ένα δευτερόλεπτο το άπειρο της ηδονής», (*Η μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 37) ψιθυρίζει ο μελαγχολικός πρωταγωνιστής του πεζοτραγουδιού αφού

φιλολογικά σαλόνια, αν και ερήμην του βρίσκεται κάτω από τον χρωστήρα και την πένα των μουσοτραφών καλλιτεχνών¹⁰⁵ και καλείται δίχως την παραμυθία της τέχνης ν' αντιμετωπίσει τις συνέπειες της απόφασής του: «Ο κόσμος, η κοινωνία μέσα στην οποία ο ποιητής έγραψε τα Άνθη του Κακού, όφειλε κι εκείνη, στο μέτρο που ξεπερνούσε την ατομική διάσταση να

εκτονώθηκε καταστρέφοντας τηνπραμάτεια του Κακού Υαλοπώλη. Με κλεμμένη, από τα χέρια του Θεού, Πνευματικότητα: «[...] ο Μπωντλαίρ που ανήκει στην αριστοκρατία του Κακού, δεν πιστεύει αρκετά στο Θεό ώστε να φοβάται ειλικρινά την Κόλαση. Γι' αυτόν η καταδίκη είναι σε τούτη τη γη και δεν είναι ποτέ οριστική: είναι η επίκριση των άλλων [...] Συλλαμβάνουμε τώρα γιατί θέλει κριτές αυστηρούς: η επιείκεια, η ανοχή, η κατανόηση, κάνοντάς τον λιγότερο ένοχο, θα εξασθενούσαν την ελευθερία του. Να τος λοιπόν ο Μπωντλαίρ διεστραμμένος. [...] ο Μπωντλαίρ έβρισκε ευχαρίστηση στα σφάλματά του [...] Αλλά όταν το σφάλμα οδηγεί στη ηδονή η ηδονή επωφελείται από το σφάλμα. Αρχικά εμφανίζεται ως επιλεγμένη ανάμεσα σ' όλες τις άλλες: αφού είναι απαγορευμένη, είναι περιττή είναι μία πολυτέλεια», Sartre, ό.π., σ. 68-69. Και το κομμάτι που μας ενδιαφέρει περισσότερο: «Η ηδονή θα είναι μία εξαίσιση σπανιότητα: εφόσον ο αμαρτωλός θα είναι την επόμενη στιγμή βουτηγμένος στις τύψεις, η Ηδονή είναι σαν τη μοναδική και προνομιούχα στιγμή της δέσμευσης (engagement). Με την Ηδονή γίνεται ένοχος και ενώ υποκύπτει, το βλέμμα των κριτών του δεν τον εγκαταλείπει: αμαρτάνει δημόσια και, ενώ αισθάνεται την αποτρόπαιη ασφάλεια να μεταβάλλεται σε αντικείμενο από την ηθική καταδίκη που του αξίζει, δοκιμάζει την υπερηφάνεια να νιώθει τον εαυτό του δημιουργό και ελεύθερο», Sartre, ό.π., σ. 70. Πρβλ. και τη διαπίστωση του Bataille: «Είναι αλήθεια ότι η ποίηση, επιθυμώντας την ταυτότητα των αντανακλώμενων αντικειμένων και της συνείδησης που τα αντανακλά (η συγκεκριμένη διαδικασία τοποθετείται από τον Bataille στον πυρήνα της μπωντλαιρικής ποίησης) επιθυμεί το αδύνατο. Αλλά το μόνο μέσο για να μην υποβιβαστούμε σε μία αντανάκλαση των αντικειμένων δεν είναι πράγματι, να επιθυμούμε το αδύνατο;», Bataille, ό.π., σ. 34-35. Επίσης, στο ποίημα *Των Πνευμάτων η Αυγή* ο ποιητής θα αναδειξει τη σπουδαιότητα του σφάλματος και του απότοκού της, της τύψης σε μέσο προσέγγισης του Ιδεώδους: «Σαν η άσπρη και η ροδάπαλη αυγή στο μεθυσμένο/ συνάφι μπει που ως τρωκτικό το ιδεώδες βλέπει,/ μυστήριο βγαίνει εκδικητικό και μετατρέπει/ τον άγγελο σε κτήνος της κραιπάλης ναρκωμένο», *Τα Άνθη του Κακού*, ό.π., σ. 153.[«τρωκτικό»: «ronguer» ο Σημηριώτης πιο ελεύθερα θα μεταφράσει: «Όταν το φως της ρίχνει η αυγή το λευκορροδισμένο/ στους γλεντοκήπους και γρoικούν σαν τύψη (ronguer) το Ιδεώδες].

105. «[...] ορισμένοι συγγραφείς ανακαλύπτουν το ουσιαστικό τους κοινό. Το στολίζουν με μυστικές χάρες, κάτω από το όνομα του "Λαού": η σωτηρία θα 'ρθη απ' αυτόν. [...] Ο σοσιαλισμός τους, όταν είναι σοσιαλιστές είναι υποπροϊόν του αστικού ιδεαλισμού. Κι ακόμα ο λαός είναι πολύ περισσότερο το θέμα ορισμένων έργων τους παρά το κοινό που έχουν διαλέξει», *Τι είναι λογοτεχνία*, ό.π., σ. 147-148. Ή όπως θα το θέσει στο δοκίμιο για τον Μπωντλαίρ: «οι συγγραφείς θα επιχειρήσουν μια ταξική απόσπαση, συμβολική», Sartre, ό.π., σ. 127.

απαντήσει στις δύο ταυτόχρονες θέσεις (*postulations*) που απαιτούν διαρκώς την απόφαση των ανθρώπων: όπως το άτομο, έτσι και η κοινωνία καλείται να διαλέξει ανάμεσα στη μέριμνα για το μέλλον και τη μέριμνα για την παρούσα στιγμή». ¹⁰⁶ Η μεταφυσική βάση αυτού του διλήμματος είναι αδιαμφισβήτητη: «*Η επιθυμία της ηδονής μας καθηλώνει στο παρόν. Η μέριμνα για τη σωτηρία μας μάς αίρει στο μέλλον. Όποιος καθηλώνεται στην ηδονή, δηλαδή στο παρόν, μου δίνει την εντύπωση ανθρώπου που κατακυλά σε μια κατηφόρα και, θέλοντας να πιαστεί στα θάμνα, τα ξεριζώνει και τα συμπαρασύρει στην πτώση του. Πάνω απ' όλα, να 'σαι μεγάλος άνθρωπος και Άγιος για τον εαυτό σου*». ¹⁰⁷ Στο συγκεκριμένο απόσπασμα εντοπίζουμε αρκετές φράσεις με χριστιανικό συγκείμενο: «σωτηρία», ¹⁰⁸ «πτώση», «Άγιος». Πρόκειται ίσως για ένα τέχνασμα του ποιητή που δεν έχει άλλο σκοπό από το να τονίσει την απελευθερωμένη φύση του. ¹⁰⁹ Ή με μία διαφορετική οπτική, στοχεύει στην κινητοποίηση του ακηδούς ποιητή. Είναι χαρακτηριστικό πως ξανασυναντούμε παραλλαγμένη τη φράση, ύστερα από λίγες σελίδες.

Βέβαια, η εκλογή δεν έχει να κάνει καθόλου με το φόβο της Κολάσεως. Ίσα-ίσα η ορθή επιλογή, η εις το μέλλον σωτηριάν, είναι που οδηγεί στο πυρ το εξώτερον· μία φωτιά που την τρέφουν με κάρβουνα οι ίδιοι οι κολασμένοι. Η μηχανή είναι το αχόρταγο, χαίνον στόμα ¹¹⁰

106. Bataille, *ό.π.*, σ. 46.

107. *Η Καρδιά μου γυμνωμένη*, *ό.π.*, σ. 90. Το «μεγάλος άνθρωπος» και το «Άγιος» δίνονται μ' έμφαση από τον Baudelaire.

108. Δύο παρατηρήσεις του Benjamin για τη «σωτηρία»: «*Η σωτηρία πιάνεται από τη μικρή ρωγμή στη συνεχιζόμενη καταστροφή*» γράφει ο Γερμανο-Εβραίος φιλόσοφος θυμίζοντάς μας τον Baudelaire. Ενώ στην ίδια σελίδα: «*πρέπει να εξεταστεί το ερώτημα κατά πόσον τα άκρα που έχει συμπεριλάβει η σωτηρία είναι το «πολύ νωρίς» και το «πολύ αργά»*», αμφότερα τα αποσπάσματα από το Benjamin, *ό.π.*, σ. 205.

109. Όσο μεγαλύτερο το διακύβευμα και κατ' επέκταση η αποτυχία επίτευξής του τόσο μεγαλύτερη η πτώση και η αίσθηση ελευθερίας. Η επιλογή έχει ήδη πραγματοποιηθεί. Η ανημποριά (*malaise*) μεταφορώθηκε σε αρχή κατακτητική όπως είδαμε και πιο πάνω με τον Sartre και τον Blin

110. Ας μεταφερθεί ο νους μας στην άκρη της Κόλασης (*Limbus*) και στον πίνακα του Hieronymus Bosch. *Les Limbes* ήταν ένας άλλος τίτλος που σκεφτόταν ο Baudelaire για τη συλλογή των ποιημάτων του πριν καταλήξει στο *Les Fleurs du Mal* (βλ. Κεντρωτής, *ό.π.*, σ. 568). «Οι πειρασμοί ή Έρωσ, Πλούτος και Δόξα», *Μελαγχολία του Παρισιού*, *ό.π.*, σ.183: «*Ο μεγαλόσωμος Σατανάς χτυπούσε με τη γροθιά του την τεράστια κοιλιά του, απ' όπου έβγαινε τότε ένα μακρύ και αντηχητικό μεταλλικό κροτάλισμα, που κατέληγε σ' ένα ακαθόριστο βογκητό φτιαγμένο από πολλές ανθρώπινες*

που πεινάει διαρκώς και ζητάει να φάει, συμβολικά, τους ίδιους τους εργάτες.

Τι έχει σημασία λοιπόν; Σε τι πρέπει να δοθεί προτεραιότητα; Στο παρόν ή στο μέλλον; Η εποχή προδίδει την απάντηση: Προκρίνεται η συσσώρευση πόρων και αγαθών για το Μέλλον! Κινούμαστε ολοταχώς προς ένα λαμπρό Μέλλον! Πρόοδος! Ο Baudelaire έχει άλλη εντύπωση:

«Τι πιο ανόητο από την Πρόοδο, εφόσον ο άνθρωπος, όπως αποδεικνύεται από τα όσα συμβαίνουν καθημερινά είναι πάντοτε όμοιος και ίσος με τον άνθρωπο, δηλαδή πάντοτε σε άγρια κατάσταση. Τι είναι οι κίνδυνοι του δάσους και του λιβαδιού μπροστά στις καθημερινές συρράξεις και συγκρούσεις του πολιτισμού; Είτε ο άνθρωπος τυλίγει το θύμα του σε πολυσύχναστο δρόμο, είτε καρφώνει τη λεία του μέσα σε παρθένα δάση, δεν είναι άραγε ο αιώνιος άνθρωπος, δηλαδή το τελειότερο αρπακτικό ζώο;»¹¹¹

Όπως παρατηρεί ο Sartre στο δοκίμιό του για τον Baudelaire, ο ποιητής: *«Πολύ πριν γίνει τριάντα¹¹², οι κρίσεις του έχουν σχηματιστεί· άλλο δεν κάνει στο εξής παρά να τις μηρυκάξει. Σου σφίγγεται η καρδιά ξαναδιαβάζοντας τις Βολίδες ή την Καρδιά μου ξεγυμνωμένη: τίποτα καινούργιο σ' αυτές τις σημειώσεις που συντάχθηκαν προς το τέλος της ζωής του, τίποτα που δεν έχει πει εκατό φορές καλύτερα. [...] Από χρόνο σε χρόνο, τον ξαναβρίσκουμε απαράλλαχτο, απλώς πιο ηλικιωμένο, πιο σκοτεινό, λιγότερο ανοιχτόμυαλο, λιγότερο ζωηρό πνευματικά, σωματικά πιο σαραβαλιασμένο. Και η τελική παράνοια, για όποιον τον παρακολουθούσε βήμα προς βήμα, μοιάζει όχι τόσο σαν κάτι τυχαίο αλλά σαν η αναγκαία κατάληξη της κατάπτωσής του. Ο Μπωντλαίρ επέλεξε να ζήσει τον χρόνο κατά την ανάστροφη φορά. Έζησε σε μία εποχή που είχε αρχίσει να εφευρίσκει το μέλλον»¹¹³*

φωνές. Και γελούσε, δείχνοντας με αναίδεια τα χαλασμένα δόντια του, μ' ένα απέραντο ηλίθιο γέλιο, όπως ορισμένοι άνθρωποι σ' όλες τις χώρες μετά από ένα υπερβολικά καλό δείπνο».

111. Μύδροι, ό.π., σ. 45. Την ίδια άποψη εκφέρει και ο Βωτρέν μιλώντας για τους προικοθήρες των Παρισίων στον Ραστινιάκ στο μυθιστόρημα του Balzac *μπαρμπα-Γκοριό*: *«Το Παρίσι, βλέπετε, είναι σαν δάσος του Νέου Κόσμου, όπου κινούνται είκοσι είδη άγριων φυλών, οι Ιλινόσι, οι Ουρόνοι, που ζουν με ό,τι τους προσφέρει το κοινωνικό κυνήγι. Είστε ένας κνηγός εκατομμυρίων. Για να τα πιάσετε, χρησιμοποιείτε παγίδες, ζόβεργκες, πουλιά-κράχτες...»*, Ο, Μπαλζάκ ντε. (1992). *Ο μπαρμπα-Γκοριό*. Μτφρ.: Α. Κορδόση. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, σ. 130.

112. *«Λένε ότι είμαι τριάντα χρονών· αν όμως εγώ με σα σ' ένα λεπτό έχω ζήσει τρία... δεν είμαι άραγε ενενήντα χρονών;»*, Μύδροι, ό.π., σ. 45.

113. Sartre, ό.π., σ. 149-150.

Ιδού λοιπόν! Εκών ο ποιητής βρίσκεται εγκλωβισμένος σ' ένα λυτρωτικό παρελθόν· ωσαύτως είναι δέσμιος της εποχής του, που ήδη «εφευρίσκει το μέλλον». Ο Baudelaire θα λειτουργήσει και πάλι ιδιότροπα: «*Η Πρόοδος, αυτό το μακρύ και δύσβατο μονοπάτι που οδηγεί σε μένα*»¹¹⁴ θα γράψει ο Sartre· το ίδιο ακριβώς συντελέστηκε και στην περίπτωση του ποιητή. Ο Baudelaire που, όπως είδαμε και πιο πάνω, δεν είχε άλλο στόχο απ' τον εαυτό του, χρησιμοποίησε την κρατούσα ιδέα της εποχής του, την Πρόοδο, για να καταλήξει εκ νέου στις ατομικές του έγνοιες. Η Πρόοδος συνίστη ακόμα ένα μέσο για την κατάκτηση του εαυτού του.

114. J-P, Sartre. (2003). *Οι Λέξεις*. Μτφρ.: Ε. Τσολακέλλη. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ, σ. 42.

Ο μπωντλαιρικός Χρόνος

«Ο Χρόνος παίχτης είναι ωμός, που τίποτα δεν χαμπαριάζει»¹¹⁵

Ο Baudelaire νιώθει το χρόνο να ξεσκίζει το πετσί του. Κάθε υπόσχεση που έδωσε στον εαυτό του και εξατιμίστηκε, κάθε σχέδιο που μπατίρισε, κάθε συνδιαλλαγή που απέτυχε είναι οι λάμες που κατασπαράσσουν τις σάρκες του ποιητή, ο οποίος βρίσκεται δεμένος στον τροχό του Χρόνου.¹¹⁶ Το παρόν δεν είναι ο χρόνος των ανόθευτων τέρψεων, αλλά της φρίκης, της πλήξης και των υποχρεώσεων που αναβλύζουν ακατάπαυστα. Το μέλλον είναι η χρονική διάσταση των διαψεύσεων, εκεί όπου οι αξιώσεις του απέναντι στον εαυτό του καταστρατηγούνται μία προς μία και το μόρσιμον ήμαρ πλησιάζει. Ο Baudelaire πάσχισε να γιατρέψει με βάλσαμα τα ραπίσματα που του έδινε το μέλλον (: «αναμέναμε το άρθρο νωρίτερα και δυστυχώς καλύφθηκε από άλλον συγγραφέα...», «έπρεπε να μας είχατε απαντήσει νωρίτερα...», «Θα θέλαμε τη συνέχεια του κειμένου σας...», «Συγγνώμη, μητέρα, που καθυστέρησα να σου γράψω, αλλά...», «Monsieur Baudelaire, περιμένω τα χρήματά μου εντός της επόμενης εβδομάδας...», «Θα χρειαστεί να φύγετε από το δώμα σας και θα κρατήσουμε τα έπιπλα και τα βιβλία σας για ενέχυρο...», «Αγαπητέ μου Courbet, θα γράψω ένα κείμενο για σας...», «Ακόμη διαβάζω για εσάς...», Courbet: «Το άρθρο δεν γράφτηκε ποτέ. Ήταν το καλύτερο άρθρο που μπορώ να θυμηθώ»): *«Είμαι ληηλατημένος από τέρψεις. Δεν υπάρχει πια οτιδήποτε δικό μου που να μη ανοίγεται σε αυτό το κενό μέλλον όπως σε μια φρικτή ηδονή»*.¹¹⁷

«Αναστατωμένος από την επαφή αυτών των ηδονών, που έμοιαζαν με αναμνήσεις μαλακωμένος από τη σκέψη ενός κακού παρελθόντος, τόσων σφαλμάτων, τόσων καυγάδων, τόσων πραγμάτων που ευχαρίστως θα έκρυβαν ο ένας από τον άλλον, άρχισε να κλαίει και τα καυτά του δάκρυα κύλησαν στα σκοτάδια πάνω στο γυμνό ώμο της ακριβής του και πάντοτε

115. Τα Άνθη του Κακού, «Το ρολόι», ό.π., σ. 255.

116. «Του κύκλου τα γυρίσματα που ανεβοκατεβαίνουν,/ και του Τροχού, που ώρες ψηλά κι ώρες στα βάθη πηαίνουν· και του Καιρού τα πράματα, που αναπαημό δεν έχουν,/ μα στο Καλό κ' εις το Κακό περιπατούν και τρέχουν», Β, Κορνάρος. (2003). *Ερωτόκριτος*. Επιμ.: Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: ΕΡΜΗΣ, σ. 17.

117. Μ, Μπαλνσό. (2004). *Θωμάς ο σκοτεινός*. Μτφρ.: Δ, Δημητριάδης. Αθήνα: ΣΜΙΛΗ, σ. 105.

θελκτικής φίλης. Εκείνη σκίρτησε· αιστάνθηκε κι εκείνη μαλακωμένη και συγκινημένη. Τα σκοτάδια ενθάρρυναν τη ματαιοδοξία του και τον δανδισμό του που έμοιαζε με φιλαρέσκεια ψυχρής γυναίκας. Αυτά τα δύο απατημένα όντα, που ωστόσο υπέφεραν ακόμη από τα κατάλοιπα της ευγένειάς τους, αγκαλιάστηκαν αυθόρμητα, συγχέοντας, μέσα στη βροχή των δακρύων τους και των φιλιών, τις θλίψεις του παρελθόντος τους με τις αβέβαιες μελλοντικές ελπίδες. Είναι πιθανόν ότι ποτέ άλλοτε η ηδονή δεν ήταν γι' αυτούς τόσο γλυκειά απ' ό,τι στη νύχτα εκείνη της μελαγχολίας και του ελέους· ηδονή κορεσμένη με θλίψη και τύψεις. Μέσα από τη μαυρίλα της νύχτας, είδε πίσω του τα παλιά χρόνια, μετά ρίχτηκε στην αγκαλιά της ένοχης φίλης του για να ξαναβρεί εκεί τη συγγνώμη που εκείνος της έδινε». ¹¹⁸

Εφόσον παρόν και μέλλον απορρίπτονται από τον ποιητή, η χρονική διάσταση που προκρίνεται είναι το παρελθόν; Ο Sartre καταφάσκει: «[...] η κύρια διάσταση της χρονικότητας είναι το παρελθόν. Είναι αυτή που δίνει νόημα στο παρόν. Όμως αυτό το παρελθόν δεν είναι μία ατελής προεικόνιση ούτε προγενέστερη ύπαρξη αντικειμένων απλώς ίσως σε αξιοπρέπεια και δύναμη με αυτά που ξέρουμε. Η σχέση του παρόντος με το παρελθόν είναι η Πρόοδος σε αντίθετη φορά: δηλαδή είναι το παλαιό που προσδιορίζει το νέο και το εξηγεί επακριβώς όπως στον Ωγκύστ Κοντ, το ανώτερο εξηγεί και προσδιορίζει το κατώτερο. Η τελεολογία που περιέχεται στην έννοια της Προόδου δεν έχει εκλείψει στον Μπωντλαίρ, αντιθέτως, αλλά έχει αντιστραφεί. [...] ο κόσμος (ενν. του Baudelaire) οργανώθηκε έτσι ώστε το παρόν του να κατατρώχεται από ένα παρελθόν που τον εξουθενώνει [...] αυτό που ο Μπωντλαίρ προσπαθεί ν' αποφύγει καταφεύγοντας στο Παρελθόν είναι το εγχείρημα και η προβολή (projet), η μόνιμη αστάθεια. Όπως οι σχιζοφρενείς και οι μελαγχολικοί, δικαιολογεί την ανικανότητά του για δράση στρεφόμενος προς το ήδη βιωμένο, το ήδη περατωμένο (le déjà vécu, le déjà fait), το τελεσίδικο». ¹¹⁹ Το παρελθόν τον προστατεύει απ' τις ευθύνες του: «Αυτό που παραμελεί, αυτό που θεωρεί μικρότερης σημασίας είναι το τρέχον αίσθημά του: το υποβιβάζει με σκοπό να το κάνει λιγότερο επείγον, λιγότερο παρόν. Μετατρέπει το παρόν σ' ένα μειωμένο παρελθόν για να μπορέσει να αρνηθεί την πραγματικότητά του». ¹²⁰ Με άλλα

118. Μύδροι, ό.π., σ. 48-49.

119. Sartre, ό.π., σ. 152, 153, 154-155.

120. Sartre, ό.π., σ. 156. Ανάλογα ένιωθε, μες στην μοναξιά του, ο Ροβινσών Κρούσος του Tournier: «Στις μακριές ώρες των σκοτισμένων στοχασμών του, ανέπτυσε μια φιλοσοφία που θα μπορούσε να ήταν η φιλοσοφία αυτού του σβησμένου ανθρώπου. Μόνο το παρελθόν υπήρχε και άξιζε να σημειωθεί. Το παρόν δεν ίσχυε παρά μόνο ως πηγή αναμνήσεων, ως εργαστήριο του παρελθόντος. Η ζωή είχε σημασία για ν' αυξάνει αυτό το πολύτιμο κεφάλαιο του παρελθόντος. Ερχόταν τέλος ο θάνατος: κι

λόγια ο Baudelaire γυρίζει την πλάτη στη χρονική διάσταση του παρόντος και με βλέμμα προσηλωμένο στο παρελθόν, χαράζει την αυτοπροσωπογραφία του: «[...] ζητάει από το παρελθόν να είναι η αιωνιότητα που τον μεταβάλλει στον εαυτό του· υπάρχει σ' αυτόν ριζική σύγκυση ανάμεσα στο παρελθόν και στην αιωνιότητα».¹²¹

Ο Bataille εκφράζει κάποιες επιφυλάξεις καθώς εστιάζει περισσότερο στην ποιητική πράξη και λιγότερο σε ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά, που ενδεχομένως να δικαιολογούσαν μία τάση για το παρελθόν, έτσι όπως την εννοεί ο Sartre. Υποστηρίζει πως στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα ξεπέραςμα των χρονικών διαστάσεων –του παρελθόντος και του μέλλοντος– και μέθεξη, με στοιχεία που παραπέμπουν στο μυστικισμό, στο παρόν. Εκκινεί από μία πολύ βασική του πεποίθηση πως η ταύτιση του υποκειμένου και των αντικειμένων είναι το κατεξοχήν σχήμα και η ουσία της μπωντλαιρικής ποίησης.¹²² Από εκεί προκύπτει μία θεμελιώδης διάκριση ανάμεσα στον «πεζό κόσμο της δράσης» (τα αντικείμενα βρίσκονται έξω από το υποκείμενο, ενώ το θεμελιακό νόημά τους προκύπτει, αναφανδόν, από το μέλλον) και στον «κόσμο της ποίησης» (ο Bataille τον συνδέει με: «τον μυστικισμό του Cassirer, το πρωτόγονο του Lévy-Bruhl, το παιδαριώδες του Piaget» και εκφράζει αυτή ακριβώς τη μέθεξη του υποκειμένου και του αντικειμένου στο παρόν).¹²³

αυτός δεν ήταν παρά η αναμενόμενη στιγμή της απόλαυσης αυτού του σωρευμένου χρυσωρυχείου. Η αιωνιότητα μας έχει δοθεί με σκοπό να πάρουμε τη ζωή μας από την αρχή, πιο βαθιά, πιο προσεκτικά, με περισσότερη νοημοσύνη, πιο αισθησιακά απ' όσο το δυνατό να γίνει μέσα στο στριμωξίδι και τη φασαρία του παρόντος», M, Tournier. (1986). *Παρασκευάς η στις Μονές του Ειρηνικού*. Μτφρ.: Χ. Γ. Λάζος. Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ, σ. 39.

121. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 157.

122. «[...] η ουσία της ποίησης του Baudelaire βρίσκεται στο ότι επιχειρεί, με τμήμα μια αγχώδη εσωτερική ένταση, τη συγχώνευση με το υποκείμενο (εγγενής χαρακτήρας) των αντικειμένων του, που χάνονται προκαλώντας την αγωνία και συνάμα αντανακλώντας την», Bataille, *ό.π.*, σ. 32. Παραθέτω και το ποίημα του Ezra Pound «Το δέντρο»: «Στάθηκα ακίνητος και δέντρο ήμουν μες στο δάσος,/ γνωρίζοντας των μυστικών από παλιά πραγμάτων την αλήθεια –/ Της βέργας το τόξο και τη Δάφνη/ και το ζευγάρι που τον θρόο γέρικο γιορτάζει/ το γινωμένο βελανιδιά-φτελιά μέσα στο χέρσο. Κι ετούτο ενωρίτερα δεν έγινε απ' των θεών την ευγενή ικεσία/ και τη φορά της στις καρδιάς τους την εστία,/ το πράγμα ετούτο θαυμάσιο./ Ωστόσο υπήρξα δέντρο μες στο δάσος/ και πράγματα πολλά καινούργια κατανόησα που ανοησίες ήταν/ από παλιά στην κεφαλή μου θρασεμένες».

123. Bataille, *ό.π.*, σ. 32-33.

Ο Sartre μίλησε για «ανικανοποίητο» και «υπερβατικότητα»¹²⁴ κάτι για το οποίο εκφράζει και πάλι τις αντιρρήσεις του ο Bataille καθώς, όπως υποστηρίζει, ο Γάλλος υπαρξιστής εξετάζει τα λάθος αντικείμενα που θολώνουν την κατάσταση σε σχέση με την πραγματική ποιητική εμπειρία στον Baudelaire και προφανώς υποβοηθούν τη δική του ανάλυση, λανθασμένα όμως. Αν διατηρήσουμε την ανωτέρω διάκριση του Bataille στο νου μας, είναι ξεκάθαρο πως η διαδικασία της συγχώνευσης πραγματοποιείται αποκλειστικά στο παρόν. Στην ποίηση «δε μας χρειάζεται για να την καθορίσουμε ένα προδικασμένο μέλλον»¹²⁵ αλλά δεν είναι «ούτε και η νοσταλγία του παρελθόντος».¹²⁶ Τέλος, όπως διατείνεται ο Bataille αυτή η «σύνθεση του αναλλοίωτου και του φθαρτού, του όντος και της ύπαρξης, του αντικειμένου και του υποκειμένου που αναζητά η ποίηση την καθορίζει αμετάκλητα, την περιορίζει, τη μετατρέπει σε βασίλειο του αδυνάτου και του ανικανοποίητου».¹²⁷

Συνεπώς από τη μία πλευρά τοποθετείται ο Sartre και η πρόκριση του παρελθόντος, μίας τάσης που υποστηρίζει τις πτώσεις του Baudelaire. Απ' την άλλη ο Bataille αναφέρεται σ' ένα παρόν που με μυστικό-ποιητικό τρόπο υπερβαίνονται οι χρονικές συνιστώσες, το παρελθόν και το μέλλον, και επιχειρείται μία μέθεξη του υποκειμένου και των αντικειμένων, του Baudelaire και του κόσμου. Κάλιστα οι δύο απόψεις αλληλοσυμπληρώνονται. Συναντούμε τον ποιητή με όλα του τα σφάλματα και τα ελαττώματα, που αναπαύονται στο παρελθόν και είναι αδύνατον πλέον ν' αλλάξουν –αλλά μπορούν να μετουσιωθούν· και τον ποιητή με όλες τις μεταφυσικές του αξιώσεις. Ο Baudelaire αναδεικνύεται σε Ποιητή, με όλη τη σημασία της λέξης, που δημιουργεί μεταχειριζόμενος όλες εκείνες τις δυνάμεις που μπορούν να τον ανυψώνουν και να τον οδηγήσουν στην άβυσσο. Σε κάθε περίπτωση πάντως έχουμε να κάνουμε με μία προσπάθεια *ανάκτησης του ατόμου*¹²⁸ μέσω της Ποίησης.¹²⁹

124. «Είναι αυτόν τον καθορισμό του παρόντος από το μέλλον, του υπάρχοντος από αυτό που δεν υπάρχει ακόμα, που θα ονομάσει “ανικανοποίητο” [...] και που οι φιλόσοφοι αποκαλούν υπέρβαση», Sartre, *ό.π.*, σ. 36.

125. Bataille, *ό.π.*, σ. 33.

126. *Αυτόθι*.

127. Bataille, *ό.π.*, σ. 34.

128. «Ο σκοπός (*fin*) που επιδιώκει, το ξέρουμε, είναι αυτή η παράδοξη εικόνα του εαυτού του που δεν θα ήταν παρά η αδιάσπαστη ένωση της ύπαρξης και του είναι. Πλην αυτή είναι κάτι ανέφικτο και κατά βάθος το ξέρει: νομίζει ότι τη φτάνει και την αγγίζει, αλλά όταν θέλει να τη σφιχταγκαλιάσει, εξαφανίζεται», Sartre, *ό.π.*, σ. 172-173. Ο Baudelaire παραμένει στο χώρο του ανικανοποίητου και του αδυνάτου, αλλά: «η ποίηση επιθυμώντας την ταυτότητα των αντανακλώμενων αντικειμένων και της συνείδησης, που τα αντανακλά, επιθυμεί το αδύνατο», Bataille, *ό.π.*, σ. 34-35.

Ο Baudelaire επιθυμούσε τη «διακοπή της κίνησης του κόσμου –αυτή ήταν η βαθύτερη επιθυμία του»,¹³⁰ με τα λόγια του Lamartine¹³¹ του ζητά να πάψει τη φθοροποιό του δραση και ν' ακινητήσει. Από εκεί και πέρα θ' αναλάβει εκείνος το ρόλο του εκμαυλιστή του

129.«[...] η ποίηση ανταποκρινόταν στην επιθυμία ανάκτησης και κρυστάλλωσης σε μορφή αισθητή από τα έξω της μοναδικής ύπαρξης, αρχικά άμορφης, και η οποία διαφορετικά δε θα γινόταν αισθητή παρά μόνο στο εσωτερικό ενός ατόμου ή μιας ομάδας», Bataille, *ό.π.*, σ. 36. Αυτή η θέση του Bataille σχετίζεται μ' εκείνη του Sartre ότι Charles Baudelaire-ποιητής προέκυψε από μια βαθιά και πρωταρχική εκλογή του, που τα ερείσματά της εντοπίζονται στον οικογενειακό περίγυρο του ποιητή; Ίδου η σαρτρική θέση «Βρισκόμαστε εδώ μπροστά στην πρωταρχική επιλογή που έκανε για τον εαυτό του ο Μπωντλαίρ, μπροστά σ' αυτή την απόλυτη δέσμευση με την οποία καθένας μας αποφασίζει μέσα σε κάποιες ιδιαίτερες συνθήκες για το τι θα είναι και για το τι είναι. Εγκαταλειμμένος, παραπεταμένος, ο Μπωντλαίρ θέλησε να πάρει για λογαριασμό του αυτή τη μόνωση. Διεκδίκησε τη μοναξιά του ώστε να προέρχεται τουλάχιστον από τον ίδιο, ώστε να μην χρειάζεται να την υποστεί», Sartre, *ό.π.*, σ. 19. Στην πραγματικότητα δε σχετίζονται. Ο Bataille εν αντιθέσει με τον Sartre τοποθετεί την επιλογή του ποιητή σε μία αίσθηση «αναντικατάστατης μοναδικότητας» που δοκίμασε ο Baudelaire και όχι ότι είναι αποτέλεσμα μιας οικογενειακής κατάστασης (ο δεύτερος γάμος της μητέρας του ποιητή, όταν ο ίδιος βρισκόταν σε τρυφερή ηλικία, με τον στρατηγό Jacques Aupick, τον οποίο ο Baudelaire δε συμπάθησε ποτέ και οι σχέσεις τους στην καλύτερη περίπτωση έφτασαν μέχρι την αδιαφορία, για χάρη της Caroline), που οδήγησε τον νεαρό Charles στον παραγκωνισμό και στην απομόνωση και κατόπιν στην επιλογή του να διεκδικήσει τη μοναδικότητά του. Ακολουθούν κάποιες αράδες από το αυτοβιογραφικό κείμενο του Sartre *Οι λέξεις*. Ο εννιάχρονος Sartre συνειδητοποιεί πως δεν υπάρχει μόνο αυτός που μπορεί να ασκεί γοητεία στον περίγυρό του –το ίδιο πρέπει να ένωσε και ο μικρός Baudelaire όταν η μητρική φροντίδα ελαττώθηκε, τουλάχιστον στα μάτια του ποιητή, και η Caroline γίνεται εκτός από μητέρα και σύζυγος. Σε ώριμη ηλικία πλέον αναλογιζόμενος εκείνη την τρομερή συνειδητοποίηση ο Sartre γράφει: «Όλοι με λάτρεψαν, όλοι με απέρριψαν, στα επτά μου χρόνια ήμουν απόκληρος, το μοναδικό μου καταφύγιο ο ανύπαρκτος ακόμη εαυτός μου, έρημος γυάλινος πύργος, όπου ο αιώνας που ανέτειλε καθρέφτιζε την πλήξη του. Γεννήθηκα για να εκπληρώσω τον εαυτό μου ήταν η μεγαλύτερή μου ανάγκη», *Οι λέξεις*, *ό.π.*, σ. 133. Πόσο πολύ ταιριάζει ετούτο το απόσπασμα στον Baudelaire και πόσο δικαιολογεί την επιλογή του Sartre, ο οποίος ακουμπώντας στο προσωπικό του βίωμα μεταδίδει την ίδια ακριβώς ανατριχίλα στον Baudelaire του.

130. Benjamin, *ό.π.*, σ. 188.

131.«*Ô temps! suspends ton vol, et vous, heures propices! / Suspendez votre cours :/ Laissez-nous savourer les rapides délices/Des plus beaux de nos jours!*»[«Κράτησε χρόνο, κράτησε το πέταγμά σου τώρα!/Και σεις μην κάνετε φτερά, χαρούμενες στιγμές!», Γ, Σημηριώτης (επιμ.). (2014). *Ανθολογία Γαλλικής Ποίησης*. Μτφρ.: Γ. Σημηριώτης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΟΡΟΝΤΖΗ, σ. 37.], A. Lamartine, *Le lac*.

κόσμου. Ξαναπιάνω το νήμα από εκεί που το άφησα: «Απ' αυτή την επιθυμία (να διακόψει την κίνηση του κόσμου) πήγαζε η βιαιότητά του, η ανυπομονησία του και η οργή του· απ' αυτήν πήγαζαν άλλωστε και οι ακατάπαυστες προσπάθειες που έκανε να πλήξει την καρδιά του κόσμου ή να κοιμίσει με το τραγούδι του. Λόγω αυτής της επιθυμίας συνοδεύει με τις παροτρύνσεις του το θάνατο στα έργα του».¹³² Ο γητευτής-Baudelaire («αγύρτης τις λάτρεις»)¹³³ παρασύρει τους αναγνώστες του με τον *Danse Macabre* σ' ένα κρεβάτι ανατόμου.¹³⁴ Ανατέμνει τους ανθρώπους, τον πολιτισμό, την ιστορία, την κοινωνία, τη μεγαλούπολη, την τέχνη, την ποίηση, τον ίδιο του τον εαυτό, και με επιδέξιες κινήσεις τα ράβει συνθέτοντας¹³⁵ ένα έργο μοναδικό και ταυτόχρονα τρομακτικό. Ωστόσο, οι νεκροτομές... δεν πραγματοποιούνται στα πτώματα; Δεν έχει προηγηθεί ο θάνατος;¹³⁶

Ο ίδιος ο ποιητής κινείται στο χώρο που βρίσκεται υπό την εποπτεία του Θανάτου.¹³⁷ Ο

132. Benjamin, *ό.π.*, σ. 188.

133. Ευρ. *Ρήσος* 715. Ο ποιητής παρασύρει το πλήθος για δικό του και μόνο όφελος –ο μοναχός Χόλντερνες στην «*Ιστορία του Κλητήρα του Ιεροδικείου*» στις *Ιστορίες του Καντέρμπερυ*.

134. Αξίζει ν' αναφέρουμε εδώ τα ποιήματα του γιατρού Gottfried Benn *Morgue und andere Gedichte*(1912), στα οποία ο καθηλωτικός ρεαλισμός των περιγραφών των ανατεμνόμενων πτωμάτων σε συνδυασμό με τη χρήση θρησκευτικών και ερωτικών εικόνων, τ' αναδεικνύουν σε μια εξαιρετική περίπτωση ποίησης της ματαιότητας (*memento mori*) αλλά και της αισθητικής ασχήμιας. Στα ελληνικά κυκλοφορούν: Benn, G. (2018). *Morgue και άλλα ποιήματα*. Μτφρ.: Β. Λαλιώτης. Αθήνα: BIBLIOTHEQUE και Gottfried, B. (2019). *Ποιήματα*. Εισ.-Μτφρ.-Επίμ.: Κ. Κουτσουρέλης. Αθήνα: GUTENBERG. Για μία παρουσίαση και σχολιασμό των ποιημάτων του Benn βλ. Ρασιδάκη, Α. (2012). *Περί Μελαγχολίας, στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*. Αθήνα: Κίχλη, σ. 209-214.

135. «*Η φαντασία είναι η ανάλυση. Είναι η σύνθεση*», C, Baudelaire. (2005). *Αισθητικά Δοκίμια*. Μτφρ.: Μ. Ρέγκου Αθήνα: PRINTA, σ. 125.

136. «*Τι σημαίνει αυτό: Να μιλάει κανείς για πρόοδο σ' έναν κόσμο που περνάει στην ακαμψία του νεκρού. Την εμπειρία ενός κόσμου που εισέρχεται στην ακαμψία του νεκρού τη βρήκε ο Μπωντλαίρ παρουσιασμένη με ασύγκριτη δύναμη στον Πόε. Αυτό έκανε τον Πόε αναντικατάστατο στα μάτια του περιέγραψε έναν κόσμο όπου η ποίηση και η στάση του Μπωντλαίρ έχουν το λόγο τους. Βλέπε το κεφάλι της Μέδουσας στον Νίτσε*», Benjamin, *ό.π.*, σ. 204. Ο Baudelaire, μπροστά σ' αυτούς του εξωφρενικούς ρυθμούς που συνεπάγεται η Πρόοδος, νεκρώνει, παγώνει.

137. «*Πριν λίγο καιρό, καθώς διέσχιζα το βουλεβάρτο πάρα πολύ βιαστικά, και πηδούσα μέσα στη λάσπη μέσα σ' αυτό το κινούμενο χάος όπου ο θάνατος έρχεται καλύπτοντας απ' όλες τις μεριές ταυτόχρονα...*», *Απώλεια φωτοστέφανου, Η Μελαγχολία του Παρισιού*, *ό.π.*, σ. 171. Ο Θάνατος βρίσκεται παντού και ειδικά για τον καλλιτέχνη έχει μία ειδική σημασία: «*μονάχα μιάν Ελπίδα συντηρούν [οι καλλιτέχνες] (ω του αίσχους Καπιτώλιο!):/τον Θάνατο –έναν ήλιο ταξιδιώτη που δεν*

Baudelaire αφιερώνει πολλά σημεία στα *Άνθη του Κακού* στο Θάνατο, χαρακτηριστικό είναι πως του αφιερώνει μία ολόκληρη ενότητα, ενώ κάποιιοι από τους ωραιότερους στίχους του αναφέρονται σ' αυτή την κοινή μας μοίρα –γι' αυτόν το λόγο κάποιες από τις σελίδες των *Les Fleurs du Mal* αναδύουν τη σήψη και τη δυσωδία του θανάτου.¹³⁸ Δε θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι αυτά τα *Άνθη* εναποτίθενται σ' ένα μνήμα.

Στην εποχή του ο ποιητής είχε την ευκαιρία να νεκροτομήσει τις επιλανθανούσας ωσεί νεκρά ιδέες της· και σε συμβολικό επίπεδο ακόμα και τα άτομα-εργάτες, την καταδικασμένη μάζα¹³⁹ (*massa damnata*)¹⁴⁰ με την μπατιριμένη σπιρτάδα και το σαραβαλιασμένο πνεύμα: «Για τους ανθρώπους όπως είναι σήμερα υπάρχει μόνο μία ριζική καινοτομία –και είναι πάντοτε η ίδια: ο θάνατος».¹⁴¹ Αν δεν είναι ήδη νεκροί με την άκρη του μπαστουνιού του τους δίνει τη χαριστική βολή και ξεκινάει τη διαδικασία.¹⁴²

εμωράνθη/ και τους βοηθάει να χαμογελάνε του μυαλού τους τ' άνθη!», *Ο θάνατος των καλλιτεχνών, Τα Άνθη του Κακού*, ό.π., σ. 391. Ενώ ο Adorno θα γράψει: «η νεωτερικότητα, στην πρώτη θεωρητική σύλληψη, στον Baudelaire, έχει έναν τόνο συμφοράς. Το νέο είναι συναδελφωμένο με το θάνατο. Αυτό που στον Baudelaire συμπεριφέρεται ως σατανισμός είναι η αρνητικά αυταντανακλώμενη ταύτιση με την αντικειμενική αρνητικότητα της κοινωνικής κατάστασης», Adorno, ό.π., σ. 47.

138. «*Τα πόδια στον αέρα, σαν γυναίκα ακόλαστη που εν τω άμα/ σε πυρπολεί ξερνώντας φλογερόν ιδρώτα,/ με τρόπο εξέθετε νοχελικό και κυνικό συνάμα/ τα εντόστια του που έβγαζαν βρωμισμένα χνώτα. [...] Οι μύγες σβούριζαν στη σάπια ετούτη κοιλιά του, απ' όπου/ σκουλήκια εβγαίνανε και κάτι μαύρα σμήνη/ εντόμων, μα και υγρά εκλούσανε πηχτά σ' ό,τι επί τόπου/ ακόμα ζωντανό έμοιαζε να έχει απομείνει*», *Τα Άνθη του Κακού*, «Κάποιο ψοφίμι», ό.π., σ. 109.

139. Δεν μπορούμε, πλέον, να κάνουμε λόγο για πλήθος, αλλά για μάζα, που κατατρύχεται ανελλιπώς απ' όλες τις αξιώσεις της αστικής τάξης. Η *multitudo* αυτή είναι «το κινούμενο πέπλο μέσα από το οποίο είδε ο Μπωντλαίρ το Παρίσι», (Benjamin, ό.π., σ. 140) και η μελαγχολία του δεν είναι αμέτοχη σε όλη αυτή τη διαδικασία διεξοδικής παρατήρησης από τον *flâneur* (πλάνητα)-ποιητή.

140. Η καταδικασμένη μάζα, το σύνολο της αμαρτωλής ανθρωπότητας που θα καταδικαστεί ή θα λυτρωθεί («*άγνωστοι αι βουλαί του Κυρίου*»). Αποτελεί θέση του Αγίου Αυγουστίνου.

141. Benjamin, ό.π., σ. 189.

142. Η τάση του Baudelaire να καταστρατηγεί την εικόνα του ανθρώπου έχει μία συγκεκριμένη στόχευση: «*Στον Μπωντλαίρ ο πιο ωμός ρεαλισμός, η απαισιοδοξία, ακόμα και η απελπισία, εμπεριέχουν ένα σιωπηλό τελεσίγραφο στην πραγματικότητα. Καθιστούν τον άνθρωπο υπεύθυνο μπροστά στο δίλημμα να αλλάξει ή να εξαφανισθεί. [...] Ο Μπωντλαίρ υπέδειξε τη διέξοδο μιας μετουσίωσης, μίας μεταμόρφωσης. [...] ο Μπωντλαίρ απευθύνεται στον εν δυνάμει άνθρωπο, στον άνθρωπο που περιέχεται στην άρνηση του ανθρώπου (η μεγαλύτερη άρνηση του ανθρώπου δεν είναι ο θάνατος;) και ως προς αυτό είναι επαναστάτης. [...] Ναι η περιφρόνηση την οποία εκδηλώνει ο*

Ο σπληνικός ποιητής νοθεύει το νερό του Παρισιού με το φαρμάκι του και παρακολουθεί, ως άλλος Νέρων, την καταστροφή που προκάλεσε –θυμηθείτε τον «Κακό Υαλοπώλη»: «*Η μελαγχολία για τον κόσμο (Weltschmerz) περνά στις τάξεις του εχθρού, προσχωρεί στον κόσμο. Κάτι από αυτά παρέμεινε ως ένζυμο σε κάθε μείγμα της νεωτερικότητας. Διότι στην τέχνη η άμεση ένσταση που θα αρνιόταν να αφεθεί σε αυτό που αντιπαλεύει θα ήταν αντιδραστική*».¹⁴³ Ταυτόχρονα όμως θα τους προσφέρει και το αντίδοτο.

Μπωντλαίρ για τον άνθρωπο [...] έχει μία ηθική φιλοδοξία: να τον κάνει να ντραπεί –όπως αναγκάζει τον εαυτό του να ντρέπεται όταν ο ίδιος θέλει να βρει τη σωτηρία. Δηλαδή, να του δώσει τον πόθο και τη δύναμη να βρει στον ίδιο του τον εξευτελισμό τους λόγους εκείνους που θα τον βοηθήσουν να νικήσει και να υπερβεί τον εαυτό του» Decaunes, *ό.π.*, σ. 78-79.

143. Adorno, *ό.π.*, σ. 47.

Μπωντλαιρική «Ανθρωπολογία»

«Εγώ είμαι ένας άλλος»¹⁴⁴

Πριν εξετάσουμε τη μάζα στο μπωντλαιρικό έργο καλό είναι στο σημείο αυτό να εξετάσουμε τη θέση που κατέχει ο μεμονωμένος άνθρωπος σ' αυτό. Θα επιχειρήσουμε, λοιπόν, να (ανα)συγκροτήσουμε μία μπωντλαιρική ανθρωπολογία. Όπως έχουμε ήδη δει το εναρκτήριο ποίημα των *Άνθεων του Κακού* απευθύνεται στον *Αναγνώστη* και κλείνει με τους πολύ χαρακτηριστικούς στίχους: «[...] –υποκριτή αναγνώστη μου– όμοιέ μου, σταυράδελφέ μου!».¹⁴⁵ Ο ίδιος ο ποιητής συνάπτει μία συμφωνία ή καλύτερα δημιουργεί μία συνέργεια, μια συμμορία, με τον αναγνώστη του, καθώς ο εχθρός είναι κοινός.¹⁴⁶ «η Πλήξη! Υγρό το μάτι της με δάκρυα αθέλητα, ω Θεέ μου,/ κρεμάλες ονειρεύεται, καθώς την πίπα της καπνίζει-/το φινό ετούτο τέρας το γνωρίζεις, όπως σε γνωρίζει».¹⁴⁷ Ποιος είναι όμως αυτός ο αναγνώστης-συνεργός; Ο κακορίζικος εργάτης, άμοιρος στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες; Οι πόρνες; Οι ρακοσυλλέκτες; Οι αλκοολικοί; Ποιος;

Ο Baudelaire πέρα από συμμορία οργανώνει κι έναν θίασο. Συνακόλουθα η λέξη υποκριτής θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και με την αρχική της σημασία, του *ηθοποιού*. Ο Ροε μας δίνει μία αμήχανη εικόνα στο διήγημα *Ουίλιαμ Ουίλσον*: «Εκείνη τη στιγμή ένιωσα ένα χέρι ν' ακουμπάει ανάλαφρα στον ώμο μου, κι εκείνο το αλησμόνητο, σιγανό καταραμένο ψιθύρισμα στ' αυτί μου. Έγινα έξω φρενών, γύρισα μεμιάς καταπάνω σ' αυτόν που μ' είχε σταματήσει και τον άδραξα απ' το γιακά. Φορούσε, όπως το περίμενα, ένα κοστούμι εντελώς όμοιο με το δικό μου».¹⁴⁸ Ντυμένος με το ίδιο κοστούμι ο Άλλος στη σκηνή του κοσμικού θεάτρου τρομάζει τον ποιητή με τη φιγούρα του –who is who? Είναι χαρακτηριστικό πως ο ποιητής παρουσιάζει τον Σάμουελ Κράμερ, πρωταγωνιστή της νεανικής του νουβέλας *La Fanfarlo*

144. Γράμμα του Arthur Rimbaud στον George Izambard, γνωστό ως «Γράμμα του Οραματιστή».

145. Στον *Αναγνώστη*, *Τα Άνθη του Κακού*, ό.π., σ. 33.

146. Έναν κοινό εχθρό που ο ίδιος ο ποιητής έθεσε ενώπιον του πλήθους. Όχι όμως και των ομότεχνών του, που εν πολλοίς τον είχαν βρει ήδη μπροστά τους.

147. *Αυτόθι*.

148. Ε, Α, Πόε. *Ουίλιαμ Ουίλσον*. Στο Ε, Α, Πόε. (2011). *Διηγήσεις*. Μτφρ.: Κ. Πολίτης, Γ. Ευαγγελίδης, Ν. Μπατσίδης, Ε. Αθανασοπούλου. Αθήνα: γράμματα, σ. 306.

(1847) ως εξής: «[...] ηθοποιός λόγω ιδιοσυγκρασίας, έπαιζε, κεκλεισμένων των θυρών για τον ευατό του, απαράμιλλες τραγωδίες, ή, για να το πούμε καλύτερα, ιλαροτραγωδίες».¹⁴⁹ Ο Baudelaire θέλει το θέατρο λαμπερό –«ένα φωτεινό, κρυστάλλινο, περίπλοκο, κυκλικό, συμμετρικό, ωραίο αντικείμενο»,¹⁵⁰ ώστε οι ηθοποιοί να ξεχωρίζουν μέσα σ' αυτό («οι ηθοποιοί να είναι ανεβασμένοι σε πανύψηλα σανδάλια»)¹⁵¹ Τα προσωπεία των υποκριτών αυτών είναι «εκφραστικότερα από το ανθρώπινο πρόσωπο» και οι φωνές τους ακούγονται «μέσα από φερέφωνο».¹⁵² Εντός του ιδανικού θεάτρου ο ίδιος ο ποιητής έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο («Στο κάτω-κάτω η λάμψη μου φαινόταν πάντα ο κύριος ηθοποιός, ιδωμένος μέσα από τους συγκλίνοντες ή αποκλίνοντες φακούς της διόπτρας»)¹⁵³ φοράει κουστούμια που μοιάζουν μ' εκείνα των υπόλοιπων ηθοποιών, μάσκες που κρύβουν έντεχνα το πρόσωπό του και αλλάζοντας θέσεις παίζει τους ρόλους του.

Ο ποιητής επιδιώκει την ομοιότητα με τον Άλλο· κι έτσι τον προσκαλεί, με την παράξενη εκείνη έκφραση (το φωτογραφικό πορτραίτο του Baudelaire, απ' τον Nadar, με τον ανασηκωμένο γιακά και το πλάγιο βλέμμα μου έρχεται στον νου) ν' ανέβει μαζί του στη σκηνή του *theatrum mundi*: «*Το σοκ ως ποιητική αρχή στον Μπωντλαίρ: η fantasque escrime της πόλης των tableaux parisiens δεν είναι πλέον πατρίδα. Είναι θέατρο και ζενιτιά*».¹⁵⁴ Φοράει την προσωπίδα του και η παράσταση αρχίζει. Με φωνή πνιγμένη από τη μάσκα, μετά από λίγο, ο ίδιος φωνάζει: «Baudelaire exit! Valete et plaudite!». Ο Baudelaire-υποκριτής φορώντας την προσωπίδα του, απευθύνεται στον συμπρωταγωνιστή του και του λέει: «Δεν μπορείς να κρίνεις τα σφάλματά μου γιατί είναι και δικά σου, μου μοιάζεις. Να το προσωπείο!: «ν' αποκομίζεις ηδονές από το πλήθος είναι μια τέχνη· και μόνο εκείνος που μια νεράιδα μέσα στην κούνια του εμφύσησε την αγάπη για την μεταμφίεση και τη μάσκα [...] μόνο εκείνος μπορεί να κάνει, εις βάρος του ανθρώπινου γένους, ένα ξεφάντωμα ζωτικότητας» και «Ο ποιητής απολαμβάνει αυτό το ασύγκριτο προνόμιο, να μπορεί κατά την επιθυμία του να είναι ο εαυτός του και οι άλλοι».¹⁵⁵ Ο δε Benjamin προσθέτει: «*Η εκκεντρική ιδιορρυθμία του Μπωντλαίρ ήταν μια μάσκα, κάτω από την οποία εκείνος, από ντροπή, θα έλεγε κανείς,*

149. *Η Φανφαρλό*, ό.π., σ. 12

150. *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 77.

151. *Αυτόθι*.

152. Αμφότερα: *Αυτόθι*.

153. *Αυτόθι*.

154. Benjamin, ό.π., σ.193.

155. Αμφότερα από το *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 45

προσπαθούσε να κρύψει την υπερατομική αναγκαιότητα του τρόπου ζωής του καθώς και, ως ένα βαθμό, το πεπρωμένο του». ¹⁵⁶

Πίσω όμως από την επίπλαστη ομοιότητα ο ποιητής παραμένοντας άφοβος απέναντι στον κολασμό και αδιαφορώντας για αγγέλους και δαιμόνους, σχεδόν μέσα από τα δόντια του ψελλίζει: «Είμαι ο ποιητής Charles Baudelaire! Διέπραξα τις πιο φοβερές αμαρτίες, είμαι πιο αχρείος και πιο ακόλαστος από τον Gilles de Rais! Ο Durcet είναι αγγελούδι μπροστά μου! Είμαι Ελεύθερος!» –η υπερατομικότητα για την οποία κάνει λόγο ο Benjamin: «*Με τον Μπωντλαίρ ο ποιητής αναγγέλλει για πρώτη φορά ότι διεκδικεί την αξία της επίδειξής του. Ο Μπωντλαίρ υπήρξε ιμπρεσάριος του εαυτού του. Η perte d' auréole (απώλεια φωτοστέφανου) αγγίζει πρώτον απ' όλους τον ποιητή. Εξ' ου και η μυθομανία του*». ¹⁵⁷ Όταν τα κεριά στη σκηνή σβήσουν, ο Baudelaire, στα παρασκήνια, κρατώντας τη μάσκα που φορούσε, παραδίνεται σ' ένα γοερό κλάμα. ¹⁵⁸

Αρχηγός μιας «εγκληματικής» συμμορίας και θιασάρχης ενός εκκεντρικού μπουλουκιού, ο Baudelaire ανέπτυξε, dans tous les cas, μια περίεργη σχέση με τον Άλλο.

Ο Baudelaire υπήρξε δανδής και στην *Καρδιά μου Γυμνωμένη* γράφει: «*Φαντάζεστε έναν δανδή να μιλάει στον λαό με άλλο σκοπό εκτός για να τον χλευάσει;*». ¹⁵⁹ Μολαταύτα, τέσσερα πράγματα συνηγορούν πως ο ποιητής δεν ήταν και τόσο πιστός στα γραφόμενά του. Το πρώτο και το βασικότερο είναι ότι δεν υπήρξε ο υποδειγματικός δανδής, έτσι όπως περιγράφεται από τον ίδιο στο *Ζωγράφο της Μοντέρνας ζωής*. Δεύτερον είχε μία

156. Benjamin, *ό.π.*, σ. 212.

157. Benjamin, *ό.π.*, σ. 186-187

158. «*Κάποτε ο Σατωμπριάν έλεγε πως είταν κουρασμένος από όλα, κι ότι δε ζητούσε παρά ένα κελί για να τελειώσει τη ζωή του. Και κάποιος φίλος του σιγοψιθύρισε: «Ναι, ένα κελί σε μία σκηνή θεάτρου». Αυτή είταν η θρησκευτικότητα των ρομαντικών. Επίδειξη! Ο Μπωντλαίρ αντίθετα βασανιζότανε, σ' ένα απόμερο κελί, αυτοτιμωρούμενος, σ' αιώνιο γέλιο καταδικασμένος, ανίσχυρος και να μειδιάσει, μη βρίσκοντας εξαγνισμό*», Μ., Δημάκης. (1967). «*Charles Baudelaire, μία τομή στην ευρωπαϊκή ποίηση. Στο Νέα Εστία, Κάρολος Πέτρος Μπωντλαίρ*. Αριθμ. τόμ.: 82, τ.: 971, σ. 25-36

159. *Η Καρδιά μου γυμνωμένη*, *ό.π.*, σ. 80. Βλ και το ποίημα του Κ. Π. Καβάφη «Ο Βασιλεύς Δημήτριος»: «*Με ρούχ' απλ' ντύθηκε γρήγορα και ξέφυγε. Κάμνοντας όμοια σαν ηθοποιός/ που όταν η παράστασις τελειώσει,/ αλλάζει φορεσιά και απέρχεται*»

ιδιοσυγκρασιακή τάση ν' αντιφάσκει.¹⁶⁰ Ερχόμαστε στο τρίτο σημείο: καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του συναναστράφηκε – αλλά δεν συγχρωτίστηκε μάλλον ποτέ, με κάθε λογής παρία και απόκληρο. Ανάμεσα στην Προεδρίνα –Apollonie Sabatier, και την κακομούτσουνη με τον ιδιότροπο χαρακτήρα μιγάδα Jeanne Duval, η οποία μάλιστα και τον στιγματίζει για την υπόλοιπη ζωή του σωματικά, κολλώντας τον σύφιλη και ψυχικά, επιλεγεί τη δεύτερη. Τέλος στα *Άνθη του Κακού* και στη *Μελαγχολία του Παρισιού* συναντούμε πολύ τρυφερά κομμάτια για τους αποσυνάγωγους της κοινωνίας –θυμίζω τα πεζοτράγουδα από τη *Μελαγχολία του Παρισιού: Το παιχνιδάκι του φτωχού* και τα *Μάτια των φτωχών*. Αυτό που θέλω να πω είναι πως ο Baudelaire δεν ήταν τελικά και τόσο σκληρός, όσο ήθελε να φαντάζει τουλάχιστον. Θα έγραφε ένας πραγματικός μισάνθρωπος την ακόλουθη φράση και δη υπό τον τίτλο *Η Καρδιά μου γυμνωμένη*; Ίδου: «Υπάρχει μία οικουμενική θρησκεία φτιαγμένη για τους αλχημιστές της Σκέψης, μια θρησκεία που απορρέει από τον άνθρωπο, θεωρούμενο ως υπόμνηση του Θείου».¹⁶¹

Ο Baudelaire είδε και έγραψε για τον συγκαρινό του άνθρωπο όπως πραγματικά είναι, δίχως τις φιοριτούρες και τις φαντασμαγορίες φιλευσπλαχνίας του Victor Hugo: «εννοεί να φέρει στο φως (ενν. ο Baudelaire) την αληθινότητα της βιωμένης φρίκης, την αυθεντική αθλιότητα του ανθρώπου, για να τις αντιπαραθέσει στην τεχνητού, μα και θεατρικού χαρακτήρα, “σαφήνεια” στην οποία αρέσκονταν οι Ρομαντικοί. Καταλαβαίνουμε αυτό που θα πρέπει να τον αηδίαζε στο έργο του Ουγκώ, που ποτέ δεν συμμετέσχε σε ό,τι έγραφε, που έγραψε από τα έξω, πιθήκιζε, ακίνδυνα όλα τα δράματα και όλα τα σύμπαντα, χωρίς άλλη αναγκαιότητα, ούτε δικαίωση, παρά μόνο τη χαρά να αφήνεται έρμαιος στη λεκτική του ακράτεια. Για τον Μπωντλαίρ, αντίθετα, δεν μπορεί να σταθεί μια τέτοια αστική σύνεση: πρέπει να ενταχθεί ακέριος, μέχρι και συμπεριλαμβανομένου και του επιθανάτιου ρόγγου».¹⁶²

160. Από πού ν' αρχίσουμε και πού να τελειώσουμε... Ολόκληρο το έργο του ριζώνεται στην αντίφαση: φυσική γυναίκα/αιώνια Γυναίκα, φύσει σκληρός/συνεχείς αυτοπαρακλήσεις για δουλειά και η δουλειά ως μέσο σωτηρίας, καθολικός/σατανιστής [*«η αγιότητα της αμαρτίας»* και η *«νοσταλγία της αρετής»*, Κ, Παπαγιώργης. (2014). *Περί μέθης*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, σ. 80, 81.], δανδής/απάχης... [*«Ανάμεσα στα δικαιώματα, για τα οποία έγινε λόγος τελευταία, υπάρχει ένα που ξεχάστηκε και που και που για την κατάδειξή του ενδιαφέρεται όλος ο κόσμος –το δικαίωμα να αντιφάσκεις με τον εαυτό σου»*, *Λευκώματα*, ό.π., σ. 115].

161. *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 97.

162. Decaunes (επιμ.), ό.π., σ. 65. Ενώ ο T. S. Eliot θα πει: «Δεν είναι απλώς η χρησιμοποίηση εικόνων της καθημερινής ζωής μήτε εικόνων της βρωμερής ζωής μιας μεγάλης μητρόπολης, αλλά η προβολή αυτών των εικόνων της καθημερινής ζωής σε ένταση πρώτου βαθμού παρουσιάζοντάς τες έτσι

Να που καταλήγει ο Albert Camus: «Γι' αυτό τον λόγο δεν ανέλαβε την κληρονομία του ρομαντισμού ο Ουγκό, μέλος της Βουλής των Ομότιμων της Γαλλίας, αλλά ο Μπωντλαίρ και ο Λασεναίρ, ποιητές του εγκλήματος».¹⁶³

Κινούμενος στα σκοτάδια ή στο ημίφως των γκαζοφάναρων ο Baudelaire είδε αυτά που ο μεγάλος αυτοεξόριστος ήταν αδύνατο να εντοπίσει.¹⁶⁴ Όχι μόνο δεν απέστρεψε το βλέμμα απ' το λαό αλλά «δεν φοβήθηκε να ζωγραφίσει τον σύγχρονο άνθρωπο έτσι όπως είναι» και λίγο πιο κάτω «ο Μπωντλαίρ είναι ένας ρεαλιστής, ένας ζωγράφος της πραγματικότητας».¹⁶⁵

Ήταν άραγε λάτρης του γκροτέσκο ο Baudelaire; Είχε γούστα παράξενα και διεστραμμένα που τον οδήγησαν στην αναπαράσταση τούτων των καταστάσεων; Ή μήπως ήταν ένας χαϊρέκακος δανδής με πάρεργο την καταγραφή του πόνου; Ο συγγραφέας των *Άνθεων του Κακού* ήταν ένας εξαιρετικά ιδιόρρυθμος, και εκκεντρικός τύπος με κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες διαστροφές. Στις περιπτώσεις όμως που αποφάσιζε να κατέλθει στα τρίςβαθα της κοινωνίας και να αναμειχθεί με όλα τα ιζήματα, δεν ισχύουν τα παραπάνω. Η πιστή απεικόνιση του πόνου των ανθρώπων και των πραγμάτων έγινε από μία ενδότατη επιθυμία του ποιητή να λυτρωθεί.

Το όλο εγχείρημα φαντάζει ακόμα πιο δύσκολο αν λάβουμε υπόψη τη νευρώδη μοναξιά που δοκίμαζε ο Baudelaire. Ο Sartre επεσήμανε πως ο ποιητής, ήδη από τα παιδικά του

όπως είναι και, όμως συνάμα, κάνοντάς τες να δηλώνουν κάτι πολύ περισσότερο από αυτό που είναι πραγματικά –με τις οποίες ο Baudelaire κατάφερε να δημιουργήσει ένα τρόπο λύτρωσης και έκφρασης για τους άλλους ανθρώπους», T, S, Eliot. (1999). *Baudelaire*. Μτφρ.: Κ. Παράσχος, σ. 119. Στο C, Baudelaire. (1999). *Εικοσιοκτώ Ποιήματα*. Επιλογή-Μτφρ.: Κ. Παράσχος. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ.

163. Α, Καμύ. (2017). *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*. Μτφρ.: Νίκη Καρακίτσου-Dougé & Μαρία Κασαμπαλόγλου-Roblin. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ, σ. 95.

164. «Ο Ουγκό-αρχιερέυς έχει πάντοτε το μέτωπο σκυμμένο· τόσο σκυμμένο, ώστε να μη βλέπει τίποτα εξαιρουμένου του ομφαλού του», Μύδροι, ό.π., σ. 50. Και ο Proust προσθέτει: «[...] το συναίσθημα εκείνου που υποφέρει, το συναίσθημα του θανάτου, μιας ταπεινής αδερφοσύνης, κάνουν τον Μπωντλαίρ να είναι ο ποιητής που έχει μιλήσει καλύτερα για τον λαό και για το επέκεινα, αν ο Βικτόρ Ουγκό είναι εκείνος που έχει μιλήσει πιο πολύ. Τα θαυμαστικά του Ουγκό, οι διάλογοί του με τον Θεό, τόσοσ σματάς, δεν αξίζουν ό,τι βρήκε ο φτωχός Μπωντλαίρ στην πονεμένη μυχιότητα της καρδιάς και του κορμιού του. Κατά τα άλλα η έμπνευση του Μπωντλαίρ δεν χρωστάει τίποτα στον Ουγκο», Μ, Προυστ. (2017). *Σχετικά με τον Μπωντλαίρ. Επιστολή στον Ζακ Ριβιέρ*. Μτφρ.: Μ. Παπουτσοπούλου. Αθήνα: κουκούτσι, σ. 33.

165. Αμφότερα τα αποσπάσματα από το Decaunes (επιμ.), ό.π., σ. 65.

χρόνια, διεκδίκησε το πεπρωμένο του, τη μοναξιά του· ή όπως το θέτει ο ίδιος ο Baudelaire: «Αίσθημα μοναξιάς από τα παιδικά μου χρόνια κιόλας. Παρά την οικογένεια, και προ παντός ανάμεσα σε συντρόφους –αίσθημα ότι αιώνιο πεπρωμένο μου είναι η μοναξιά. Κι όμως εντονότατη επιθυμία της ζωής και της ζωής και της ηδονής».¹⁶⁶ Ένας άνθρωπος με τάσεις απομόνωσης βρίσκει τη γαλήνη και τη σωτηρία στο πλήθος!¹⁶⁷ Θα μπορούσε περίφημα να ισχύει και για τον ίδιο αυτό που έγραψε εκείνος για τον Guys: «*τρελά ερωτευμένος με το πλήθος και το ινκόγκνιτο*».¹⁶⁸

Ο Baudelaire πασχίζει μέσα από το πρόσωπο του Άλλου να διακρίνει τον εαυτό του,¹⁶⁹ κι εκεί λειτουργώντας τότε σαν δήμιος και τότε σαν θύμα,¹⁷⁰ εφαρμόζει «δικαιοσύνη» στο θολό είδωλό του. Διατηρώντας ακέραια τη συνείδηση και την ατομικότητά του, ρίχνεται στο πλήθος. Έχει ανάγκη τον Άλλο γιατί αλλιώς δεν μπορεί να εξαγάγει από τον εαυτό του την ετερότητα και τη μοναδικότητά του: «*Όταν θα εμπνεύσω την καθολική αποστροφή και φρίκη, θα κατακτήσω τη μοναξιά*»¹⁷¹ και ο Sartre θα προσθέσει: «*Ζητά να είναι έτερος, ασφαλώς, αλλά έτερος ανάμεσα σε έτερους· η ακατάδεκτη ετερότητά του παραμένει ένας δεσμός κοινωνικός με αυτούς που περιφρονεί, πρέπει να είναι παρόντες για να την γνωρίζουν*».¹⁷² Με άλλα λόγια η διαβόητη μπωντλαιρική *buffonnerie* είναι άχρηστη αν δεν υπάρχει κοινό.

Ο άνθρωπος σε μπωντλαιρικό πλαίσιο, λοιπόν, αναδεικνύεται σ' ένα μέσο με το οποίο ο ποιητής θα κατακτήσει τη σωτηρία και θα περιορίσει την βαθύτατη ευθύνη, που του

166. *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 74.

167. «*Πλήθος μοναξιά: όροι ταυτόσημοι και εναλλασσόμενοι για τον δραστήριο και γόνιμο ποιητή. Όποιος δεν ξέρει να γεμίσει τη μοναξιά του, δεν ξέρει ούτε να μείνει μόνος μέσα σε ένα πολυάσχολο πλήθος*», *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 45.

168. *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, ό.π., σ. 51.

169. «*Είναι ένα εγώ αχόρταγο για το μη εγώ, που κάθε στιγμή, το αποδίδει και το εκφράζει με εικόνες πιο ζωντανές κι από την ίδια τη ζωή, την πάντα ασταθή και φευγαλέα*», *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, ό.π., σ. 63.

170. «*Θα ήταν ίσως γλυκό να είσαι μια το θύμα και μια ο δήμιος*», *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 68. Ενώ στα *Άνθη του Κακού* συναντούμε τους στίχους: «*[...] Η πληγή ειμ' εγώ και το μαχαίρι! Είμαι οι παρείες –επίσης– ό,τι τις ραπίζει! Τα μέλη μου είμαι και ο τροχός που τα τσακίζει-/ το θύμα είμαι και του δήμιου μου το χέρι! Και είμαι βαμπίρ που την καρδιά μου μού αφαιμάσσει-/ είμ' ένας από τους τρανούς παρατημένους/ τους σ' ένα αιώνιο γέλιο καταδικασμένους/ που μολοντούτο δεν μπορεί πια να γελάσει*», *Τα Άνθη του Κακού*, «Ο εαυτόν τιμωρούμενος», ό.π., σ. 249.

171. *Μύδροι*, ό.π., σ. 39.

172. Σαρτρ, ό.π., σ.

φόρτωσε το αυτοειλημμένο πεπρωμένο του. Το αίσθημα «αναντικατάστατης μοναδικότητας»¹⁷³ ήταν ανυπόφορο: «ο Μπωντλαίρ που έχει την αίσθηση και την αγάπη της ελευθερίας, τρώμαξε μπροστά της όταν κατέβηκε στο μισοσκόταδο της συνειδήσής του. Είδε ότι αναγκαστικά οδηγούσε στην απόλυτη μοναξιά και στην ολική ευθύνη».¹⁷⁴ Αναζητά αναπαμό στον Άλλο. Βλέπει το πρόσωπό του στον σπασμένο καθρέφτη του κόσμου· η ευθύνη πολλαπλασιάζεται στο θρυμματισμένο κάτοπτρο.¹⁷⁵

Η ανάδειξη της συγγένειας των ανθρώπων απέναντι στις απαιτήσεις της νεωτερικότητας και κυρίως ενόπιον του θανάτου, σε καμμία περίπτωση δεν εκκινεί από ανιδιοτελή ελατήρια και σίγουρα όχι χριστιανικά. Είναι ένα τσούρμο σ' ένα «τρικάταρτο σκαρί»,¹⁷⁶ ουδείς δεν χάνει την ευκαιρία να καταδείξει τα ελαττώματα και τις κακίες του άλλου. Ακόμα και μίσος και απέχθεια αναφύονται σε τούτο το κακορίζικο σινάφι. Μολαταύτα, δεμένη στην κοινή της πορεία προς το Άγνωστο¹⁷⁷ η ανθρωπότητα συνεργάζεται προκειμένου να τα βάλει και με τον ίδιο τον Θεό: «φλύαρη η Ανθρωπότητα και μεθυσμένη από την ευφυΐα,/ τρελή, έξαλλη (όπως άλλοτε) και τώρα στο Θεό όλο λέει/ τσαλαβουτώντας μες τη μανιασμένη της την αγωνία:/ “Ω όμοιέ μου, ω Κύριέ μου, ανάθεμα σε όλα Σου τα ελέη!”».¹⁷⁸ Εν ολίγοις ο Baudelaire από μία αμιγώς ιδιοτελή θεώρηση του ανθρώπου, δηλαδή ως μέσου για τη δική του και μόνο υπαρξιακή ανακούφιση και δευτερευόντως συνειδητοποιώντας τη μεγαλοπρέπειά του¹⁷⁹ πρόβαλε μία εναργή εικόνα του, αρκετά τρυφερή και ικανή να συγκινήσει τον ευαίσθητο αναγνώστη: «Η μεγάλη πόλη είναι η αντανάκλαση αυτού του βαράθρου: της ανθρώπινης ελευθερίας. Και ο Μπωντλαίρ, που μισεί τον άνθρωπο και την “τυραννία του

173. Bataille, *ό.π.*, σ. 36.

174. Sartre, *ό.π.*, σ. 64.

175. «Η ευχαρίστηση να βρίσκεσαι μέσα σε πλήθος εκφράζει κατά μυστηριακό τρόπο την απόλαυση που γεννά ο πολλαπλασιασμός του αριθμού», Μύδροι, *ό.π.*, σ. 16.

176. Βλ. *Τα Άνθη του Κακού*, «Το ταξίδι». *ό.π.*, σ. 399.

177. «Φαρμάκι κέρνα μας: να δυναμώσουμε, να ποτιστούμε!/ Τόσες φωτιές μας καίνε τα μυαλά! Μη σταματάς, μα δώσ' του/ στην Άβυσσο (:στον Ουρανό ή στην Κόλαση) να βυθιστούμε/ (αδιάφορο), να βρούμε κάτι νέο στον βυθό του Αγνώστου», *Το ταξίδι, Τα Άνθη του Κακού*, *ό.π.*, σ. 409

178. *Το ταξίδι, Τα Άνθη του Κακού*, *ό.π.*, σ. 405.

179. Βλ. το πεζοτράγουδο «Ας δέρνουμε τους φτωχούς» [Μάλλον ο πρώτος τίτλος αυτού του πεζοτράγουδου ήταν «Le paradoxe de l'aumône» βλ. *Œuvres complètes I*, σ. 1349.] από τη *Μελαγχολία του Παρισιού*.

ανθρώπινου προσώπου”, βρίσκεται να είναι πάλι ανθρωπιστής από τη λατρεία των ανθρώπινων έργων». ¹⁸⁰

Κλείνοντας αυτό το κομμάτι θα ήθελα να δούμε λίγο περισσότερο τη σωτηρία, τη λύτρωση στις οποίες αναφερθήκαμε πιο πάνω. ¹⁸¹ Κρίνεται, λοιπόν, απαραίτητο να φωτίσουμε λίγο περισσότερο με φως μπωντλαιρικό τις δύο αυτές έννοιες. Η σωτηρία και η λύτρωση για τον Baudelaire, όπως και πολλές άλλες θεολογικές έννοιες, αποκτούν κατά το μάλλον ή ήττον κοσμικό υπόβαθρο. Ωστόσο, είναι δυνατόν, να κάνουμε μερικές πολύ ενδιαφέρουσες και πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις για τις δύο αυτές έννοιες και εντός του χριστιανικού πλαισίου και το πώς ο ποιητής αλληλεπέδρασε μ’ αυτές. Παράλληλα, θα παρουσιάσουμε, ακροθιγώς, τη σχέση του Baudelaire με τον Θεό, τον Σατανά και το Κακό .

Ο Baudelaire αδιαφορεί για τις υποσχέσεις περί σωτηρίας, προϊόν ενός έντιμου, χριστιανικού βίου. Ειρωνεύεται τον Άβελ και το ευσεβές ψοφίμι του και «ψέγει» για τα μάτια του κόσμου τον Κάιν· αλλά δεν κρατιέται και στο τέλος του ομώνυμου ποιήματος, με μία φοβερή αποστροφή στον Κάιν, θα τον προτρέψει: «στον ουράνιο θόλο ανέβα, υψώσου·/ ξεκίνα να γκρεμίσεις τον Θεό στη γη, στο χώμα!». ¹⁸² Ο Κάιν οφείλει να πάρει εκδίκηση για τον πάγκαλο Άγγελο της Αυγής, στον οποίο αφιερώνει το αμέσως επόμενο ποίημα («Οι δεήσεις του Σατανά»). Αρνείται να κατανοήσει πως ένα ον αόρατο αλλά ταυτοχρόνως και πανάγαθο, πάνσοφο και παντοδύναμο στέκεται στο πλευρό του όταν πασχίζει να λυτρωθεί πνιγμένος στην αγωνία. Ο Θεός μοιάζει με μια πόρνη στα μάτια του ποιητή, που με τα χάρδια και τις αγκαλιές πότε παρηγορεί τον έναν και πότε τον άλλο: «Το πιο εκπορνευμένο ον είναι το κατ’ εξοχήν ον, δηλαδή ο Θεός, εφόσον αυτός είναι ο υπέρτατος φίλος κάθε ατόμου, εφόσον είναι η κοινή ανεξάντλητη δεξαμενή αγάπης». ¹⁸³

Η Πτώση –του ανθρώπου, μία ιδέα που είχε εντυπωθεί βαθιά στην ψυχή του Baudelaire, σχετίζεται με μιαν άλλη πτώση· τον ξεπεσμό του ίδιου του Θεού: ¹⁸⁴ Η Αδιαίρετη Τριάδα γίνεται δυάδα όταν το δεύτερο μέρος από Υιός του Θεού γίνεται Υιός του Ανθρώπου προς

180. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 42.

181. Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε στη σωτηρία ως απόρροια της χριστιανικής διδασκαλίας και το πώς ο ποιητής την προσέλαβε. Η απο-θεολογικοποιημένη έννοια της σωτηρίας αναλύεται στο υπόλοιπο μέρος του κειμένου.

182. *Τα Άνθη του Κακού*, «Άβελ και Κάιν», *ό.π.*, σ. 377

183. *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, *ό.π.*, σ. 91

184. «Μια Ιδέα· μια Μορφή· ένα Ον νόημα μηνάει–/ μα απ’ τον γαλάζιο ουρανό έπεσε να ‘βρει/ φριχτό πνιγμό σε βορβορώδη Στύγα μαύρη/ που καν αιθέριο μάτι δεν τη διαπερνάει», *Τα Άνθη του Κακού*, «Ουκ έστι σωτηρία», *ό.π.*, σ. 251.

εκπλήρωση της θείας Οικονομίας. Ολόκληρη η Δημιουργία σχεδιάστηκε για να οδηγήσει στην πτώση του Θεού –η εμμονή του Baudelaire με το προπατορικό αμάρτημα: «*Η Θεολογία. Τι είναι πτώση; Εάν πτώση είναι ότι η μονάδα έγινε δυάδα, τότε ο Θεός εξέπεσε. Με άλλα λόγια, η δημιουργία δεν θα πρέπει να είναι η πτώση του Θεού;*».¹⁸⁵ Εάν η θεϊκή Δημιουργία, μίας δαιμονικής και πονηρής ανθρωπότητας, οδήγησε στην πτώση Του, τότε πιο το νόημα να πιστέψουμε στις επαγγελίες Του, αφού μιλάμε για ένα Θεό πεσόντα, όπως άλλωστε κι ο ανταγωνιστής Του: «*Ο Ων, που θέλησε να πολλαπλασιάσει την εικόνα του, δεν έθεσε στο ανθρώπινο στόμα λιονταρίσια δόντια, ωστόσο ο άνθρωπος δαγκώνει με το γέλιο· ούτε στάλαξε στα ανθρώπινα μάτια όλο το σαγηνευτικό δόλο του φιδιού, αλλά ο άνθρωπος μαγεύει με τα δάκρυα. Και σημειώστε ότι με τα δάκρυα επίσης ο άνθρωπος νίπτει τις συμφορές του ανθρώπου, ότι με το γέλιο απαλύνει ενίοτε την καρδιά του και την προσελκύει*».¹⁸⁶ Στην περίπτωση δε του Εωσφόρου υπάρχει κι ένα προβάδισμα, κατά βάση αισθητικό.

Είναι πολύ χαρακτηριστικό το γράμμα της 6^{ης} Μαΐου 1861 προς τη μητέρα του. Με εξομολογητικό ύφος αναθυμάται όλα τα βάσανα και τις πίκρες που την κέρασε και κάνει την αυτοκριτική του: «*Δε σε σεβάστηκα αρκετά– καθώς θεώρησα πως οι αδικίες μιας μητέρας στο γιο της θα το δικαιολογούσαν αυτό! Συχνά μετανόησα, αν και με το δικό μου παράδοξο τρόπο, δεν είπα τίποτα. Δεν είμαι πια το βίαιο και αγόριστο παιδί [...] Με όλη μου την καρδιά (πόσο ειλικρινά μόνο εγώ το ξέρω!) πασχίζω να πιστέψω πως ένα εξωτερικό, αόρατο ον ενδιαφέρεται για το πεπρωμένο μου. Αλλά τι πρέπει να κάνει κάποιος για πιστέψει σ' αυτό; (Η ιδέα του Θεού μου φέρνει στο νου εκείνον τον καταραμένο παπά. Με κάνει να σκέφτομαι τον πόνο και τη θλίψη που θα σου φέρει αυτό το γράμμα, Δε θέλω να απευθυνθείς¹⁸⁷ σ' αυτόν. Ο παπάς είναι εχθρός μου, μάλλον από αγνή ηλιθιότητα)...*».¹⁸⁸

Ο Baudelaire δεν θέλει να συμμαχήσει μ' έναν Θεό που μέσω των ηλίθιων λειτουργών του

185. *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 85

186. Baudelaire. (2000). *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*. Μτφρ. Λ Τσιριμώκου. Αθήνα: ΑΓΡΑ, σ. 18-19.

187. Επέλεξα να χρησιμοποιήσω β' ενικό πρόσωπο και όχι β' πληθυντικό –εφόσον είναι διαφορούμενο στο ανά χείρας αγγλικό κείμενο της αλληλογραφίας του ποιητή, γιατί από το Φεβρουάριο του 1857 ο Baudelaire αρχίζει να απευθύνεται στη μητέρα του με το «tu», προκειμένου να την ευχαριστήσει για τη στάση της στη δίκη που προηγήθηκε, βλ Pichois, ό.π.,σ. 244.

188. C, Baudelaire. (1986). *Selected letters of Charles Baudelaire*. Μτφρ.: R. Lloyd. Chicago: The University of Chicago Press, σ. 167-168.

τιμωρεί τους αμαρτωλούς και εξυψώνει τους δίκαιους.¹⁸⁹ Ο ποιητής ψάχνει μόνος του τον Θεό. Πρόκειται για τη γνωστή «*θεολογική του άγνοια*»: «*Ανακαλύπτει το χριστιανισμό για τον εαυτό, δεν τον παίρνει σαν μόδα ή για κοινωνικούς ή πολιτικούς σκοπούς ή για κάποιον άλλο λόγο. Ξεκινά κατά κάποιον τρόπο από την αρχή και, επειδή είναι εξερευνητής, δεν είναι πάντα ολότελα βέβαιος για το τι ερευνά και σε τι οδηγεί αυτή η έρευνα*».¹⁹⁰ Σαν άλλος Δάντης χρειάζεται να περάσει από όλες τις αμαρτίες, για να οδηγηθεί «*στον ουρανό εντός της θείας ειρήνης*».¹⁹¹

Δεν τον νοιάζει, εν τέλει, η σωτηρία, τουλάχιστον σε χριστιανικό πλαίσιο. Επιθυμεί να είναι «*μεγάλος άνθρωπος και άγιος για τον ε α υ τ ό του, το μόνο σπουδαίο πράγμα*».¹⁹² Αν στήναμε αντί θα ακούγαμε από την κάμαρα του Baudelaire το «*ιλάσθητί μοι τῶ ἀμαρτωλῶ*» και όχι «*εὐχαριστῶ σοὶ ὅτι οὐκ εἰμι ὥσπερ οἱ λοιποὶ τῶν ἀνθρώπων, ἄρπαγες, ἄδικοι, μοιχοὶ...*».¹⁹³ Πάνω απ' όλα ζητάει απ' τον εαυτό του να έχει συνείδηση του τι πράττει, ακόμα κι αυτό είναι το κακό: «*της Κόλασης τον εἴρωνα τον φάρο – και είσαι/ εκεί να πεις τις ευλογίες της Γεένης, στου Σατανά τη δόξα υπήκοος αν μένεις: – Στην πείρα του Κακού ας συνειδητοποιείσαι*».¹⁹⁴ Και σχολιάζων ο Sartre: «*Το να κάνει κανένας το Κακό για το Κακό σημαίνει ακριβώς ότι κάνει επίτηδες το αντίθετο αυτού που συνεχίζεται να διακηρύσσεται ως Καλό. Σημαίνει ότι θέλει αυτό που οι άλλοι δεν θέλουν –εφόσον εξακολουθούν να απεχθάνονται τις κακές δυνάμεις– και ότι δεν θέλει υτό που θέλουν –αφού το Καλό ορίζεται πάντα ως το αντικείμενο και ο σκοπός της βαθύτερης βούλησης. Αυτή ακριβώς είναι η στάση του Μπωντλαίρ. [...] η εσκεμμένη δημιουργία του Κακού δηλαδή το σφάλμα, είναι παραδοχή*

189. «*Για τον Baudelaire, όλες οι κακουργηματικές πράξεις των ανθρώπων που μοιάζουν υπαγορευμένες από τον Διάβολο αποδεικνύονται προϊόντα ενός πανέξυπνου Θεού που “εξάγει από αυτές τις κακουργηματικές πράξεις την ίδρυση της τάξης και της τιμωρίας των αχρείων, αφού χρησιμοποιεί τους ίδιους τους αχρείους ως συνεργούς”*. Αλλά η ιδέα ενός πανούργου ή ραδιούργου Θεού που χρησιμοποιεί τους αχρείους ως συνεργούς τον οδηγεί στην αντιχριστιανική ιδέα ενός σατανικού Θεού, ως εάν πιο διαβολικός και πονηρός από τον Διάβολο ήταν ο ίδιος ο Θεός ή ως εάν ο Διάβολος ήταν το *alter ego* και η αντεστραμμένη προβολή του Θεού», *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., σ. 265.

190. T. S. Eliot, ό.π., σ. 117.

191. *Θεία κωμωδία*, ό.π., σ. 433 (Τραγ.: Β', 112).

192. *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 95. Το απόσπασμα παραφράστηκε ελαφρώς και η αραιώση δική μου.

193. Λουκ. 18, 10-14.

194. *Τα Άνθη του Κακού*, «*Ουκ έστι σωτηρία*», ό.π., σ. 253.

και αναγνώριση του Κακού».¹⁹⁵

Μια άλλη πονεμένη φιγούρα της Ποίησης είναι ο Arthur Rimbaud. Και για 'κείνον γράφτηκαν παρόμοια πράγματα για την πίστη του και τη σχέση του με τον Θεό. Στο απόσπασμα που ακολουθεί και αναφέρεται σ' εκείνον, κάλλιστα θα μπορούσαμε να βάζαμε τον Baudelaire στη θέση του: «Το ότι είχε Πίστη, δεν φαίνεται ότι μπορούμε να το αμφισβητήσουμε. Ακόμα και οι βλασφήμιες του επιβεβαιώνουν τη ζώσα ύπαρξή της. Δεν είναι μόνο από έρωτα του σκανδάλου που καταδιώκει με σαρκασμούς τους παπάδες, και γράφει Θάνατος στο Θεό ή Σκ... στο Θεό, στα παγκάκια των δημόσιων πάρκων και στους τοίχους των εκκλησιών. Δεν επιδιώκει κανείς να βεβηλώσει παρά μόνο ό,τι θεωρεί ιερό, πραγματικό, ό,τι πιστεύει. Έτσι, τα λόγια στην αδελφή του Ισαβέλλα, του ιερέα που παρευρίσκεται στις τελευταίες του στιγμές, δεν πρέπει να εκπλήσσουν (εφόσον φυσικά βεβαιωθεί η αυθεντικότητά τους): “Ο αδερφός σας πιστεύει, παιδί μου, τι είναι αυτά που μας λέγατε; Πιστεύει και μάλιστα δεν έχω ποτέ δει μια πίστη τέτοιας ποιότητας».¹⁹⁶

195. Σαρτρ, ό.π., σ. 66. 67.

196. C, E, Magny (επιμ.). (1999). *Ρεμπώ*. Μτφρ.: Γ. Σπανός. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ, σ. 54. Και ο Baudelaire έριχνε τα «γαλλικά» του. Ιδού ανάλογες βρισιές: «*Sacré Saint Ciboire de Sainte Maquerell*» [*Γαμημένο Άγιο Κιβώριο της Αγίας Ρουφιάνας (Τσούλας)*] από το πεζοτράγουδο «Δεσποινίς Νυστέρν» στο κείμενο οι εκδότες άφησαν μονάχα τα αρχικά των λέξεων, αλλά στο χειρόγραφο του ποιητή είναι ξεκάθαρο βλ. Σημείωση 28 στο C, Baudelaire. (2018). *Μικρά ποιήματα σε πεζό*. Προλ.-Μτφρ.-Σημ.: Ζ. Δ. Αϊναλής. Αθήνα: oposito εκδόσεις, σ. 150]. Επίσης, σχεδόν παράλυτος και εν αφασία ο Baudelaire το μόνο που ψέλλιζε στις καλόγριες της κλινικής, όπου θα άφηνε την τελευταία πνοή ήταν: «*Sacré nom de Dieu*» ή «*Crénom! Ob! Crénom*» [*Γαμώ το Θεό σου*] ή «*Τον Θεό σου...!*»]. Ο Nadar διηγείται έναν «διάλογο» με τον ποιητή στις τελευταίες του μέρες που πραγματευόταν την αθανασία της ψυχής: «*Nadar: Κοίτα εδώ, πώς μπορείς να πιστέψεις στο Θεό επέμεινα. Ο Baudelaire απομακρύνθηκε από τα κάγκελα που ακουμπούσαμε, και έδειξε τον ουρανό. Nadar: Πριν από μας και πάνω από μας, ρυθμίζοντας τα φλεγόμενα σύννεφα, και περιβάλλοντας το παντοδύναμο περίγραμμα της Αψίδας του Θριάμβου με χρυσάφι και φωτιά, υπήρχε η μεγαλοπρεπής δόξα του δύνοντος ηλίου. Baudelaire: “Τον Θεό σου! Ω! Τον Θεό σου!” διαμαρτυρήθηκε ξανά, επιπληττοντάς με προσβεβλημένος καθώς έριχνε γροθιές προς τον ουρανό*», Pichois, ό.π., σ. 366. Δέκα μέρες μετά το θάνατο του Baudelaire ο Nadar θα πει στη *Figaro* πως ο Baudelaire όντως πίστευε στον Θεό «*αλλά με έναν πολύ προσωπικό και ιδιαίτερο τρόπο, που χωρίς αυτόν τα Άνθη του Κακού δε θα είχαν τη μορφή που έχουν*», *Αυτόθι*. Ενώ στην *La Presse* της 4^{ης} Σεπτεμβρίου του 1867, τέσσερις μέρες μετά το θάνατο του ποιητή, ένα άρθρο γράφει: «*Πριν πεθάνει, ο Charles Baudelaire, που βρήκε τα λογικά του, ζήτησε να λάβει των Αχράντων Μυστηρίων και εξομολογήθηκε στον ιερέα της ενορίας. Ο συγγραφέας των Άνθεων του Κακού πέθανε Χριστιανός*», Starkie, ό.π. σ. 612. Τέλος κάποιοι

Ευσεβείς προβολές

Τα κείμενα που ακολουθούν: «Η περίπτωση του *Υγκιτουρ του Mallarmé*» και «Η περίπτωση του Genet» χαρακτηρίζονται «ευσεβείς προβολές». Είναι «ευσεβείς» γιατί τα κείμενα αντιμετωπίστηκαν με τον δέοντα σεβασμό και δευτερευόντως, ο γράφων θεωρεί πως αποτελούν δείγματα λανθάνουσας μπωντλαιρικής γραφής, συνακολούθως σέβονται το πνεύμα και τους σκοπούς της εργασίας και εξυπηρετούν μία εναργέστερη και έντεχνη παρουσία της σπληνικής εμπειρίας αφενός και της μπωντλαιρικής αντιμετώπισης του Άλλου αφετέρου. «Προβολές» καθώς δεν υπάρχει ρητή αναφορά των συγγραφέων πως εμπνεύστηκαν από το μπωντλαιρικό έργο και δεύτερον είναι προφανές πως κάποια σημεία απέχουν, κατά το μάλλον ή ήττον, απ' το πνεύμα του Baudelaire.

Η περίπτωση του *Υγκιτουρ*¹⁹⁷ του Mallarmé

*«And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain/ Thrilled me – filled me with
fantastic terrors never felt before;»*¹⁹⁸

Στο τρίτο μέρος του βιβλίου του Mallarmé *Υγκιτουρ ή Η τρέλα του Έλβενον*, που τιτλοφορείται «*Βίος του Υγκιτουρ*», ο ποιητής συμπυκνώνει μία κατάσταση παρόμοια μ' αυτή που θα ένιωθε ο Baudelaire όταν η ανία και το Spleen διαχέονταν στο δωμάτιο και

ισχυρίζονται, όπως ο Charles Bual, πως ο Baudelaire έκανε κανονικά το σταυρό του και το «Sacré nom...» που ψέλλιζε δεν είχε άλλη σημασία από την επίκληση του ονόματος του Χριστού. [για περισσότερα βλ. Starkie, *ό.π.*, σ. 612 κ. εξ.].

197. Συμπερασματικός σύνδεσμος στα λατινικά: *λοιπόν, σόκοϋν, οϋν*. Συνειρμικά μου 'ρχεται ο τίτλος του μυθιστορήματος του Hans Fallada *Kleiner Mann, was nun?* (1932) [*Και τώρα, ανθρωπάκο*;: Η, Fallada. (2017). *Και τώρα, ανθρωπάκο*;. Μτφρ.: Ι. Αβραμίδου. Αθήνα: GUTENBERG].

198. Edgar Allan Poe «The Raven».

σκούριαζαν τα γρανάζια του ρολογιού. «*Εδωνά: νεύρωση, ανία, (ή Απόλυτο!)*».¹⁹⁹ «Spleen et Idéal» τιτλοφορεί ο Baudelaire το πρώτο μέρος των *Άνθεων του Κακού*. Πρόκειται για μία διαδικασία μεταστοιχείωσης.²⁰⁰ Ο Χρόνος φεύγει, εξατμίζεται και μάταια ο Ίγκιτουρ προσπαθεί με την κατάλληλη διακόσμηση –παχιές κουρτίνες και πλούσια επίπλωση–, να τον κρατήσει στο δωμάτιο.²⁰¹ Η διαδικασία ξεκινάει!

*«Ιδού ο Ίγκιτουρ εν συνόψει, απ' όταν ολοκληρώθηκε η Ιδέα του».*²⁰² Τα σχέδια του Ίγκιτουρ ολοκληρώθηκαν²⁰³ και τότε έρχεται η ανία: «[...] πετάχτηκε απ' τη φυλή του έξω του χρόνου ο Ίγκιτουρ».²⁰⁴ ένας καθρέφτης εμφανίζεται: «[...] ψάχνοντας μες στον καθρέφτη, που 'γινε ανία, τον εαυτό του, και βλέποντας να είναι ακαθόριστος, και έτοιμος σα να 'ταν να λιποθυμήσει μες στο χρόνο να εξαφανιστεί, αναπολώντας τον εαυτό του ύστερα· ύστερα όταν απ' όλη τούτη την ανία, χρόνο, ξαναέγινε ο ίδιος, βλέποντας εκεί μέσα τον εαυτό του να τον περιβάλλει αραιότητα, απουσία ατμόσφαιρας, και να στρεβλώνουν μέσα στο κενό τις χίμαιρες τους τα έπιπλα, και αδιόρατα ν' αναριγούν οι κουρτίνες, ανήσυχες». Χαμένος στον κόσμο, που τοποθετείται κατοπτρικά μπροστά του, ο Ίγκιτουρ εξαυλώνεται μαζί με το περιβάλλον του. Είναι αδύνατον να μην μας έρθει εδώ η απώλεια της *αύρας*²⁰⁵ που συντελείται σε σπληνικό

199. S, Mallarmé. (1992). *Ο Ίγκιτουρ ή Η τρέλα του Ελβενόν*. Μτφρ.: Ν. Γ. Πεντζίκης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ, σ. 24. Επικουρικά και κυρίως για τις παραπομπές στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο χρησιμοποιήθηκε το: S, Mallarmé. (1999). «*Ίγκιτουρ ή Η Παραφροσύνη του Ελμπενόν*». Στο S, Mallarmé. (1999). *Ποίηση και Μουσική*. Μτφρ.: Α. Ζήρας. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ, σ. 85-109.

200. Στην περίπτωση του Mallarmé υπάρχει διάζευξη στην περίπτωση του Baudelaire υπάρχει σύμπλεξη. Θα το δούμε πιο κάτω.

201. «*Έζησα πάντα προσηλωμένη την ψυχή μου στο ρολόγι. Βέβαια το παν έκανα ώστε ο χρόνος που σημαίνονταν να 'μενε παρών μέσα στην κάμαρη, και να γινόταν για μένα η τροφή και η ζωή –τις κουρτίνες πάχυνα, και καθώς, για να μην αμφιβάλλω στον εαυτό μου είμουν υποχρεωμένος αντίκρυ σε τούτον να καθήσω το καθρέφτη, μ' ακρίβεια περισυνέλεξα τα πιο ελάχιστα μόρια του χρόνου μέσα σε ολοένα παχυνόμενα υφάσματα*», *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 24.

202. *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 25.

203. Σε πολύ καλύτερη μοίρα ο Ίγκιτουρ απ' τον Baudelaire, που μας πληροφορεί: «*Ακόμα δεν ένιωσα την ευχαρίστηση ενός πραγματοποιημένου σχεδίου. Δύναμη της έμμονης ιδέας. Δύναμη της Ελπίδας*», *Υγιεινή*, ό.π., σ. 63.

204. *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 25. (βλ. και το κομμάτι της εργασίας που αναφέρεται στον μπωντλαιρικό χρόνο)

205. «*Ο μελαγχολικός βλέπει με τρόπο τη γη να επαναστρέφεται σε μια γυμνή φυσική κατάσταση. Καμιά πνοή ιστορίας δεν την τυλίγει. Καμιά αύρα*», Benjamin, ό.π., σ. 164.

πλαίσιο. Πιο πάνω, παρελθόν και μέλλον βαραίνουν τον Ίγκιτουρ.²⁰⁶ το παρελθόν με τα αμαρτήματα που κουβαλάει και το μέλλον «αποπνιχτικό» έτοιμο με τη φρικτή διαύγεια και τις ατελεύτητες υποχρεώσεις που προσφέρει «καθαρόν σχηματίζουν χρόνο ή ανία»,²⁰⁷ τον θέτουν ενώπιον των ευθυνών του στη «φυλή» και στον ίδιο του τον εαυτό.

Η ανία και το Ιδεώδες, παλεύοντας, πέφτουν στο κενό («η ανία, που η αρρώστεια την κάνει του ιδεώδες ασταθή»)²⁰⁸ Η ανία γίνεται ανυπόφορη ενώ διαπερνά κάθε αντικείμενο του δωματίου, ακόμα και τα «κλειστά έπιπλα».²⁰⁹ Οι στιγμές φαντάζουν αιώνιες και στύλβων ο καθρέφτης καλεί τον Ίγκιτουρ να ξεχαστεί, να αραιωθεί (Baudelaire: «Εξάτμιση και συγκέντρωση του Εγώ. Είναι ολόκληρο το παρόν»)²¹⁰ Ο παραδομένος στην ανία Ίγκιτουρ αντικατοπτρίζεται στον καθρέφτη του κόσμου και διαλύεται, η αύρα απολύεται πλήρως. Το περιβάλλον ανταποκρίνεται στη διάθεση. Οι παχιές κουρτίνες που κρατούσαν τον Ίγκιτουρ κλεισμένο στο δωμάτιο μαζί με το χρόνο, που θα μπορούσε να αξιοποιηθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, «αδιόρατα αναριγούν» και τον καλούν να βγει απ' το δωμάτιο και να αφεθεί

206. «Το παρελθόν που περιλαμβάνει η φυλή του απάνω του βαραίνει με την αίσθηση του πεπερασμένου [πρβλ. όσον αφορά την παρουσία των προγόνων και το κομμάτι «Το αίμα του Κακού» από το *Μία εποχή στην Κόλαση* του Rimbaud ενδεικτικά: *Μια εποχή στην Κόλαση*, ό.π., σ. 20-44] τούτη την ανία καθιζαίνει η ώρα από το εκκρεμές σε βαρύ χρόνο, αποπνιχτικό, και της συντέλειας του μέλλοντος, αναμονή του, καθαρόν σχηματίζουν χρόνο, ή ανία, που η αρρώστεια την κάνει του ιδεώδους ασταθή», Ίγκιτουρ, ό.π., 25.

207. Ο καθαρός Χρόνος, το Spleen με τα δευτερόλεπτα που στομώνουν το πνεύμα του ποιητή: «Σας διαβεβαιώνω πως τώρα τα δευτερόλεπτα χτυπούν βαριά και επίσημα, και το καθένα, αναπηδώντας απ' το εκκρεμές, λέει: –“Είμαι η ζωή, η ανυπόφορη, η αμείλικτη Ζωή”», «Το διπλό δωμάτιο», *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 26-27.

208. *Αυτόθι*.

209. «Φρίκη! Θυμούμαι! Θυμούμαι! Ναι! Αυτή η τρώγλη, αυτή η κατοικία της αιώνιας ανίας, είναι σίγουρα δική μου. Να τα έπιπλα, κουτά, σκονισμένα, τσακισμένα· το τζάκι χωρίς φωτιά και χόβολη, λερωμένο από φτυσιές· τα θλιβερά παράθυρα όπου η βροχή χάραζε αυλάκια στη σκόνη· τα χειρόγραφα, μουτζουρωμένα ή ατελείωτα· το ημερολόγιο όπου το μολύβι σημάδεψε τις μέρες της συμφοράς. Και αυτό το άρωμα ενός άλλου κόσμου, με το οποίο θα μεθούσα με μια εκλεπτυσμένη ευαισθησία, αλίμονο! Πήρε τη θέση του μια βρωμερή μυρωδιά καπνού ανακατωμένη με κάποια εμετική μούχλα. Τώρα αναπνέεις εδώ την ταγκή ατμόσφαιρα της κατάθλιψης», «Το διπλό δωμάτιο», *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 26.

210. *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 67.

στο πλήθος.²¹¹ Τα έπιπλα ανοίγουν και αφήνουν τη μυρουδιά του κόσμου, τη μνήμη που φέρουν, στο δωμάτιο («τότε, ανοίγει τα έπιπλα, το μυστήριό τους ν' αδειάσουν, το άγνωστο, τη σιωπή τους, τη μνήμη τους, εντυπώσεις και ικανότητες ανθρώπινες»).²¹²

Ο Ίγκιτουρ ανοίγεται προς τον κόσμο και... «σαν νομίζει ότι ξανάγινε ο ίδιος, προσηλώνει [(ρυθμίζει): *il fixe*] με την ψυχή του το ρολόγι, που η ώρα του εξαφανίζεται στον καθρέφτη, ή πάει και κρύβεται στις κουρτίνες, παραγέμισμα επιπλέον δίχως ούτε στην ανία να τον αφήνει που επικαλείται και ονειρεύεται».²¹³ Η ψυχή συγκεντρώνεται ξανά στο ρολόι, που η δύναμή του ωστόσο έχει περιοριστεί παρεμβάσει του καθρέφτη («που η ώρα του εξαφανίζεται στον καθρέφτη»). ήρεμος πλέον ο Ίγκιτουρ, και ο Baudelaire, έχει κερδίσει την ετερότητά του, τη μοναδικότητά του και συνάμα η ευθύνη απέναντι στη φυλή και στον εαυτό έχουν μοιραστεί. Ενδεχομένως να πιστεύει πως γλύτωσε από την ανία, αλλά η τελευταία, απλώς παραμερίστηκε, κρύφτηκε μέσα στο ίδιο δωμάτιο που πριν τον ζάλιζε με τις χίμαιρές του. Ακόμα και το ίδιο το βίωμα της ανίας, που κάποιος φορές λυτρωτικό είναι, δηλητηριάστηκε (πάει και κρύβεται στις κουρτίνες, παραγέμισμα επιπλέον δίχως ούτε στην ανία να τον αφήνει που επικαλείται και ονειρεύεται»). Έτσι κι αλλιώς, όπως μαρτυρεί το απόσπασμα κι ο ίδιος την αποζητά, την ονειρεύεται και, πάνω απ' όλα, γνωρίζει πως είναι ανίκανος να την αντιμετωπίσει («Ανήμπορος από την ανία»).²¹⁴ Η ανία μεταλλάχτηκε σε μία κατάσταση ακόμα πιο βαθιά και κυρίως ανεξέλεγκτη.

Ο Mallarmé δεν αφήνει περιθώρια. Στην αμέσως επόμενη σειρά διαβάζουμε: «Χωρίζεται από τον ακαθόριστο χρόνο και υπάρχει! Και σαν άλλοτε δεν πρόκειται με μια δόνηση τεφρή»²¹⁵

211. «Μελέτη της μεγάλης Ασθένειας που λέγεται τρόμος να καθήσεις Σπίτι σου. Αιτίες της Ασθένειας. Προοδευτική επιδείνωση της Ασθένειας», *Η καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 87.

212. *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 26. «Και να τη, ιδού, η θύμηση η μεθυστική περιδινείται/ στον ταραγμένο αέρα· και, τα μάτια μόλις κλείσουνε, κινείται/ κι αδράχνει την ψυχή ο Ίλιγγος τη νικημένη, και τη ρίχνει/ σε τάρταρα άραχλα, όλο με ανθρώπων μiasμάτων ίχνη», *Τα Άνθη του Κακού*, «Το φιαλίδιο», ό.π., σ. 157.

213. *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 26.

214. *Αυτόθι*.

215. Δεν είναι μία «τεφρή [γκρι] δόνηση» [*frémissement gris*] αυτό που νιώθει ο Ίγκιτουρ. Είναι κάτι πιο δυνατό, πιο σκληρό, πιο επώδυνο. Ξέφυγε από την ανία, ναι! Αλλά κάτι άλλο πιο απειλητικό έρχεται να τον χτυπήσει. Είναι η ανία με ένα πιο τρομακτικό προσωπείο, είναι το Spleen [από έναν γκρι τρόπο, περνάμε σ' ένα ολόμαυρο ανατρίχιασμα. Η μέλαινα χολή, η μελαγχολία, το Spleen έρχεται να συντρίψει τον Ίγκιτουρ. Το σκοτάδι τον έχει τυλίξει άλλωστε. Ιδού πως τελειώνει το δεύτερο μέρος του *Ίγκιτουρ*: «Σήμανε η ώρα μου φύγω, η καθαρότητα του κρυστάλλου θ' αποκατασταθεί, δίχως αυτό το πλάσμα, του εαυτού μου όραμα – μαζί του όμως θα πάρει το φως! – η

να σταθεί ο χρόνος τούτος πάνω στους ατόφιους έβενους που οι χίμαιρές τους με μια καταθλιπτική (*accablante*) αίσθηση πεπερασμένου κλείναν τα χείλη, και, στα βεβαρυμμένα και κορεσμένα μη μπορώντας πια παραπετάσματα να χωρέσει, με ανία να γεμίσει έναν καθρέφτη όπου, πνευστιώντας και παθαίνοντας ασφυξία (*suffoquant et étouffé*), ικέτευα ένα ακαθόριστο να παραμείνω πρόσωπο που μέσα εντελώς χάνονταν στον συγκεκριμένο καθρέφτη».²¹⁶

Η κατάσταση σ' αυτή την τελευταία παράγραφο είναι πιο σοβαρή, οι «παχιές κουρτίνες» είναι τώρα «βεβαρυμμένα και κορεσμένα παραπετάσματα» και δεν μπορούν πια να βοηθήσουν τον δύσμοιρο Ίγκιτουρ πίσω από την απομόνωση που προσφέρουν να λύσει τις διαφορές του με το χρόνο, με το ρολόι· οι χίμαιρες που πριν τον βούρλιζαν τώρα είναι φρικιαστικά βουβές· προηγουμένως ο Ίγκιτουρ ήταν έτοιμος να λιποθυμήσει, αλλά τώρα ασφυκτιά, έχει χάσει ήδη την ανάσα του. Πριν, ο Ίγκιτουρ ψάχνει στον καθρέφτη –υπάρχει η επιλογή– «που έγινε ανία». Τώρα δεν έχει άλλη διέξοδο η ανία –που όπως είπαμε δεν είναι ανία, αλλά *Spleen* γι' αυτό και τον πνίγει, γι αυτό και ασφυκτιά– και έτσι εκτονώνεται στον καθρέφτη («με ανία να γεμίσει έναν καθρέφτη») Μονάχα ο άλλος, ο Καθρέφτης, θα τον βοηθήσει. Είναι συγκεκριμένος («*glace confondue*»), όμως, γιατί και το είδωλο που αντανακλά είναι σαστισμένο, μπερδεμένο ή το κάτοπτρο είναι παραμορφωτικό ή σπασμένο.

Όταν σηκώσει τα μάτια του, αντικρύζει το απόν είδωλό του «μέσα σε μια αίσθηση τρομαχτική αιωνιότητας»²¹⁷ και την κάμαρά του να ξεψυχά («όπου έμοιαζε να ξεψυχά η κάμαρα»)²¹⁸ κλείνει τα μάτια και όταν:

«πάλι άνοιξα στο βάθος του καθρέφτη τα μάτια, το πλάσμα έβλεπα της φρίκης, της φρίκης το φάντασμα που από λίγο λίγο απορροφούσε ό,τι ακόμα έμενε μέσα στον καθρέφτη πόνος και αίσθημα, με τα ύστατα τρέφοντας τη φρίκη του ρίγη από τις χίμαιρες και των παραπετασμάτων την αστάθεια, και να σχηματίζεται αραιώνοντας ίσαμε μίαν ανήκουστη καθαρότητα τον καθρέφτη, – ώσπου, σταθερά, να ξεχωρίσει από τ' απόλυτα καθαρό κρύσταλλο, σάμπως σχηματισμένο στον πάγο του, – ώσπου τα έπιπλα επιτέλους, με τα στοιχειά τους που 'χαν υποκύψει μαζί με τις συσπάσεις των δακτύλιών τους, να έχουν πεθάνει σε στάση σοβαρότητας

νόχτα! Πάνω στ' άδεια έπιπλα, ξεψύχησε τ' Όνειρο μέσα σε τούτη τη γυαλένια φιάλη, καθαρότητα – που περιέχει την ουσία από το Μηδέν», *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 23. Το αποσταγμένο μηδέν βρίσκεται μέσα στο δωμάτιο όπου ο Ίγκιτουρ θα δοκιμάσει την πίκρα του *Spleen*. Η σκηνή σκηνοθετείται απ' τον Mal-laigmé με τρόπο ποεδικό!

216. *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 26.

217. *Αυτόθι*.

218. *Αυτόθι*.

και απομόνωσης, μέσα στην απύσπαστη ατμόσφαιρα τις σκληρές του προβάλλοντες γραμμές, μαρμαρωμένα στη στερνή τους προσπάθεια τα στοιχεία, και διακόπτοντας οι κουρτίνες την ανησυχία τους να καταπέσουν, σε στάση που διαπαντός θα όφειλαν να κρατήσουν».²¹⁹

Το απόσπασμα που κλείνει τη βιογραφία του Ίγκιτουρ είναι εξαιρετικά δυσνόητο κι αυτό που λύνει, ή καλύτερα κορυφώνει, την αφήγηση της εμπειρίας του ήρωα του Mallarmé. Ας κάνουμε μία σύνοψη όσων ειπώθηκαν σχετικά με τη διαδικασία που ακολούθησε ο Baudelaire σε σχέση με τον *έτερο*, τον *άλλο*. Ο Γάλλος ποιητής επιδιώκει τρία πράγματα να κερδίσει, να κλέψει απ' τον άλλο: Πρώτον, ανακούφιση, άφεση, ακόμα και συνεργούς για τα σφάλματα, τις αμαρτίες και τις διαστροφές του [«δεν είμαι μόνος μου, είσαι συνένοχός μου»: «υποκριτή αναγνώστη μου— όμοιέ μου, σταυράδελφέ μου!»].²²⁰ Δεύτερον, μέσω του άλλου διεκδικεί τη μοναδικότητά του. Ο Baudelaire πνίγει τον πόνο και τον εκνευρισμό του σε βουργουνδικό κρασί όταν ο «ανόητος» Maxime Du Camp, ιδρυτής της Revue de Paris, δε δίνει σημασία στα κοντοκουρεμένα, λόγω της αλωπεκίας, πράσινα μαλλιά του.²²¹ «Όταν θα εμπνεύσω την καθολική αποστροφή και φρίκη, θα κατακτήσω τη μοναξιά».²²² Τρίτον, ο Baudelaire ενώ απαιτεί την μοναδικότητά του, μέσω του άλλου, ταυτόχρονα έχει και μία βαλβίδα αποσυμπίεσης και τη χρησιμοποιεί όταν οι υποχρεώσεις του τον πνίγουν. Δε διστάζει ν' απιθώσει όλα όσα εκείνος ανέλαβε στις πλάτες των άλλων.²²³ Τι ισχύει, λοιπόν, στο *Ίγκιτουρ*

219. *Ίγκιτουρ*, ό.π., σ. 27.

220. *Τα Άνθη του Κακού*, «Στον Αναγνώστη», ό.π., σ. 33

221. Η στιχομυθία του Maxim Du Camp και του Baudelaire: «B.: “Δεν παρατηρείτε κάτι περίεργο πάνω μου;” M.: “Όχι, δεν βλέπω κάτι” B.: “Έχω πράσινα μαλλιά, κι αυτό δεν είναι πολύ συνηθισμένο” M.: “Ο καθένας έχει λιγότερο ή περισσότερο πράσινα μαλλιά. Τώρα, αν τα δικά σας ήταν γαλάζια, μπορεί και να με εξέπληττε, αλλά όσον αφορά τα πράσινα μαλλιά, υπάρχουν πολλά καπέλα στο Παρίσι που θα μπορούσαν να τα κρύψουν», Pichois, ό.π., σ. 249

222. *Μύδροι*, ό.π., σ. 39.

223. Τοποθέτησα ξεχωριστά το πρώτο και το τρίτο σημείο, αν και φαινομενικά μοιάζουν, προκειμένου να γίνει ξεκάθαρο πως οι αμαρτίες και τα σφάλματα του Baudelaire είναι κάτι τελείως διαφορετικό απ' την αφροντισιά που έδειχνε ο ποιητής για την ικανοποίηση των υποχρεώσεών του. Τα πρώτα κάποιες φορές θα μπορούσαν να φέρουν και μία δόση υπερβολής, ήταν θεατρικό τω τρόπω δοσμένα για να προκαλέσουν και να ικανοποιήσουν το δεύτερο σημείο. Ωστόσο, η ακηδία για τις υποθέσεις, ως συνέπεια της μελαγχολίας, προσπαθείται, παντοιοτρόπως και χωρίς πολλές φιοριτούρες να μπει κάτω από το χαλί ή να μεταβιβαστεί στους άλλους. Στην τελευταία περίπτωση ο ποιητής δεν αποζητά την προσοχή αλλά την αποφεύγει. –οι φρικτοί πιστωτές!.

και ποια η σχέση με τον Baudelaire;

Ο Ίγκιτουρ ήδη από την αρχή απευθύνεται απολογούμενος, πριν το τέλος της ζωής του, στους προγόνους του: «Φυλή μου, άκουσε, πριν σβήσεις το κερί – της ζωής μου που θα σου κάμω τον απολογισμό – Εδωνά: νεύρωση, ανία, (ή Απόλυτο!)». ²²⁴ Επομένως πρόκειται να μιλήσει για τις παραλείψεις, τις υποχρεώσεις, την αδράνεια και τις αποτυχίες του. Επίσης, γίνεται φανερό πως είναι έρμαιο της ανίας και αργότερα –ακόμα και όταν ο Mallarmé θα συνεχίσει να χρησιμοποιεί τη λέξη «l'ennui» (ανία), καθώς η γλώσσα του περιγράφει κάτι πιο βαθύ και πιο επώδυνο– της μελαγχολίας, του Spleen. Διαχωρίζει τη θέση του και απευθυνόμενος στους νεκρούς του, τους πληροφορεί πως εκεί που βρίσκεται βασανίζεται από τις νευρώσεις, την ανία ή το Απόλυτο [*Ici : névrose, ennui, (ou Absolu !)*]. Το Απόλυτο διαδέχεται διαζευκτικά την ανία, δεν υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ τους, ή ανία ή Απόλυτο. Στην περίπτωση του Baudelaire, το πρώτο μέρος των *Άνθεων του Κακού* βρίσκεται υπό τον τίτλο «Spleen et Idéal».

Η ανία δεν μπορεί να οδηγήσει στο απόλυτο, στο Ιδεώδες· είναι ένα ρηχό συναίσθημα, αν και εξαιρετικά ενοχλητικό· όπως κι ένα απόλυτο που δεν έχει δοκιμαστεί: το απόλυτο του Θεού, το απόλυτο της φυλής, το απόλυτο των υποχρεώσεων, ο *απόλυτο Χρόνος*. Και πώς δοκιμάζετε; Η λυδία λίθος είναι η πλήρης νέκρωση της πράξης, η μελαγχολία, το Spleen. Η ανία διαλύεται, νοθεύεται από το Ιδεώδες [*«η ανία, που η αρρώστεια την κάνει του ιδεώδους ασταθή» (rendu instable par la maladie d'idéalité)*]. ²²⁵ Γκρεμίζεται κάτω από το βάρος του ιδεώδους, ενώ το Spleen δυναμώνει και δυναμώνεται, τρέφει και τρέφεται, από το Ιδεώδες. Το Spleen χαρίζει το Ιδεώδες, είναι εκείνο που προσφέρει, το απόλυτο παρελθόν που προέκυψε αυτόχρημα απ' το σύνολο των *Tableaux Parisiens* μέσω της Μελαγχολίας: «*Μελαγχολία και ιδανικό*» –στον τίτλο αυτό του πρώτου κύκλου των *Άνθεων του κακού*, η πιο παλιά ξένη λέξη της γαλλικής γλώσσας συνταιριάχτηκε με την πιο πρόσφατη. Για τον Μποντλιέρ δεν υπάρχει αντίφαση μεταξύ των δύο εννοιών. Αναγνωρίζει στη μελαγχολία τον χρονικά τελευταίο μετασχηματισμό του ιδανικού – το ιδανικό τού φαίνεται να είναι η πρώτη, χρονικά, έκφραση της μελαγχολίας. Μ' αυτόν τον τίτλο, στον οποίο η νέα υπεροχή παρουσιάζεται στον αναγνώστη ως μια “παλιά υπεροχή”». ²²⁶

Όταν ο καλλιτέχνης παραδοθεί πλήρως στο Spleen, απορρίπτοντας καθετί γύρω του· θα

224. Ίγκιτουρ, ό.π., σ. 24.

225. Ίγκιτουρ, ό.π., σ. 25.

226. W, Benjamin. (2020). *Παρίσι, πρωτεύουσα του 19ου αιώνα. Παρουσίαση του 1939*. Μτφρ.: Ρ. Σινοπούλου. Αθήνα: ΟΥΑΠΠΙΤΙ, σ. 47.

μπορέσει με μάτια αχόρταγα και καινά να προσλάβει τον κόσμο. Όλα τίθενται στο περιθώριο²²⁷ –«Ποτέ τα κάλλη ετούτα, οι ομορφιές που εγκλείουν οι βινιέτες,/ προϊόντα ελαττωματικά, σ' αιώνα σκάρτον γεννημένα,/ αυτά τα πόδια γι' άρβυλα, τα δάχτυλα για καστανιέτες,/ καρδιά δεν ικανοποιούν σαν την καρδιά μου εμένα. Στον Γκαβαρνί, στον ποιητή των χλωρώσεων... ναι, σ' αυτόν αφήνω/ να μπαμπαλίζει με το τσούρμο των νοσοκομείων κάλλη»–.²²⁸ Τα εκλεπτυσμένα βιβλία και τα bric-à-brac,²²⁹ μοιάζουν με απλούς πάγκους μανάβηδων, οι περιπλανήσεις σε καταγώγια και τα γλέντια με τις αψιές και κορδακίζουσες Σπανιόλες δεν έχουν ενδιαφέρον· με ανάλογα ξεθωριασμένα χρώματα παρουσιάζονται και οι καρικατούρες του Gavarni, που μόνο μία νοσηρότητα εκπέμπουν: «Any where out of the world».²³⁰ Όταν πλέον οι αισθήσεις νεκρωθούν, επεμβάσει της μελαγχολίας, και στηλώσει τα μάτια στο κενό της ύπαρξης, ο καλλιτέχνης θα δει το Ιδεώδες ν' αναδύεται σαν ένα

227. «Η ίδια η φύση έχει απογυμνωθεί από τα κατηγορήματα εκείνα τα οποία την προετοιμάζουν για μια ανιμιστική επικοινωνία: κανένας άνεμος δε φυσά, το νερό της λίμνης Αννεσού είναι ακίνητο, τα αντικείμενα παγωμένα και σαν να διστάζουν, όπως στις αρχές της δημιουργίας. Είναι ένας κόσμος που δεν τον διακρίνει η οικειότητα· δεν είναι ο κόσμος μέσα στον οποίο αισθανόμαστε καλά· ο κόσμος αυτός απαγορεύει κάθε ανθρώπινη έκφραση συναισθημάτων», Σεζάν, ό.π., σ. 41. Ναι! Και ο Cézanne και ο Baudelaire βρίσκονται στην ίδια κατάσταση, αλλά έχουν την ίδια αφετηρία; Η απάντηση είναι αρνητική. Ο Γάλλος ζωγράφος αμφιβάλλει· αμφιβάλλει για τον προορισμό του –τη ζωγραφική–, τις αισθήσεις του και την υγεία του –σωματική και ψυχική. Σ' αντίθεση με τους κριτικούς, σύγχρονους ή όχι, του ζωγράφου, που καιροφυλακτούσαν για να αμολήσουν το φαρμάκι τους, ο Melreau-Ponty στην *Αμφιβολία του Σεζάν* θα προσπαθήσει, και θα το καταφέρει, να ξεθολώσει τα νερά, περιγράφοντας, φαινομενολογικά τω τρόπω, πώς ο Cézanne έδρασε και ζωγράφισε. Ο Γάλλος ζωγράφος, όπως λέει ο Ponty, θέτει στο περιθώριο την ανθρώπινη κωμωδία. Αμφιβάλλει για την ύπαρξη ανθρώπων και αντικειμένων, φύσης έμβιας και άβιας, υλικής και άυλης, τουλάχιστον όπως την αντιλαμβανόμαστε ως άνθρωποι («Γι' αυτό και τα πρόσωπά του είναι παράξενα, σαν να έχουν ιδωθεί από ένα ον που ανήκει σ' ένα άλλο είδος», Σεζάν, ό.π., σ. 40). Σε αυτό το ανοίκειο περιβάλλον στήνει τον καμβά του. Πώς θα ήταν αν εφαρμόζαμε την προοπτική του Brunelleschi στην κόλαση; Ίσως ο Cézanne μας δίνει την απάντηση. Στο κενό πριν το «γεννηθήτω φως» και το «εγένετο φως» ο Σεζάν θα ζωγράφιζε το τρεμούλιασμα της κινούμενης πύρινης γλώσσας. Ο Benjamin για το ανοίκειο του περιβάλλοντος θα προσθέσει: «Ο μελαγχολικός βλέπει με τρόμο τη γη να επαναστρέφεται σε μια γυμνή φυσική κατάσταση. Καμιά πνοή ιστορίας δεν την τυλίγει. Καμιά αύρα», Benjamin, ό.π., σ. 164.

228. *Τα Άνθη του Κακού*, «Το Ιδεώδες», ό.π., σ. 79.

229. Φέρτε στο νου σας τον ντεζ Εσσέντ του Huysmans στο *Ανάστροφα*. «Τυχερά παιχνίδια, περιπλανήσεις, συλλογές – δραστηριότητες που επιστρατεύονται κατά του spleen», Benjamin, ό.π., σ. 18

230. Τίτλο που δίνει ο Baudelaire σε ένα πεζοστράγουδο στη *Μελαγχολία του Παρισιού*.

ολοκόκκινο ρόδο ανάμεσα σε άλλα, πιο χλομά: «εγώ δεν δύναμαι μες στα χλομά τα ρόδα να βρω εκείνο/ το ρόδο, όπου το ιδεώδες κόκκινό μου θ' αναθάλλει».²³¹ Τότε, για μια στιγμή, όλα θα χρωματιστούν, όλος ο κόσμος θα φουσκώσει μέσα του. Το Εγώ θα εξατμιστεί και θα συγκεντρωθεί, θα πάρει ανάσα.²³² Το πώς θα δράσει είναι άλλο πράγμα. Το έγκλημα απέναντι στους άλλους ή στον ίδιο τον εαυτό,²³³ μικρό ή μεγάλο, θα δώσει τη θέση του στη δημιουργία. Θύμησες από περιπλανήσεις, ταξίδια, διαβάσματα, οσμές,²³⁴ εικόνες, ήχοι,

231. *Αυτόθι*.

232. Πριν ο Ίγκιτουρ ασφυκτιούσε.

233. Ο κακός υαλοπώλης ή ο Πρίγκιπας στο πεζοτράγουδο «Ένας ηρωικός θάνατος» και ο Βέρθερος.

234 «Η οσμή είναι το απρόσιτο καταφύγιο της *mémoire involontaire*. Δύσκολα συνδέεται με μια οπτική παράσταση· απ' όλες τις αισθητηριακές εντυπώσεις θα ταιριάζει μόνο με την ίδια οσμή. Αν η αναγνώριση ενός αρώματος έχει περισσότερο από κάθε άλλη ανάμνηση το προνόμιο να παρηγορεί, ίσως αυτό συμβαίνει επειδή ναρκώνει βαθιά τη συνείδηση του χρόνου που περνάει. Ένα άρωμα πνίγει χρόνια ολόκληρα μέσα στο άρωμα που θυμίζει», Benjamin, *ό.π.*, σ. 162. Κυρίως οι οσμές είναι αυτές που σχετίζονται με το σπλην και τη βίωσή του. Είναι η πνευματικότητα που μπορεί να επηρεάσει την ύλη («Η μουσική σκάβει τον ουρανό», *Μύδροι*, *ό.π.*, σ. 25). Επανέρχομαι στο *Ανάστροφα* και στον ντεξ Εσσέντ, ο οποίος συγκεντρώνει γύρω έναν απίστευτο αριθμό σπάνιων, και μη, άνθων και φυτών, αρωμάτων και ελαίων. Κάθε μεταβολή της διάθεσής του συνοδεύεται και με μιαν αλλαγή στις μυρουδιές της ατμόσφαιρας. Αρώματα φτιαχτά, οσμές κατασκευασμένες από ανθρώπινο χέρι ή αν προέρχονται από άνθη, που να θυμίζουν ανθρώπινες καταστάσεις ευτυχίας και πόνου, υγείας και νοσηρότητας. Ο ήρωας του Huysmans αποφεύγει τα μεγάλα ταξίδια. Με αλχημείες και πειράματα, βρίσκοντας τις κατάλληλες αναλογίες, φέρνει τον κόσμο στην κάμαρά του μέσα από τις οσμές, ακόμα κι αν δεν έχει κουνηθεί απ' την πολυθρόνα του (βλ. και το ποίημα «Άρωμα εξωτικό» του Baudelaire). Ο Baudelaire σίγουρα έπαιξε ρόλο σ' αυτό. Ανοίγοντας τα *Άνθη του Κακού* ερχόμαστε αντιμέτωποι με μία εξαιρετικά μεγάλη ποικιλία ευχάριστων και δυσάρεστων οσμών, ενδεικτικά αναφέρω κάποια ποιήματα: «Συσχετίσεις», «Γκίνια», «Άρωμα εξωτικό», «Η κόμη», «Το φίδι που χορεύει», «Κάποιο ψοφίμι», «Ένα φάσμα, II Το άρωμα», «Εξομολόγηση», «Εσπερινή αρμονία», «Το φιαλίδιο», «Τραγούδι απογευματινό», «Η πίπα», «Σπλην 1 και 2», «Γεύση του τίποτα»... κι αυτά μόνο απ' το πρώτο μέρος *Spleen et Idéal!* Ο Sartre το πάει λίγο παραπέρα: «*Τα ίδια τα ποιήματά του είναι σκέψεις "σωματοποιημένες" όχι μόνο διότι πήραν σάρκα μέσα στα σημεία, αλλά κυρίως επειδή καθένα απ' αυτά, με τον έμπειρο ρυθμό του, το θέληματικά διστακτικό, σχεδόν σβησμένο νόημα που δίνει στις λέξεις, με την άφατη επίσης χάρη του, είναι μια ύπαρξη συγκρατημένη, φευγαλέα, όμοια με μυρωδιά*», Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 160-161. Ο ποιητής σε ένα από τα ωραιότερα πεζοτράγουδα στη *Μελαγχολία του Παρισιού*, σε μία έκρηξη συναισθησίας, μασουλάει τις μυρωδάτες πλεξούδες της αγαπημένης του και

γεύσεις, ματαιώσεις, νοσηρότητες, απώλειες... αρχίζουν σαν πυροτεχνήματα να σκάνε στα σκοτάδια του μυαλού, να φωτίζουν το πνεύμα και να πυροδοτούν τη Δημιουργία.

Το Ιδεώδες είναι εκεί για να προσφέρει τις μνήμες, το Spleen για να τις προκαλέσει· είναι η αφετηρία τους.²³⁵ Δεν είναι όμως όλες οι φύσεις κατάλληλες να δεχτούν το Spleen: «*Σε τούτη την σαν άβυσσο καρδιά ό,τι θα 'πρεπε να εχώρει/ εσύ είσαι, Λαίδη Μάκβεθ, που ψυχή έχεις δυνατή στο κρίμα/ κι ένα όνειρο του Αισχύλου που εκκολάφθη στου νοτιά το κλίμα,/ αλλά κι εσύ, μεγάλη Νύχτα, του Μιχαηλαγγέλου κόρη,/ που σέρνεις όλο απάθεια αλλόκοτη, τρελή βημάτων πλάνων/ τα θέληγτρα σου που τα εσχεδίασαν στόματα Τιτάνων!*».²³⁶ Φύσεις εγκληματικές, παράξενες, εκκεντρικές, που ικανοποιούνται δύσκολα, *σεληνιασμένες*²³⁷ είναι επιρρεπείς στο Spleen. Γι' αυτό και ο ποιητής, που φέρει μια τέτοια φύση, κοινωνεί το πλήθος.

Ας επιστρέψουμε στον Ίγκιτουρ. Αυτόκλειστος στην κάμαρα του μυαλού, ο Ίγκιτουρ νιώθει να περνά από πάνω του η άμαξα της μοναξιάς και της μελαγχολίας φορτωμένη με τα κλοπιμαία: όρεξη, διάθεση και διαύγεια. Το μόνο που έχει παραμείνει στο δωμάτιο είναι ο καθρέφτης, στον οποίο ξέπνοος ο Ίγκιτουρ αντικρύζει, κατεβάζοντας τα χέρια απ' το πρόσωπο, το είδωλό του, που το βλέπει να εξαφανίζεται. Τούτο φαντάζει αιώνιο και φρικτό για τον Ίγκιτουρ («*αίσθηση τρομαχτικής αιωνιότητας*») αλλά δεν μπορεί να κάνει και πολλά.²³⁸ Ο ακαθόριστος χρόνος του ρολογιού πέφτει πάνω του και τον συνταράζει.

γεύεται μνήμες: «*Άσε με να δαγκώσω για πολλή ώρα τις βαριές μαύρες πλεξούδες σου· Όταν μασουλάω τα ελαστικά κι ατίθασα μαλλιά σου, μου φαίνεται ότι τρώω αναμνήσεις*», «*Ένα ημισφαίριο μέσα σε μια κόμη*», *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 66.

235. «*Το idéal χαρίζει τη δύναμη της ενθύμησης· το spleen προσφέρει αντίθετα το σμήνος των δευτερολέπτων*», Benjamin, ό.π., σ. 161.

236. *Τα Άνθη του Κακού*, «*Το Ιδεώδες*», ό.π., σ. 79.

237. Βλ. «*Τα δώρα της Σελήνης*» στη *Μελαγχολία του Παρισιού*. Μιας Σελήνης νοσηρής: «*Δες τη Σελήνη. Δες πόσο παράξενη μοιάζει! Είναι σαν ήσκιος που σηκώνεται απ' το μνήμα. Σαν φάντασμα αρχαίας νεκρής. Θαρρείς να γυρεύει άλλους νεκρούς, να ανταμωθεί μαζί τους*», Ο, Ουάιλντ. (2016). *Σαλώμη, μονόπρακτη τραγωδία*. Εισαγωγή-Μεταγραφή: Χ. Σύρου & Θ. Τριαρίδης. Αθήνα: GUTENBERG, σ. 41.

238. Υπενθυμίζω πως υπάρχει Χρόνος στη μελαγχολία. Αυτό που χάνεται είναι η Διάρκεια, όχι ολοκληρωτικά ο Χρόνος. Ο τελευταίος κατακερματίζεται, μετατρέπεται σε δευτερόλεπτα. Γι αυτό και γίνεται ανυπόφορος. Ο Χρόνος στη μελαγχολία σου ξεσκίζει σιγά-σιγά τις σάρκες (το κινέζικο βασανιστήριο των «εκατό κομματιών» που γοήτευσε των Bataille) δεν σε αποκεφαλίζει. Ο Ίγκιτουρ έχει καταρρεύσει εξαιτίας αυτής της φρικαλέας αφαίμαξης. Εντός του Spleen ο Χρόνος

Βρίσκεται ενώπιον του Spleen καθώς ο χρόνος πολλαπλασιάζεται (τα δευτερόλεπτα). Προσηλώνεται στον καθρέφτη και ανοίγει ξανά τα μάτια. Το θέαμα τον κάνει ν' αναριγήσει. Όπως ο πρωταγωνιστής του Ροε στο διήγημα *Ουίλιαμ Ουίλσον* που απέναντί στο ξίφος του είχε τον ίδιο του τον εαυτό ή όπως ο Ντόριαν Γκρέυ βρισκόταν ενώπιον του αμαρτωλού πορτραίτου με το στιλέτο στο στήθος, έτσι και ο Ίγκιτουρ έχει να κάνει με μία φρικτή απομίμηση του εαυτού του. Είναι ο ίδιος και ταυτοχρόνως κάποιος άλλος, είναι ένα φάντασμα του εαυτού του που τον απομυζά και τον τρέφει με τις απεκκρίσεις του.

Πλησιάζουμε στην κορύφωση: Οι κουρτίνες της κάμαρας είναι έτοιμες να πέσουν και να δεχτούν το φως. Η ατμόσφαιρα αραιώνεται μέχρι που έρχεται «*μίαν ανήκουστη καθαρότητα*» στον καθρέφτη, στον Ίγκιτουρ (το σοκ!). Το Spleen, που κατά τον Benjamin είναι τα δευτερόλεπτα, πυροδοτεί τις μνήμες –τα έντομα σ' ένα νεκρό κουφάρι ξεσκεπάζουν τα ολόλευκα οστά, το απολιθωμένο παρόν.²³⁹ Το Ιδεώδες γεννά τις μνήμες («*να ξεχωρίσει από τ' απόλυτα καθαρό κρύσταλλο, σάμπως σχηματισμένο στον πάγο του*»).²⁴⁰ Το Spleen διέκοψε στιγμιαία τη συνείδηση έφερε τις μνήμες και προκάλεσε το σοκ.²⁴¹ Δονούμενες οι μνήμες

κουβαριάζεται και τυλίγει τον δυστυχή. Τα δευτερόλεπτα φαίνονται σαν αιώνας: «*Πιο πολλές έχω θύμησες κι από αιώνες δέκα αν είχα ζήσει*», *Τα Άνθη του Κακού*, «Σπλην (2)», ό.π., σ. 233 και «*Λένε πως είμαι τριάντα χρονών· αν όμως εγώ μέσα σ' ένα λεπτό έχω ζήσει τρία... δεν είμαι άραγε ενενήντα χρονών*», *Μύδροι*, ό.π., σ. 45.

239. «*Τεράστιο βάθος σκέψης κλεισμένο στις κοινότοπες εκφράσεις, τρύπες σκαμμένες από γενιές μυρμηγκιών*», *Μύδροι*, ό.π., σ. 18. Ο Proust θα σχολιάσει πως: «*ο Μπωντλαίρ είχε μια φιλοσοφική πνευματική κλίση διακρίνοντας εκούσια τη μορφή από το υλικό που την συμπληρώνει*», Πroust, ό.π., σ.

40. Στη συνέχεια παραθέτει την τελευταία στροφή από το «*Κάποιο ψοφίμι*» του Baudelaire, το οποίο και παραθέτω σε μετάφραση Κεντρωτή: «*Λοιπόν, καλή μου εσύ, ομορφιά μου, στο σκουλήκι πες (θυμήσου!)/ που θα σε κατατρώει με φιλιά, αχ, καρδιά μου,/ πως εγώ έχω φυλάξει τη θεία ουσία ακέραιη της μορφής σου/ στα βάθη του εν αποσυνθέσει πια έρωτά μου!*», *Τα Άνθη του Κακού*, «*Κάποιο ψοφίμι*», ό.π., σ. 111.

240. Το παρόν που έχει μεταμορφωθεί άμεσα σε παρελθόν, έχει πετρώσει. Αυτό είναι, όπως είδαμε πιο πάνω, το περιεχόμενο της μπωντλαιρικής μνήμης –το Ιδεώδες περιέχει τις μνήμες. Το Ιδεώδες είναι το μουσείο, το εκθετήριο των πετρωμένων στιγμών. Τα Spleen το αντίτιμο, το εισιτήριο που πληρώνουμε για να τις θαυμάσουμε. Παρατηρείστε πόσες φορές στο τελευταίο αυτό μέρος γίνεται αναφορά σε στιβαρά και σκληρά υλικά: «*κρύσταλλο, πάγος, [...] σκληρές τους προβάλλοντας γραμμές, μαρμαρωμένα*».

241. «*Αλλά στο spleen η αντίληψη του χρόνου είναι υπερφυσικά οξυμένη· κάθε δευτερόλεπτο βρίσκει τη συνείδηση έτοιμη να ανακόψει το σοκ που εκείνο φέρνει*», Benjamin, ό.π., σ. 163. Adorno: «*Η έκφραση είναι ένα φαινόμενο επαλληλίας, , συνάρτηση τόσο της μεθόδου όσο και της μίμησης. Η*

αυτές εξακτινώνονται και προσφέρουν τα εφόδια για τη δημιουργία. Η λίμνη πρέπει να είναι ήρεμη, γαλήνια, ακινητούσα αλλιώς οι κυματισμοί, που προκάλεσε το βότσαλο, θα χαθούν στην αγριότητα των στοιχείων. Το πετραδάκι, η αρχική μνήμη δηλαδή, βυθίζεται στα σκοτεινά νερά του πνεύματος, ενώ στην επιφάνεια ο ένας κυματισμός προκαλεί τον άλλο. Αυτές είναι οι *Ανταποκρίσεις*, οι *Συσχετίσεις* (*Correspondances*).

Εκτός από το σώμα διαθέτουμε και μιαν άλλη αντίληψη, πέραν των αισθήσεων –πρότυπο ο Cézanne– εξαιτίας της/χάρη στην ανθρωπινότητά(ς) μας και ταυτόχρονα ξεπερνώντας την. Μέσω της μελαγχολικής φαντασίας η ατομική «παρουσία» εξακτινώνεται και έρχεται αντιμέτωπη με την ψυχρότητα της ανωνυμίας του θανάτου, της *ξένωσης* με τον έμβιο και τον άβιο κόσμο («*Σαν μακρινών αντίλαλων συγκεχυμένες πτήσεις/ προς ζοφερό και απόκρυφο προορισμό όλα ειν' ένα*»).²⁴² Εκεί στο κενό της ύπαρξης υπάρχει μονάχα «*η δόνηση των*

*μίμηση με τη σειρά της προκαλείται από την πυκνότητα της τεχνικής διαδικασίας, της οποίας η εγγενής ορθολογικότητα φαίνεται να εναντιώνεται στη έκφραση. Η δύναμη επιβολής των άρτιων έργων είναι ανάλογη με την ευλωτία τους, την ικανότητά τους να μιλούν, και όχι απλώς μια υποβλητική επίδραση· άλλωστε η υποβολή συγγενεύει με τη σειρά της με μιμητικές διαδικασίες. Αυτό οδηγεί σε ένα υποκειμενικό παράδοξο: η τέχνη παράγει κάτι τυφλό –έκφραση– μέσω στοχασμού – με τη μορφή· δεν εξορθολογίζει κάτι τυφλό που προϋπάρχει, αλλά το παράγει αισθητικά η ίδια: “να κάνουμε πράγματα για τα οποία δεν ξέρουμε τι είναι”. Αυτή η κατάσταση [...] έχει τη μακροχρόνια προϊστορία της. Μιλώντας για το κατακάθι του παραλόγου, το ασύμμετρο σε κάθε καλλιτεχνική παραγωγή, ο Goethe δείχνει τον σύγχρονο αστερισμό του συνειδητού και του ασυνειδήτου· δείχνει επίσης την προοπτική της τέχνης που από τη συνείδηση προστατεύεται ως σφαίρα του ασυνειδήτου, να γίνει αυτό που ήταν σύμφωνα με την αυτοαντίληψή της στη δεύτερη περίοδο του ρομαντισμού, από τον Baudelaire και μετέπειτα ένα *spleen*, μια λόζα που έχει εγκαθιδρυθεί μέσα στην ορθολογικότητα ως προστατευόμενη ζώνη και κατά βάση μπορεί να αρθεί», Adorno, *ό.π.*, σ. 199. Προφανώς και υπάρχει συνείδηση της καλλιτεχνικής πράξης στον Baudelaire. Όπως είπαμε και σε οικείο τμήμα, ο ποιητής έχει πλήρη συνείδηση του τι κάνει. Ακόμα κι αν η βάση είναι ανορθολογική ή φέρει εντός της ανεξέλεγκτες δυνάμεις, που θολώνουν τη διαύγεια του υποκειμένου, η δημιουργία επιτελείται κάτω από εξαιρετικά ακριβείς συνθήκες: ο Baudelaire είναι πυροτεχνουργός όχι πυρομανής! Συνεχίζει ο Adorno: «*Αυτό που για τους θεωρητικούς είναι μια λογική αντίφαση, για τους καλλιτέχνες είναι κάτι γνώριμο και αναπτύσσεται στη δουλειά τους: διαθέτουν και εξουσιάζουν το μιμητικό στοιχείο, που έτσι χρησιμοποιείται αυθόρμητα, καταστρέφεται, σώζεται. Η εκούσια χρήση ενός ακούσιου είναι το ζωτικό στοιχείο της τέχνης και η σχετική ικανότητα ένα αξιόπιστο κριτήριο καλλιτεχνικής ισχύος, χωρίς να συγκαλύπτεται ο μοιραίος χαρακτήρας μιας τέτοιας πρακτικής*», *Αυτόθι*.*

242. *Τα Άνθη του Κακού*, «Συσχετίσεις», *ό.π.*, σ. 47. Θυμηθείτε και την κάμαρη του Ίγκιτουρ.

φαινομενικότητων²⁴³ η οποία αποτελεί το λίκνο των πραγμάτων».²⁴⁴ Τροφός των πραγμάτων στην κούνια τους είναι η μνήμη, το Ιδεώδες. Με τη σειρά τους οι *Συσχετίσεις* εξεικονίζονται με την *Αλληγορία*.²⁴⁵

Ο Baudelaire, εφόσον ολοκληρώθηκε η διαδικασία που περιγράψαμε με αφορμή το κείμενο του Mallarmé, βρίσκεται αδρανής, περιτριγυρισμένος από τις μνήμες του (το Παρόν που έγινε Παρελθόν) οι οποίες μεταβλήθηκαν σε Τέχνη, καθ' όλα σίγουρος για τον εαυτό του, με στιβαρή την εντύπωση πως κατέκτησε την ελευθερία· αποδεσμεύτηκε από την αλυσίδα των αιτιάσεων ως η κατεξοχήν αιτία, ως το γνήσιο Ποιητικό αίτιο των πράξεών του. Η βασιλική οδός, που αρχίζει και τελειώνει στον εαυτό του, έχει στα πλαϊνά καθρέφτες και στο ατσάλινο δάπεδο απλωμένα στυπόχαρτα. Περιχαρακωμένος και ασφαλής προχωράει με

243. «Ο ζωγράφος υιοθετεί και μεταστρέφει σε ορατό αντικείμενο αυτό το οποίο, δίχως αυτόν, θα παρέμενε εγκλωβισμένο μέσα στην ξεχωριστή ζωή της κάθε συνείδησης: τη δόνηση, δηλαδή, των φαινομενικότητων η οποία αποτελεί το λίκνο των πραγμάτων. Γι' αυτόν το ζωγράφο, μία και μόνη συγκίνηση είναι δυνατή: το αίσθημα ξένωσης, και ένας μόνος λυρισμός: ο λυρισμός της ύπαρξης που πάντα ξαναρχίζει», Σεζάν, *ό.π.*, σ. 43. Ακόμα και στα πιο εχθρικά περιβάλλοντα, όπου το ανθρώπινο βλέμμα έχει χαθεί, ο καλλιτέχνης ευαίσθητος και οξυδερκής, έχει τη δύναμη παρά τις αντιξοότητες να αποτυπώσει το άφατο, το τρεμόπαιγμα των εγκλωβισμένων μορίων, το από-μέσα-προς-τα-έξω κοίταγμα, τη(ν) (αυτό)βιογραφία του φαινομένου, το χνώτο τους: ο σεζανικός στίχος του Baudelaire: «Τα πράσινα σκοτάδια στα υγρά σούρουπα της ωραίας εποχής», *Μύδροι*, *ό.π.*, σ. 17.

244. *Αυτόθι*.

245. «Το κρίσιμο υπόβαθρο για την παραγωγή του Μπωντλαίρ είναι η σχέση έντασης που υπάρχει σ' αυτόν ανάμεσα σε μία εξαιρετικά οξυμένη ευαισθησία και μία εξαιρετικά συγκεντρωμένη εποπτεία. Τούτο αντανακλάται θεωρητικά στην αντίληψη των *correspondences* και την αντίληψη της αλληγορίας. Ο Μπωντλαίρ δεν κατέβαλε ποτέ την παραμικρή προσπάθεια να συστήσει την οποιαδήποτε σχέση ανάμεσα σ' αυτές τις τόσο θεμελιακές γι' αυτόν θεωρήσεις. Η ποίησή του πηγάζει από τη σύμπραξη των δύο αυτών θεμελιακών για το έργο του τάσεων. Εκείνο που κατ' αρχάς προσελήφθη (*Pechméja*) και εξακολούθησε να δρα μέσα στην *poesie pure* ήταν η ευαίσθητη πλευρά της ιδιοφυίας του», Benjamin, *ό.π.*, σ. 196. Για τον Sartre το νήμα που συνδέει την *Αλληγορία* με τις *Correspondances*, εφόσον βασιστούμε στα λεγόμενα του Benjamin για την «ευαίσθητη πλευρά της ιδιοφυίας», είναι η οδύνη, μία βαθιά ανθρώπινη κατάσταση συμπτωκνωμένη στη μελαγχολία: «Αυτή η πάθηση που, περισσότερο από οδύνη, θα άξιζε να λέγεται μελαγχολία, φανερώνει στα μάτια του (του Baudelaire), μ' έναν τρόπο, τη συνειδητοποίηση της ανθρώπινης θέσης στον κόσμο (*condition humaine*). Με την έννοια αυτή, η οδύνη είναι η συγκινησιακή όψη της διαύγειας. [...] Αυτή η διαύγεια αναφορικά με την κατάσταση του ανθρώπου, του αποκαλύπτει την εξορία του. Ο άνθρωπος υποφέρει επειδή είναι ανικανοποίητος (με έμφαση στον Sartre)», Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 88.

το γνωστό βηματισμό του²⁴⁶ και γυρεύει το επόμενο θύμα του κρατώντας την πένα του.²⁴⁷ Βλέπει ολόγυρα τον εαυτό του, φτάνει στο βάθρο, ανεβαίνει και ποζάρει –«γύρω από τούτη την πέτρα κοχλάζει ο χρόνος»:²⁴⁸ «Η πιο ακριβή του ευχή είναι να είναι όπως η πέτρα, το άγαλμα, μέσα στην ήσυχη ανάπαυση της ακινησίας, αλλά αυτή η αδιαπέραστη γαλήνη, αυτή η μονιμότητα, αυτή η πλήρης ένωση του εαυτού του να έχει ακριβώς απονεμηθεί στην ελεύθερη συνείδησή του στον βαθμό που είναι ελεύθερη και στο βαθμό που είναι συνείδηση. Τώρα το παρελθόν τού προσφέρει την εικόνα αυτής της ανέφικτης σύνθεσης του είναι και της ύπαρξης. Το παρελθόν μου είμαι εγώ. Αλλά το εγώ αυτό είναι οριστικό».²⁴⁹ Και πιο κάτω ο ίδιος: «Επικύρωση για τον Μπωντλαίρ είναι στην πραγματικότητα το να εμφανίζεται ως καθαρή αδρανής ουσία, δηλαδή, κατά βάθος, ως μνήμη· μια και η αυτοάρνηση είναι το να θέλεις να μην είσαι, μια για πάντα, παρά η τελεσίδικη αλυσίδα των αναμνήσεών σου. Και η ποιητική δημιουργία, που προτίμησε απ' όλα τα είδη δράσης, προσεγγίζει, γι' αυτόν, την αυτοκτονία που δεν παύει να μηρυκάζει. Τον θέλγει αρχικά κατά το ότι του επιτρέπει να ασκεί χωρίς κίνδυνο την ελευθερία του».²⁵⁰

Ο κόσμος γύρω από τον Ίγκιτουρ πετρώνει και μόνο το Ιδεώδες ως σοκ επιβάλλεται «στην απύσχα ατμόσφαιρα». Από κει και πέρα ο καλλιτέχνης θα πρέπει να μονομαχήσει με τον ίδιο του τον εαυτό, με τις πένες και τα χαρτιά, αφού είναι ένας καλλιτέχνης που: «έχει τέλεια αίσθηση της μορφής, είναι όμως συνηθισμένος να εξασκεί κυρίως τη μνήμη και τη φαντασία του, αισθάνεται τότε να ξεσπά πάνω του μια ανταρσία από λεπτομέρειες, που όλες ζητούν δικαιοσύνη με τη μανία ενός πλήθους παθιασμένου για απόλυτη ισότητα».²⁵¹ Η μνήμη και η φαντασία του Baudelaire είναι εξασκημένα στο Spleen χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχει άλλη πηγή και άλλη μέθοδος για την ποίησή του.

Το κείμενο του Mallarmé τελειώνει με μία ευχή για όλες τις μελαγχολικές καρδιές. Οι

246. «Ο Nadar μιλάει για το “*pas saccade*” του Μπωντλαίρ· αυτό είναι το βήμα του ποιητή που περιφέρεται στην πόλη αναζητώντας στιχουργική λεία· πρέπει επίσης να είναι το βήμα του ρακοςυλλέκτη που κάθε στιγμή κοντοστέκεται στο δρόμο του για να περισυλλέξει τα σκουπίδια που συναντά», Benjamin, *ό.π.*, σ. 95.

247. Υπάρχει ο μύθος πως ο Ιωάννης Σκότος Εριγένης (810-877) δολοφονήθηκε από ενάντιους στη φιλοσοφία του μοναχούς, που χρησιμοποίησαν τις γραφίδες τους αντί για μαχαίρια.

248. Υ, Μπονφουά. *Αντι-Πλάτων*, ΙΧ. Στο Υ, Μπονφουά. (2014). *Η αποθέωση του πραγματικού*. Μτφρ.: Χ. Λιοντάκης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ, σ. 39.

249. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 155.

250. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 173.

251. *Ο Ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, *ό.π.*, σ. 82.

βαριές κουρτίνες να μείνουν στο πάτωμα για πάντα και οι κάμαρα του μυαλού να είναι πάντοτε φωτεινή («*les rideaux cessant d'être inquiets tombassent, avec une attitude qu'ils devaient conserver à jamais*»).

Η περίπτωση του Genet

«Η Μαρία, ενώ πηγαίνει να κανταποντισθεί, κοιτάζει κατά γης, και βλέποντας τον ίσκιο της, λέει: “Εσύ λοιπόν θέλεις να με ακολουθήσεις; Σου εβάρυνε λοιπόν η ζωή εις τούτο τον κόσμο; Ποια είσαι συ;»²⁵²

Η περίπτωση του Baudelaire μας θυμίζει εκείνη του Jean Genet και την αποκαλυπτική εμπειρία με τον άγνωστο συνεπιβάτη του στο τρένο. Η φευγαλέα συνάντηση των ματιών τους δημιούργησε στον Genet την ακλόνητη πεποίθηση πως όλοι οι άνθρωποι μοιράζονται μία ανυπόφορη ομοιότητα, με ό,τι αυτό συνεπάγεται: «*Μία μέρα, σ' ένα βαγόνι, κοιτώντας τον ταξιδιώτη που καθόταν απέναντί μου, είχα την έκλαμψη ότι κάθε άνθρωπος αξίζει όσο κάθε άλλος, δεν υποπευόμουν –ή μάλλον ναι, ασαφώς το ήξερα, γιατί έξαφνα ένα πέπλο θλίψης έπεσε πάνω μου, μία θλίψη που δεν ήταν αφόρητη, ωστόσο ήταν αισθητή, και δεν με άφησε ποτέ [...] όταν λοιπόν το βλέμμα του συνάντησε το δικό μου, ανακάλυψα, σοκαρισμένος,*

²⁵² Δ, Σολωμός. *Ο Λάμπρος*. Στο Δ, Σολωμός. (2006). *Διονύσιος Σολωμός. Ποιήματα και Πεζά*. Αθήνα: γράμματα, σ. 170.

μία κοινή ταυτότητα στους ανθρώπους όλου του κόσμου». ²⁵³ Η θλίψη σχετίζεται με την ιδέα πως το πόρισμα προέκυψε από μία τόσο αλγεινή και αηδιαστική φιγούρα όπως ήταν ο συνταξιδιώτης του: «Έμεινα εμβρόντητος απ' ό,τι είχα ανακαλύψει, και άρχισα τότε να περιεργάζομαι τον άγνωστο [...] κάτω από τα τσαλακωμένα, τριμμένα ρούχα του, το σώμα του πρέπει να ήταν βρόμικο και ρυτιδιασμένο. Το στόμα του ήταν πλαδαρό και καλυμμένο από ένα κακοκομμένο μουστάκι, σκέφτηκα ότι αυτός ο άνθρωπος πρέπει να ήταν άβουλος και αχρείος». ²⁵⁴ Ο Άλλος, όσο άσχημος και φαύλος κι αν είναι, βρίσκεται ακαταπαύστως παρών – ουχί παρορών – ως μία ανοικτίρμων και κινητοποιούσα υπενθύμιση της ανθρωπότητας και της θνητότητάς μας. Στην αρχή δοκιμάζουμε την κατάπικρη γεύση αυτής της διαπίστωσης· σύντομα η ιδέα αυτή μεταβάλλεται σε έναν πρόξενο της ζωής. Μας δένει μια κοινή μοίρα, αυτή του θανάτου – ταυτόχρονα ο καθένας από μας βρίσκεται αυτόκλειστος στη σάρκα του. ²⁵⁵ Τα γυμνωθέντα οστά, όμως, μαρτυρούν μία κοινή ταυτότητα την οποία ο Baudelaire, υπερθεματίζοντας, τη χρησιμοποίησε προς ίδιον όφελος. ²⁵⁶

Ύστερα από αυτή την παρατήρηση ο κόσμος δεν είναι ποτέ ο ίδιος για το άτομο που την πραγματοποίησε: ²⁵⁷ Καταστρατηγούνται όλες οι ψευδαισθήσεις, μολεύονται όλες οι

253. J, Genet. (2015). *Ό,τι απέμεινε από έναν Ρεμπραντ που σχίστηκε σε μικρά πολύ κανονικά τετραγωνάκια και πετάχτηκε στο αποχωρητήριο*. Μτφρ.: Β. Αρδίττης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ, σ. 15.

254. Genet, *ό.π.*, σ. 17-18.

255. «Στην πραγματικότητα ο άλλος δεν είναι έγκλειστος στην προοπτική από την οποία τον βλέπω τον κόσμο, επειδή και η ίδια αυτή προοπτική δεν έχει καθορισμένα όρια, γλιστρά αυθόρμητα στην προοπτική του άλλου και περισυλλέγονται μαζί μέσα σε έναν και μόνο κόσμο, στον οποίο μετέχουμε όλοι ως ανώνυμα υποκείμενα της αντίληψης», Μ. Μερλώ-Ποντύ. (2016). *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Μτφρ. Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: νήσος, σ. 592.

256. «Βιώνω το σώμα μου ως δύναμη ορισμένων συμπεριφορών και ενός ορισμένου κόσμου, έχω δοθεί στον εαυτό μου απλώς και μόνο ως ένα ορισμένο άδραγμα πάνω στον κόσμο· και ακριβώς το σώμα μου είναι αυτό που αντιλαμβάνεται το σώμα του άλλου και βρίσκει σ' εκείνο κάτι σαν θαυμαστή προέκταση των δικών του αποβλέψεων, έναν οικείο τρόπο αντιμετώπισης του κόσμου· εφεξής καθώς τα μέρη του σώματός μου συναπαρτίζουν ένα σύστημα, το σώμα του άλλου και το δικό μου αποτελούν ένα μόνο όλο, είναι οι δύο όψεις ενός και του ίδιου φαινομένου, και η ανώνυμη ύπαρξη, το ίχνος της οποίας είναι κάθε στιγμή το σώμα μου, κατοικεί εφεξής και τα δύο σώματα συγχρόνως», *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης*, *ό.π.*, σ. 593.

257. «Ο κόσμος είχε αλλάξει [...] ο κόσμος είχε χάσει τα ωραία του χρώματα, τη γοητεία του. Τον αποχαιρετούσα ήδη με νοσταλγία κι έμπαινα, όχι δίχως θλίψη και απέχθεια, σε αυτά τα μονοπάτια που θα ήταν πάντα πιο μοναχικά, σε μια θεώρηση του κόσμου που, αντί να με γεμίζει χαρά, με γεμίζει αναγούλα», Genet, *ό.π.*, σ. 21.

απολαύσεις –και δη οι ερωτικές– και προ πάντων κλονίζεται η σχέση με τον ίδιο τον εαυτό. Ο συνταυτισμός με τον άλλο σε ένα μεταφυσικό επίπεδο αφήνει περιθώρια ατομικότητας και ελευθερίας αφήνει πεδίο για ατομική δράση; Προφανώς και αφήνει.²⁵⁸ Στην περίπτωση του Baudelaire το σφάλμα και ιδίως το παράγωγό του, η τύψη, αποσόβησαν τον κίνδυνο – πάντοτε στη βάση της ποιητικής δημιουργίας. Η τύψη οδηγεί στο Ιδεώδες, τουτέστιν στην ατομική μνήμη του σφάλματος –είμαι Εγώ το αισχρό υποκείμενο των πράξεών μου–²⁵⁹ που μεταστοιχειώθηκε μετά από τη μεθυστική επέμβαση του Spleen: «Σαν η άσπρη και η ροδάπαλη αυγή στο μεθυσμένο/ σινάφι μπει που ως τρωκτικό το ιδεώδες βλέπει».²⁶⁰ Βέβαια όταν γίνεται ανυπόφορη (η τύψη), τρέχει πίσω στους συνανθρώπους του και με φωνή στιβαρή και επιτάσσουσα απευθύνεται σ' αυτούς: «εκ του βορβόρου των έργων μου ρύσασθέ με!».

258. «Η μοναξιά και η επικοινωνία δεν πρέπει να είναι οι δύο όροι ενός διαζεύγματος, αλλά δύο στιγμές ενός μόνο φαινομένου, εφόσον στην πράξη ο άλλος υπάρχει για μένα», *Η Φαινομενολογία της Αντίληψης*, ό.π., σ. 602.

259. Είναι πολύ χαρακτηριστικό πως ο Baudelaire πολλές φορές συνδύλιζε τις φρικτές φήμες για φόνους, κανιβαλισμό, σατανισμό και διάφορες άλλες ακολασίες που φούντωναν ειδικά μετά την καταδίκη των *Άνθεων του Κακού*. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που πίστεψαν πως ο ποιητής απεικονίζει στα ποιήματά του πραγματικές καταστάσεις που βίωσε ο ίδιος και πραγματικά εγκλήματα που διέπραξε. Κι εκείνος είτε προσθέτει κάποια πικάντικη σάλτσα είτε σιωπά και αρρήτως συναινεί.

260. *Τα Άνθη του Κακού*, «Των πνευμάτων η αυγή», ό.π., σ. 153.

Αλληγορία

«Η πόλη, η οποία μονολογούσε σε μια μονοφωνία που ξεσπούσε σε χίλιες φωνές, αναπαυόταν μέσα στα συντρίμια από εικόνες κατάφωτες και διάφανες»²⁶¹

Η μάζα του αστικού και βιομηχανοποιημένου, πλέον, Παρισιού της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, το κακορίζικο αυτό μπουλούκι βρίσκεται ασταμάτητα κάτω από το βλέμμα του flâneur-ποιητή. Πηγαινοέρχεται αδιάκοπα στα βουλεβάρτα του Παρισιού. Η ανηλεής κίνηση του πλήθους ησυχάζει κάτω από το βλέμμα του Baudelaire.²⁶² Η ακινητοποίηση αυτή οφείλεται στη μελαγχολική φύση του ποιητή. Υπενθυμίζω πως ο διακαής πόθος του Baudelaire ήταν το σταμάτημα του Χρόνου, η τροχοπέδηση της Προόδου και το Spleen του προσέφερε τη δυνατότητα να το πραγματοποιήσει.

Χωρίς να χάσει την ατομικότητά του και να μεταμορφωθεί από flâneur σε badaud,²⁶³ ο

261. *Θωμάς ο σκοτενός*, ό.π., σ. 115.

262. «Ο Μπωντλαίρ παρατηρώντας το πλήθος, βιώνει μian απόλαυση μεθυστική, καθώς τα ανθρώπινα υποκείμενα κινούνται κυριολεκτικώς με τη συνείδηση στάσεως, αφού δεν κάνουν απολύτως τίποτα: είναι ένα περιπλανώμενο εμπόρευμα. Το εμπόρευμα ηρεμεί διατιθέμενο προς πώλησιν και κινείται μόνο με την πράξη της πώλησης», Κεντρωτής, ό.π., σ. 696. Ενώ ο ίδιος ο ποιητής θα γράψει στους *Μύδρους*: «Θρησκευτική μέθη των μεγαλουπόλεων. –Πανθεισμός. Εγώ είμαι όλοι· όλοι. Είναι εγώ./ Στρόβιλος», *Μύδροι*, ό.π., σ. 19.

263. Ο Benjamin επισημαίνει: «Ας μη συγχέουμε πάντως τον flâneur με τον badaud υπάρχει μια λεπτή διαφορά, την οποία θα αντιληφθούν οι μνημένοι. Ο απλός flâneur διατηρεί συνεχώς και πλήρως την

Baudelaire περιπλανιέται ανάμεσα στη μάζα και την ακινητοποιεί. Ο flâneur αναδεικνύεται σε σύμβολο εξέγερσης, ενάντια στους φρενήρεις ρυθμούς της εποχής του: «*Η ανία παρουσιάζεται στην παραγωγική διαδικασία μαζί με την επιτάχυνσή της (μέσω των μηχανών). Ο πλάνης διαμαρτύρεται με την επιδεικτική του αταραξία κατά της παραγωγικής διαδικασίας*»²⁶⁴ και λίγο πιο κάτω «*To Reve parisien –η φαντασίωση των ακινητοποιημένων δυνάμεων*».²⁶⁵ Η ονειροπόληση και ο ρεμβασμός που προκαλεί η μελαγχολία παγώνουν την κινούμενη μάζα.

Όταν τα γρανάζια σταματήσουν και η παραγωγή πάψει, ο flâneur με βήμα αργό πορεύεται μέσα από το ακινητούν πλήθος. Η κίνηση του κόσμου είναι ένα γεγονός αδιαπραγμάτευτο. Ωστόσο, για τον ποιητή, όπως και για τον ζωγράφο της νεωτερικότητας, το πλήθος είναι ο χώρος του,²⁶⁶ οι δυνάμεις που ασκεί πάνω του, μπορούν να πάψουν την κίνηση. Η *Αλληγορία* δια της μελαγχολίας δίνει το χαμένο νόημα στον νεωτερικό άνθρωπο.²⁶⁷

ατομικότητά του. Απεναντίας εκείνη του badaud εξαφανίζεται, απορροφώμενη από τον εξωτερικό κόσμο που τον αποσπά από τον εαυτό του, που τον εντυπωσιάζει, εξωθώντας τον στη μέθη και την έκσταση. Υπό την επήρεια του θεάματος, ο badaud γίνεται ένα απρόσωπο ον, δεν είναι πια άνθρωπος· είναι κοινό, είναι πλήθος», Victor Fournel, *Cequ' on voit dans les rues de Paris*. Παρίσι 1858, σ. 263. Στο Benjamin, *ό.π.*, σ. 83. Ο πρωταγωνιστής του Poe στο *Ο άνθρωπος του πλήθους* χάνει την ατομικότητά του, παρασύρεται, συνεπαίρνεται από το πλήθος, είναι ένας badaud.

264. Benjamin, *ό.π.*, σ. 201.

265. Benjamin, *ό.π.*, σ. 206.

266. «*Το πλήθος είναι ο χώρος του, όπως ο αέρας είναι ο χώρος του πουλιού, όπως το νερό είναι ο χώρος του ψαριού*», Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής, *ό.π.*, σ. 61.

267. «*Ο Μπένγιαμιν εστιάζει με ζέση πάνω στη μελαγχολία του Μπωντλαίρ. Τη θεωρεί την κινητήρια δύναμη της μελαγχολικής διαλεκτικής ανάμεσα στην αλληγορική θεώρηση της νοηματικά αποστεωμένης ζωής στο νεωτερικό άστυ και του εγγενούς δυναμικού που φωλιάζει στα υλικά αντικείμενα. Τη συνδέει (τη μελαγχολία) με την αλληγορική διάσταση του ποιητικού έργου. Στο έργο του Μπωντλαίρ αναγνωρίζεται η πλέον σημαντική για τη λογοτεχνική νεωτερικότητα απόπειρα μετουσίωσης της μελαγχολίας και σύνδεσής της με την αλληγορική κατάφαση απέναντι στη θραύση της ακέραρης εμπειρίας [Erfahrung]. Παρά τον έντονο σκεπτικισμό του απέναντι σε μορφές bourgeois acedia ο Μπένγιαμιν πίστωσε στον Μπωντλαίρ τη ριζοσπαστική εννοιακή συγκρότηση μίας νέας μορφής μελαγχολίας που προσιδιάζει στη νεωτερική πραγματικότητα και που ταιριάζει απόλυτα στους δικούς του μελαγχολικούς-εκστατικούς και πολιτικο-ψυχαναλυτικούς αστερίσκους*», Δ, Ευστρατίου, *ό.π.*, σ. 135. Η σύνδεση του μελαγχολικού αστού (Grübler) με μία κατακερματισμένη μάζα επανέρχεται και πιο κάτω στον Γερμανο φιλόσοφο: «*Ο Grübler του οποίου το βλέμμα πέφτει τρομαγμένο στο θραύσμα που βρίσκεται στο χέρι του γίνεται αλληγορικός*», Benjamin, *ό.π.*, σ. 198.

«Η αλληγορία είναι η αρματοωσιά της νεωτερικότητας»,²⁶⁸ ο Baudelaire φορώντας την αμύνθηκε σθεναρά στις αλλοτριωτικές δυνάμεις της εκβιομηχάνησης και του καπιταλισμού. Διατηρώντας το ινκόγκνιτό του, παραμένοντας δηλαδή σώος από τις ανωτέρω δυνάμεις σ' αντίθεση με τη μάζα, αν και κινούμενος συνεχώς εντός της, με τον ρεμβασμό και τη διακεκομμένη διάρκεια που του προσφέρει η μελαγχολία, προσπάθησε να δώσει μία σεσωσμένη εικόνα αυτής της καταραμένης ολότητας. Το μυστικό βρίσκεται στη γλώσσα που χρησιμοποίησε για να μας δώσει αυτή την εικόνα: «Πίσω από τις μάσκες τις οποίες χρησιμοποίησε, ο ποιητής που έκρυβε μέσα του ο Μπωντλαίρ διατηρούσε το ινκόγκνιτο. Όσο προκλητικός μπορούσε να εμφανιστεί στις συναναστροφές του τόσο προσεκτικός ήταν στο έργο του. Το ινκόγκνιτό ήταν ο νόμος της ποίησής του. Η στιχουργική του είναι συγκρίσιμη με το χάρτη μιας μεγάλης πόλης στην οποία μπορεί κανείς να κινείται απαρατήρητος, καλυμμένος από συγκροτήματα κατοικιών, πύλες ή αυλές. Σ' αυτόν το χάρτη οι λέξεις, όπως οι συνωμότες πριν από το ξέσπασμα μιας εξέγερσης, έχουν θέσεις επακριβώς προσδιορισμένες. Ο Μπωντλαίρ συνωμοτεί με την ίδια τη γλώσσα. Υπολογίζει τα αποτελέσματά της βήμα προς βήμα».²⁶⁹

«Αλλάζει το Παρίσι! Τίποτα μες στη μελαγχολία/ δεν έχει κινηθεί όμως! Σκαλωσίες και πέτρες και παλάτια/ Η γειτονιές παλιές: τα πάντα βλέπω σαν αλληγορία/ και οι αναμνήσεις μου ειν' σαν ακωνάρια στα δικά μου μάτια»²⁷⁰

Έχουμε τη μαρτυρία του ίδιου του Baudelaire! Τα πάντα μετατρέπονται σε αλληγορικές εικόνες ή καλύτερα σε διαλεκτικές εικόνες²⁷¹ που υποστηρίζουν τον ποιητή και κατ'

268. Benjamin, *ό.π.*, σ. 203.

269. Benjamin, *ό.π.*, σ. 116. Ο Baudelaire, όπως και ο ζωγράφος του Merleau-Ponty, τρέμει για τη γλώσσα, ή για την πινελιά ο Cézanne, γιατί έχει επίγνωση της σημασίας της στο σύμπαν που δημιουργεί. Μια λάθος εντολή και το σύμπαν θα καταρρεύσει. Μια λάθος πινελιά και η εικόνα θα νεκρώσει: «[...] η κάθε πινελιά θα πρέπει να πληροί μια άπειρη σειρά όρων, γι' αυτό και, μερικές φορές, ο Σεζάν στοχαζόταν μια ολόκληρη ώρα πριν να βάλει αυτή την πινελιά πάνω στο μουσαμά· γιατί θα έπρεπε, όπως λέει ο Μπερνάρ, να “περιέχει τον αέρα, το φως, το αντικείμενο, το πλάνο, το χαρακτήρα, το σχέδιο, το ύφος”. Η έκφραση αυτού που υπάρχει είναι μια ατελείτητη προσπάθεια», Σεζάν, *ό.π.* 39. Είναι μια «ατελείτητη προσπάθεια» γιατί απεικονίζει μία ατελείτητη προσπάθεια., όπως είναι η πραγματικότητα στη μεγαλοπρέπειά της.

270. *Τα Άνθη του Κακού*, «Ο κύκνος, II», *ό.π.*, σ. 271.

271. «Το πρωταρχικό ενδιαφέρον για την αλληγορία δεν είναι γλωσσικό αλλά οπτικό. “Les images, ma grande, ma primitive passion” », Benjamin, *ό.π.*, σ. 208.

επέκταση την εποχή του. Ετούτη η εξαιρετικά ακριβής αλληγορική γλώσσα συμπεριλαμβάνει κάθε είδους λέξη από την πιο λόγια έως την πιο αγοραία.²⁷² Έτσι στα ποιήματά του εντοπίζουμε μία σύμπτωση όλων εκείνων των ακραίων καταστάσεων που σχηματίζουν το Παρίσι της Δεύτερης Αυτοκρατορίας και που περιγράφουν με τον καλύτερο τρόπο την εποχή του. Δεν φοβάται να εξευτελίσει τους συμπολίτες του –και τον εαυτό του– κάνοντας χρήση των πιο αισχρών επιθέτων και εικόνων ή ν’ αναφερθεί στα πιο χυδαία και αντιποιητικά θέματα.²⁷³

Με το μάτι ενός κυνικού, όπως τον εννοεί ο Oscar Wilde,²⁷⁴ αντικρύζει το εμπόρευμα, τη μάζα, και του αποδίδει ένα καινούργιο περιεχόμενο, της ξαναχαρίζει την απολεσθείσα της τιμή (honneur και σε καμμία περίπτωση prix). Ή για να χρησιμοποιήσουμε μία αγαπημένη έννοια του Benjamin, της επιστρέφει την *αύρα* της: «*Το εγχείρημα του Μπωντλαίρ ήταν να εμφανίσει την αύρα που προσιδιάζει στο εμπόρευμα. Προσπάθησε να εξανθρωπίσει το εμπόρευμα με ηρωικό τρόπο.*²⁷⁵ *Η προσπάθεια αυτή έχει το ισοδύναμό της στην ταυτόχρονη αστική προσπάθεια να ανθρωποποιήσει το εμπόρευμα κατά τρόπο συναισθηματικό: να δώσει στο εμπόρευμα, όπως και στον άνθρωπο, ένα σπίτι. Αυτό υπόσχονταν οι κασετίνες, τα περιβλήματα και οι θήκες που κάλυπταν τότε την αστική οικοσκευή*²⁷⁶».²⁷⁷

272. Ο Benjamin αναφέρει μία φράση του Κλωντέλ για τον Baudelaire εξαιρετικά ταιριαστή εδώ: «*Ο Μπωντλαίρ [...] συνένωνε τον τρόπο γραφής του Ρακίνα μ’ εκείνον ενός δημοσιογράφου της Δεύτερης Αυτοκρατορίας*», Benjamin, *ό.π.*, σ. 118.

273. «*Ο Μπωντλαίρ ξεπέρασε τόσο τον γλωσσικό ιακωβινισμό του Βικτόρ Ουγκό όσο και τις βουκολικές ελευθερίες του Σαιντ-Μπεβ. Οι εικόνες του είναι πρωτότυπες χάρη στην ευτέλεια των συγκρινόμενων αντικειμένων. Προσπαθεί να δει το κοινότοπο συμβάν για να φέρει κοντά του το ποιητικό [...]. Αυτή η γλωσσική χειρονομία, χαρακτηριστική του καλλιτέχνη που έκρυβε μέσα του ο Μπωντλαίρ, αποκτά αληθινή σημασία για πρώτη φορά στον αλληγορικό*», Αυτόθι.

274. «*Αυτός που γνωρίζει την τιμή όλων και την αξία κανενός*» [*Cecil Graham: What is a cynic?/ Lord Darlington: A man who knows the price of everything and the value of nothing/ Cecil Graham: And a sentimentalist, my dear Darlington, is a man who sees an absurd value in everything, and doesn't know the market price of any single thing*], O, Wilde. (2011). *Lady Windermere's fan*. Στο Wilde, O. (2011). *Oscar Wilde the Complete Works*. Stroud, Gloucestershire, UK: Collector's Library Editions, σ. 395.].

275. Benjamin, *ό.π.*, σ. 192.

276. Τα περιβλήματα και οι θήκες έχουν έναν υψηλό στόχο, λοιπόν. Γιατί: «*Όταν τα έργα τέχνης λαμποκοπούν, η αντικειμενοποίησή τους διαπερνά τον εαυτό της και βουλιάζει*», Adorno, *ό.π.*, σ. 151.

Η μελαγχολία ήταν η γάζα με το χλωροφόρμιο που νάρκωσε τη μάζα και ξαπλωμένη πάνω στο χειρουργικό κρεβάτι, ανατέμνεται με κινήσεις σταθερές και ακριβείς με το αλληγορικό νυστέρι²⁷⁸ του ποιητή. Το καινό δημιούργημα που κάποτε υπήρξε ένα κενό πλάσμα ανασυγκροτείται και παρουσιάζεται εκ νέου²⁷⁹ ζωηρό και παιγνιδιάρικο: βωμολοχεί,

277. *Αυτόθι*. Τα παραπάνω πιστοποιούνται κι από την μπωντλαιρική θεματολογία και κυρίως από την επιλογή των θε(υ)μάτων του: «*Η ποίηση του Baudelaire είναι η πρώτη που κωδικοποίησε την ιδέα ότι η τέχνη μέσα στην πλήρως ανεπτυγμένη κοινωνία των εμπορευμάτων μόνον ως ανίσχυρη μπορεί να αγνοεί την τάση της τελευταίας. Για να ξεπεράσει την αγορά, που διέπεται από ξένους προς την ποίηση νόμους, πρέπει να προσκομίσει στην αυτονομία της τις αγοραίες εικόνες (imagerie) . Η νεωτερικότητα είναι η τέχνη μέσω της μίμησης των πωρωμένων και των αλλοτριωμένων πραγμάτων· μόνον έτσι γίνεται εύγλωττη, όχι με την αποσιώπηση αυτού που μένει βουβό· από εδώ προέρχεται η στάση της που δεν ανέχεται οτιδήποτε αθώο*», Adorno, *ό.π.*, σ. 47.

278. Αιχμηρό και οξύ το νυστέρι του ποιητή που διαπερνά ιστούς και μύες, φτάνει στα τρίςβαθα του ανθρώπου και βρίσκει το «*μικρό αστρολούλουδο (Kleine Aster)*» [Βλ το ποίημα του G. Benn «*Μικρό Αστρολούλουδο*» στη συλλογή *Νεκροτομείο*]: «*Η αλληγορία του Μπωντλαίρ φέρει —αντίθετα προς αυτήν του μπαρόκ— τα ίχνη του θυμού που ήταν απαραίτητος προκειμένου να εισβάλει σ' αυτό τον κόσμο και να κάνει συντρίμια τις αρμονικές κατασκευές του*», Benjamin, *ό.π.*, σ. 192.

279. «*Τον 19ο αιώνα η αλληγορία εκκένωσε τον περιβάλλοντα κόσμο για να εγκατασταθεί στον εσωτερικό. Το λείψανο προέρχεται από το πτώμα, η ανάμνηση από την εκλιπούσα εμπειρία που κατ' ευφημισμόν ονομάζεται βίωμα*», Benjamin, *ό.π.*, σ. 203. Δεν πρέπει να συσχετίσουμε τον άνθρωπο που προκύπτει από αυτή τη διαδικασία με το πλάσμα του Victor Frankenstein. Δεν μιλάμε για έναν *Σύγχρονο Προμηθέα*, αλλά για τον «*Σύγχρονο Επιμηθέα*» που προσπαθεί εκ των υστέρων να σκαρφιστεί τις λύσεις για τις συνέπειες απάντων των δώρων της συζύγου του και κυρίως των απεκκρίσεών τους, την ελπίδα και το θάνατο. Ο Ο εργάτης είχε από τη μία να διαχειριστεί την ελπίδα που άνοιγε η ιδέα της Προόδου και απ' την άλλη το θάνατο που ως δαμόκλειος σπάθη επικρέμαται, αενάως, πάνω από τις κεφαλές ολόκληρης της ανθρωπότητας. Το μόνο που θα μπορούσε να μας πει ο Προμηθέας σ' αυτήν την περίπτωση, φλεγματικά και μία δόση μέλανος χιούμορ θα ήταν τα εξής: «*Αυτό που ξέρω είναι πως με το να μην είμαι ικανοποιημένος με το να τους έχω δώσει την συνείδηση της ύπαρξής τους, θέλησα να τους δώσω επίσης μια δικαιολογία ζωής. Τους έδωσα τη φωτιά, τη φλόγα κι όλες τις τέχνες που μια φλόγα είναι η τροφή τους. Θερμαίνοντας τα πνεύματά τους, έκανα να εκκολαφτεί μέσα τους η καταβροχθιστική πίστη στην πρόοδο. Κι αισθανόμουν μια παράξενη χαρά που η υγεία του ανθρώπου ξοδευόταν για να την δημιουργήσει. —Όχι πια πίστη στο καλό, αλλά στην άρρωστη ελπίδα του καλύτερου. Η πίστη στην πρόοδο, Κύριοι, ήταν ο αητός τους. Ο αητός μας είναι η δικαιολογία ύπαρξής μας, Κύριοι. Η ευτυχία του ανθρώπου λιγότευε, λιγότευε κι αυτό μ' άφηνε αδιάφορο· ο αητός είχε γεννηθεί, Κύριοι! Δεν αγαπούσα πια τους ανθρώπους, ήταν ό,τι ζούσε απ' αυτούς που αγαπούσα. Είχε προκύψει απ' αυτούς για μένα μία ανθρωπότητα χωρίς ιστορία... η ιστορία*

φτύνει, πίνει, χορεύει, ερωτεύεται, οχεύει, θυμώνει, αμφισβητεί, επαναστατεί, φοβάται, πεθαίνει!²⁸⁰ Αυτός ο άνθρωπος βρίσκεται στα *Άνθη του Κακού* και ο ποιητής του ξαναδίνει μέσω της Αλληγορίας αυτό που ο χαρακτήρας του εμπορεύματος, παντοιοτρόπως, κρύβει, ήτοι τη χαρωπότητα και την αύρα: «*Η απουσία επίφασης και η παρακμή της αύρας είναι ταυτόσημα φαινόμενα. Ο Μποντλαίρ θέτει το τέχνασμα της αλληγορίας στην υπηρεσία τους*».²⁸¹ Από τις σαπισμένες σάρκες των συμπολιτών του, σαν ένας εκκεντρικός αρωματοποιός, ο Baudelaire αποστάζει εύοσμες ουσίες και έλαια.²⁸²

Η Αλληγορία κατά Βωδελαιίρον, παραφράζοντας τον Καβάφη, διαφθείρει: «*Ό,τι θίγει η αλληγορική πρόθεση αποκόπτεται από τις συναρτήσεις της ζωής: συντρίβεται και συντηρείται*

του ανθρώπου, είναι η ιστορία των αητών, Κύριοι», Ζντ, Α. (1980). *Η ομιλία του Προμηθέα*. Μτφρ.: Θ. Θ. Νιάρχος, σ. 99. Στο Μπρετόν, Α. (1980). *Ανθολογία του Μαύρου Χιούμορ Β*. χ.τ.: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ. Το απόσπασμα βρίσκεται κανονικά στο έργο του André Gide *Les Caves du Vatican* (1914) [*Τα Υπόγεια του Βατικανού*]. Ο γράφων το άντλησε απ' το παραπάνω έργο του André Breton.

280. «*Λίγα βήματα πιο κει, καθώς έχει αποπεμφθεί από αναρίθμητους αιώνες κείται πρηνές και ίδιο με μούμια το φάντασμα του Μποντλέρ, το φάντασμα ενός κόσμου που δεν θα ρευτεί μήτε και θα ξεράσει πια. Στις σκοτεινές γωνίες των καφενειών καθώς σουρουπώνει βλέπεις άντρες και γυναίκες με τα χέρια πλεγμένα, με τα λαγόνια τους λεκιασμένα· εκεί κοντά στέκει ο σερβιτόρος με την ποδιά του γεμάτη κέρματα, περιμένοντας καρτερικά το διάλειμμα για να πέσει πάνω στη γυναίκα του και να την ανασκολοπίσει*», Η, Miller. (2005). *Ο Τροπικός του Καρκίνου*. Μτφρ.: Γ. Ίκαρος-Μπαμπασάκης. Αθήνα: ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ POCKET, σ. 211.

281. Benjamin, *ό.π.*, σ. 192.

282. Στο *En Rade* (1887) του Joris-Karl Huysmans διαβάζουμε: «*[...] le professeur Selmi, de Bologne, decouvre dans la putréfaction des cadavers un alcaloïde, la ptomaine, qui se présente à l' état d' huile incolore et répand une lente mais tenace odeur d' aubépine, de musc, de seringat, de fleur d' oranger ou de rose* [*«[...] ο καθηγητής Σελμί ([Πραγματικό πρόσωπο. Πρόκειται για τον Francesco Selmi (1817-1881) καθηγητή χημικής φαρμακολογίας και τοξικολογίας του πανεπιστημίου της Μπολόνια, που φαίνεται να ανακάλυψε την «πτωμαΐνη» στην οποία αναφέρεται ο Huysmans) απ' την Μπολόνια, που ανακάλυψε στα αποσυντεθειμένα πτώματα ένα αλκαλοειδές, την πτωμαΐνη, σε μορφή διαφανούς ελαίου και αναδίδει μία αργή αλλά επίμονη μυρουδιά λευκαγκάθας, μόσχου, σύριγγα, πορτοκαλανθού και τριαντάφυλλου*]]. Σημείωση: Βρίσκουμε το ίδιο απόσπασμα και στην *Ανθολογία του Μαύρου Χιούμορ*, Μπρετόν, *ό.π.*, σ. 69. Ωστόσο, περιέργως, ο μεταφραστής παρέλειψε κάποιες λέξεις (λ.χ. τις λέξεις *musc, seringat*) μειώνοντας έτσι την παλέτα του ιδιαίτερου αυτού ελαίου. Συνακόλουθα ο γράφων επέλεξε να μεταφράσει απευθείας απ' το πρωτότυπο, αντλώντας το απόσπασμα από το: Huysmans, J.-K. (1887). *En rade*. Paris: Tresse & Stock, Editeurs (<https://archive.org/stream/enradehu00huys#page/n7/mode/2up> ανακτήθηκε 06/01/2021), σ. 242.

ταυτόχρονα.²⁸³ Η αλληγορία προσκολλάται στα ερείπια. Δίνει την εικόνα της παγωμένης ανησυχίας. Η καταστροφική ορμή του Μπωντλαίρ πουθενά δεν ενδιαφέρεται να εξαλείψει αυτό που πέφτει στο δρόμο της».²⁸⁴ Παρά την καταστροφή, όμως, ανακαινίζει τον εμπορευματοποιημένο άνθρωπο και του δίνει το μεγαλείο της ανθρωπινότητάς του.

Ο Benjamin κάνει μία σύνδεση της μελαγχολίας και της αλληγορίας με την ανδρική ανικανότητα: «Είναι οι ισχυρές κοινωνικές βάσεις της ανδρικής ανικανότητας που κάνουν πράγματι το δρόμο των παθών τον οποίο περπάτησε ο Μπωντλαίρ ένα δρόμο ήδη χαραγμένο από την κοινωνία. Μόνον έτσι μπορεί να καταλάβει κανείς γιατί πήρε ως οδοιπορικά ένα πολύτιμο παλιό νόμισμα από τον συγκεντρωμένο θησαυρό τούτης της ευρωπαϊκής κοινωνίας. Σε μία πλευρά το νόμισμα έδειχνε ένα σκελετό, στην άλλη τη Μελαγχολία βυθισμένη σε σκέψεις. Αυτό το νόμισμα ήταν η αλληγορία».²⁸⁵

283. «[...] ήδη στον Baudelaire η υπέρβαση του καλλιτεχνικού φαινομένου πραγματοποιείται και ταυτόχρονα απορρίπτεται», T, W, Adorno. (2000). *Αισθητική θεωρία*. Μτφρ.: Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ, σ. 141.

284. Benjamin, *ό.π.*, σ. 187.

285. Benjamin, *ό.π.*, σ. 192. Ετούτη η σύνδεση του θανάτου (σκελετός) και της μελαγχολίας μας πηγαινει πίσω στις απεικονίσεις του θανάτου του ύστερου Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, που η σκέψη πως οι φιλοδοξίες και οι απολαύσεις των ανθρώπων ξεφτίζουν μέρα με τη μέρα, ώσπου να παραχωθούν βαθιά μαζί του στο χώμα («μία ροπή, και ταύτα πάντα θάνατος διαδέχεται» απ' τη *Νεκρώσιμη Ακολουθία*) δηλητηρίασε τη χαρωπή και παιγνιδιάρα σχέση του αγαθιάρη, πρώιμου μεσαιωνικού ανθρώπου με το μόρσιμον ήμαρ. Στις πρόσφατα βιομηχανοποιημένες κοινωνίες του 19ου αιώνα, που μας θυμίζουν τη μετάβαση από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση, με την αστική τάξη να επιδίδεται σε επιδείξεις πλούτου και την εργατική τάξη να αναζητά τη θέση της, με τον πειρασμό της ελπίδας στις καρδιές της· ο θάνατος έρχεται να δώσει ένα τέλος στις φιλοδοξίες και τις επιδιώξεις των πρώτων και στις προσδοκίες για μια καλύτερη ζωή των δεύτερων: «[...] ο άνθρωπος του τέλους του Μεσαίωνα ταύτιζε την ανικανότητά του με τη φυσική καταστροφή του, το θάνατό του. Έβλεπε τον εαυτό του ταυτόχρονα αποτυχημένο και νεκρό, αποτυχημένο επειδή ήταν θνητός και έφερνε το θάνατο. Οι εικόνες της αποσύνθεσης, της αρρώστιας, εκφράζουν πιστά την καινούρια προσέγγιση ανάμεσα στις απειλές της αποσύνθεσης και την αδυναμία των φιλοδοξιών και των συναισθημάτων μας. Απ' αυτή την τόσο βαθιά πίστη, δημιουργείται αυτό το έντονο κι οξύ "συναίσθημα μελαγχολίας", που αναφέρει κι ο Ουιζενγκά. Ο θάνατος ήταν τότε κάτι το οικείο, που δεν τρόμαζε. Απ' την προσέγγισή του με την αποτυχία, κι όχι μόνος του, έγινε πηγή αναστάτωσης. Αυτή η έννοια αποτυχίας πρέπει λοιπόν να προσελκύσει την προσοχή μας. Όποιος λέει αποτυχία, εννοεί πρόγραμμα, σχέδια για το μέλλον. Για να υπάρξει πρόγραμμα, έπρεπε να δει κανείς την ατομική ζωή σαν το αντικείμενο μια ηθελημένης πρόβλεψης. Δεν ήταν όμως πάντα έτσι. Δεν ήταν ακόμη έτσι τον 15ο αιώνα για τη μεγάλη μάζας της

Γιατί η ανικανότητα ανακατεύεται με την αλληγορία; Την απάντηση στο ερώτημα αυτό θα μας το δώσει η αντιμετώπιση που επιφύλαξε ο Baudelaire στη γυναίκα. Η γυναίκα είναι το σύμβολο μίας ποταπής φυσικότητας: «*Η γυναίκα είναι το αντίθετο του δανδή. Επομένως αναγκαστικά προκαλεί τρόμο. Η γυναίκα πεινάει και θέλει να φάει. Διψάει και θέλει να πει. Έχει τις καύλες της και θέλει να γαμηθεί. Μεγάλο κατόρθωμα! Η γυναίκα είναι φυσική, δηλαδή απεχθής. Έτσι, είναι πάντοτε χυδαία, δηλαδή το αντίθετο του δανδή*». ²⁸⁶ Ως δανδής, ο Baudelaire πρέπει να την αντιμετωπίσει αναλόγως – ως άνδρας αδυνατεί να πράξει τοιουτοτρόπως, ²⁸⁷ ως ποιητής δεν της χαρίζεται! Μέσα στη φυσικότητά της η αισχρή μπωντλαιρική γυναίκα ²⁸⁸ πρέπει να μακιγιαριστεί, να παρφουμαριστεί και να «προσεγγίσει άμεσα το άγαλμα, δηλαδή ένα πλάσμα θεϊκό και ανώτερο». ²⁸⁹ Η αλληγορία έχει αυτόν το ρόλο, ήγουν ν' αφαιρέσει τη φυσικότητά της και να τη μετατρέψει σε σύμβολο.

Η γυναίκα στα χρόνια του Baudelaire μπαίνει ενεργά στην αγορά εργασίας, οπότε παίρνει ανταλλάξιμη μορφή, μετατρέπεται σε εμπόρευμα. Αυτό για τον ποιητή είναι ανεπίτρεπτο, έτσι η γυναίκα μπαίνει στο στόχαστρο του ποιητή: «*Η γυναίκα στον Μπωντλαίρ: η*

κοινωνίας, που δεν είχε στην κατοχή της τίποτα. Η ζωή κάθε φτωχού ήταν πάντα μια επιβεβλημένη μοίρα, την οποία κανείς δεν μπορούσε ν' αλλάξει. Αντίθετα, από τον 12ο αιώνα περίπου, βλέπουμε να κερδίζει έδαφος η ιδέα ότι ο καθένας έχει τη δική του βιογραφία και μπορεί να επέμβει σ' αυτήν μέχρι την τελευταία στιγμή», Φ, Αριές. (1988). *Δοκίμια για το θάνατο στη Δύση*. Μτφρ.: Κ. Λάμψα. Αθήνα: Εκδόσεις Γλάρος, σ. 92-93. Έχοντας όλα αυτά υπ' όψιν μπορούμε να κατανοήσουμε βαθύτερα τα λεγόμενα του Benjamin («[...] πολύτιμο παλαιό νόμισμα από τον συγκεντρωμένο θησαυρό τούτης της ευρωπαϊκής κοινωνίας» βλ. παραπάνω). Κάλιστα θα μπορούσαμε να αναφερθούμε και στα χαρακτηριστικά του Albrecht Dürer «Ritter, Tod und Teufel» (1513) [Ιππότης, Θάνατος και Διάβολος] και «Melencolia I» (1514) [Μελαγχολία I] –τα χαρακτηριστικά αυτά συμπληρώνει το «lang-de|Der heilige Hieronymus im Gehäus» (1514) [Ο Άγιος Ιερώνυμος μελετά στο σπουδαστήριό του]– τα οποία βρίθουν συμβολισμών.

286. *Καρδιά μου γυμνωμένη*, ό.π., σ. 68.

287. Ακόμα όμως κι ως άντρας ο Baudelaire δεν αφήνει και πολλά περιθώρια στη γυναίκα. Μία φράση από το πεζοτράγουδο το «Ρολόι» απ' τη *Μελαγχολία του Παρισιού* συνοψίζει αυτή του τη στάση: «*Στην πραγματικότητα, μου έκανε τόση ευχαρίστηση να κεντήσω αυτλη την κενόδοξη φιλοφρόνηση, που δεν θα σας ζητήσω τίποτα γι' αντάλλαγμα*» [«*En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange*»], «Το ρολόι», *Η Μελαγχολία του Παρισιού*, ό.π., σ. 64.

288. «*Ποιος θα τολμούσε να επιφορτίσει την τέχνη με την άγονη λειτουργία μίμησης της φύσης;*», *Εγκώμιο του μακιγιάζ στο Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, ό.π., σ. 138.

289. *Εγκώμιο του μακιγιάζ*, ό.π., σ. 137.

πολυτιμότερη λεία στο “Θρίαμβο της Αλληγορίας” –η ζωή που σημαίνει το θάνατο. Η ιδιότητα αυτή ανήκει με τον πιο αμετάκλητο τρόπο στην πόρνη. Είναι το μοναδικό πράγμα που δεν μπορεί να παζαρέψει κανείς μαζί της και για τον Μπωντλαίρ είναι το μόνο που μετράει». ²⁹⁰ Η πόρνη οχεύει αλλά δεν αναπαράγεται, πουλάει, αλλά δεν πουλιέται· γι’ αυτό γίνεται αντισύμβολο μιας εποχής που προκρίνει τη συνεχή παραγωγή και την άνευ όρων παράδοση στα ετοιμοπαράδοτα ιδανικά. Το ίδιο και η λεσβία. ²⁹¹

Το πολύτιμο είναι τέτοιο επειδή είναι σπάνιο. Για να γίνει σπάνιος άνθρωπος κι ο ποιητής, είναι επιβεβλημένη η στειρότητα και στην καλύτερη περίπτωση η ολιγοπραγμοσύνη. Μονάχα η άξεστη και βάρβαρη φύση γεννά σε μεγάλες ποσότητες –και τα εργοστάσια φυσικά: «θέλει τον εαυτό του εντελώς στείρο, είναι ο μόνος τρόπος για να προσδώσει στον εαυτό του αξία. Ο Μπωντλαίρ, σε τέτοιο βαθμό είχε εξωθήσει τα αισθήματα αυτά, ώστε ν’ αρνείται ακόμα και την πνευματική πατρότητα. [...] δεν πρέπει να δημιουργούμε κατά ποσότητες επί ποιινή να μοιάσουμε στη φύση. Ο Μπωντλαίρ εκφράζει την απέχθειά του για την πληθωρική ιδιοσυγκρασία του Ουγκώ. Αν έγραψε λίγο, δεν είναι από αδυναμία: τα ποιήματά του λιγότερα σπάνια, αν δεν ήταν το αποτέλεσμα εξαιρετικών πράξεων του πνεύματος. Ο μικρός αριθμός τους, όπως και η τελειότητά τους, οφείλουν να υπογραμμίζουν τον “υπερφυσικό” χαρακτήρα τους: ο Μπωντλαίρ σε όλη του τη ζωή αναζήτησε την αγονία». ²⁹² Η μελαγχολία στη συνηθισμένη της πόζα, περιτρυγιάζεται, σαν άλλη μία παράσταση του Νυμφίου, από τα όργανα του Πάθους. Λίγο πιο πέρα. πάνω στο περήφανο άλογό του έρχεται ένας ιππότης με τη φρικτή του κουστωδία, το θάνατο και τον ίδιο τον διάβολο. Ετούτος ο ιππότης θα παραδοθεί στον ίμερο με τη μελαγχολία και η πέτρα που κείται δίπλα της προμηνύει το αποτέλεσμα. Λαθροκοιτώντας την περίπτωση, τα δύο όντα παίζουν στα ζάρια την κλεψύδρα.

Με την Αλληγορία η γυναίκα απεκδύεται τα κουρέλια και ντύνεται βασιλικές ερμίνες. Ο Baudelaire, ο στείρος και ψυχρός Baudelaire, της ξαναδίνει την απολεσθείσα της αξία. Η

290. Benjamin, *ό.π.*, σ. 188.

291. «Η ατεκνία των ερωτευμένων δεν είναι βέβαια ανικανότητα· η θλιβερή ανημπόρια του εκ φύσεως άκαρπου. Αντίθετα, δηλώνει κάτι υψηλό. Οι άνθρωποι του παθολογικού ίμερου δραπετεύουν από το είδος και τις επιταγές του. Ό,τι ζουν, κατά κάποιο τρόπο το υπεξαιρούν από τους θύλακες της φύσης Η στάση τους εκφράζει την αθέμιτη ανυπακοή, την παράφορη που αντλεί το φρόνημά της από το αφύσικο και το ανεμψύχτο», Κ, Παπαγιώργης. (2014). *Ίμερος και κλινοπάλη. Το πάθος της ζηλοτυπίας*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, σ. 57.

292. Σαρτρ, *ό.π.*, σ. 98-99.

Αυρηλία του Nerval, η Νεράιδα του Giraudoux και η Νάντζα του Breton θα τη στεφανώσουν: «Κορίτσι μου άσπρο, με πυρρόξανθη την κόμη,/ ανοίγονται απ' του ρούχου σου τις τρύπες δρόμοι/ που βγάζουν όπου της ανέχειας σου βοά ο σάλος/ μα και το υπέροχό σου κάλλος. [...] Αχ το φτωχό σου ξέχνα κουρελάκι! Κοίτα/ να βάλεις άνετη βασιλικιάν εσθήτα/ να πέφτει γλιστριτή με θρόους και ψιθύρους/ προς τους ταρσούς σου ευσφύρους! [...] –Ζητιάνα, ωστόσο, μένεις και όλο ζητιανεύεις/ στην τρώγλη, που κοιμάσαι μέσα, ζεις και ρέβεις· σε καποιανού Βεφούρ ξυλιάζεις το κατώφλι· σπασμένου αβγού είσαι σαν τσόφλι· [...] Μα, να, έλα δίχως άλλο κόσμημα η στολίδι,/ χωρίς των αρωμάτων τα πτερόεντα είδη –/ μονάχα με τη γύμνια σου έλα εδώ σιμά μου,/ αχ, ομορφιά μου εσύ, ομορφιά μου!».²⁹³

Η μπωντλαιρική ειρωνεία και το γέλιο

«Πεθαίνω από δίψα κοντά στην πηγή,
τα δόντια ζεστός σα φωτιά, κρουταλίζω·
στην ίδια μου χώρα σε ξένη είμαι γη·
κοντά στο μαγκάλι είμαι και τουρτουρίζω·
γυμνός, το κορμί μου σαν πρόεδρος στολίζω·
με δάκρθα γελώ, απελπισμένα προσμένω·
ξανά παίρνω θάρρη απ' τη θλίψη ως πεθαίνω·
χωρίς ευτυχία χαρά έχω και σκόλη·
πανίσχυρος και δίχως δύναμη μένω·
καλόδεχτος και μ' αποδιώχνουν όλοι»²⁹⁴

Εντός του ανθρώπου, όπως είδαμε και πιο πάνω, υπάρχουν δύο τάσεις: μία προς τον Θεό και μία προς τον Δαίμονα. Το άτομο καλείται να επιλέξει στρατόπεδο και προστάτη «Άγιο». Θεός και Σατανάς όχι μόνο δεν παλεύουν για την πρωτοκαθεδρία εντός του ατόμου, αλλ' αντίθετα «*ἄσβεστος δ' ἄρ' ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν*».²⁹⁵ Δεν είναι σίγουρο πάντως

293. *Τα Άνθη του Κακού*, «Σε μια πυρρόξανθη ζητιάνα», ό.π., σ. 263, 265, 267.

294. Φ, Βιγιόν, «Μπαλάντα για τον διαγωνισμό του Μπλουά (των Αντιθέσεων)». Στο Φ, Βιγιόν. (2010). *Μπαλάντες και άλλα ποιήματα*. Εισ.-Μτφρ.-Σχόλ.: Μ. Υψηλάντη. Αθήνα: στιγμή, 187.

295. Ομ. Ιλ. Α, 599.

πως και οι δύο δυνάμεις του χριστιανικού κόσμου έχουν χιούμορ.

Γελάνε, λοιπόν, οι θεοί; Για τους Αρχαίους μάλλον ναι, όπως μας πληροφορεί ο Ραψωδός. Τι συμβαίνει όμως με τον χριστιανικό Θεό; Ο Baudelaire θεωρεί πως κάτι τέτοιο είναι αδιανόητο: *«ο Ένσαρκος Λόγος, ουδέποτε γέλασε. Στα μάτια Εκείνου που γνωρίζει και δύναται τα πάντα, το κωμικό δεν υπάρχει. Και όμως ο Ένσαρκος Λόγος γνώρισε την οργή, γνώρισε ακόμη και δάκρυα [...] το γέλιο είναι εν γένει κλήρος των τρελών, και ότι συνεπάγεται πάντοτε κατά το μάλλον ή ήττον άγνοια και αδυναμία»*.²⁹⁶ Ακόμα, λοιπόν, κι αν οργίστηκε με τους εμπόρους ή αν δάκρυσε στον Κήπο των Ελαιών ποτέ δεν γέλασε ο Ιησούς.

Ο Σατανάς; Ο Baudelaire καταφάσκει και μάλιστα θεωρεί ως πηγή του γέλωτος την κόλαση και τον ίδιο τον αλαζόνα ρήγα της: *«Το γέλιο προέρχεται από την ιδέα περί της ανωτερότητάς μας. Ιδέα σατανική, αν υπήρξε ποτέ! Αλαζονεία και παραλογισμός!»*.²⁹⁷ Συνεπώς, το γέλιο είναι σατανικό αφού κύρια πηγή του είναι ο αλαζών Εωσφόρος: *«Το γέλιο είναι σατανικό, είναι λοιπόν βαθιά ανθρώπινο. Είναι στον άνθρωπο η συνέπεια της ιδέας για την ανωτερότητά του· και, πράγματι, καθώς το γέλιο είναι ουσιαστικά αντιφατικό, δηλαδή είναι ταυτόχρονα σημείο άπειρης μεγαλοσύνης και άπειρης αθλιότητας· άπειρης αθλιότητας σε σχέση με το απόλυτο. Ον του οποίου κατέχει τη σύλληψη, άπειρης μεγαλοσύνης σε σχέση με τα ζώα»*.²⁹⁸

Η αίσθηση ανωτερότητας που φέρει εντός του ο άνθρωπος, τόσο απέναντι στη φύση όσο και απέναντι στους «αδελφούς» του, παράλληλα με την εγγενή αθλιότητά του σε σχέση με το υπέρτατο ον, τον Θεό, προδίδουν μιαν αντιφατική φύση εντός του. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, σύμφωνα με τον Baudelaire, είναι ο ήρωας του Maturin, Melmoth. Το ον αυτό, συνειδητοποιώντας τη θέση του, καταδικασμένος να κινείται αενάως μεταίχμιακά, παραδίνεται σε ένα φρικτό γέλιο: *«Είναι [...] ό,τι προκύπτει αναγκαστικά από τη διπλή, αντιφατική του φύση, που είναι απείρως μεγάλη σχετικά με τον άνθρωπο, απείρως κακή και ποταπή σχετικά με το απόλυτο Αληθές και Δίκαιο. Ο Μέλμωθ είναι μια ζωντανή αντίφαση»*.²⁹⁹

Μέσα σ' όλο αυτό το πανδαιμόνιο εμφανίζεται ο καλλιτέχνης, στον απόηχο του ρομαντισμού ο Baudelaire: *«Ερμηνεύει τον κόσμο ως ένα ζωντανό έργο τέχνης και τον Θεό ως τον καλλιτέχνη δημιουργό του, έτσι ώστε το γέλιο του καλλιτέχνη με τα δικά του έκπτωτα έργα να αποτελεί μια μίμηση της πρωταρχικής δημιουργίας του κόσμου από την πτώση του*

296. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 15-16.

297. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 23.

298. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 29.

299. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 28.

Θεού. Με τον τρόπο αυτό, ο Baudelaire επαναλαμβάνει εκείνη τη ρομαντική παράδοση που εκλαμβάνει τον μεγαλοφυή καλλιτέχνη ως ένα Δεύτερο Δημιουργό όμοιο με τον Πρώτο και θεωρεί ότι ο “συγγραφέας μέσα στο έργο του οφείλει να είναι όπως ο Θεός μέσα στο σύμπαν, πανταχού παρών και πανταχού αθέατος, αφού η τέχνη είναι μια δεύτερη φύση και ο δημιουργός αυτής της φύσης πρέπει να ακολουθεί ανάλογους τρόπους”. Η σύλληψη του καλλιτέχνη ως ισόθεου δημιουργού είναι τυπική στον ρομαντισμό και αποτελεί μια ιδέα χριστιανική και αντιχριστιανική μαζί· χριστιανική, καθώς ο καλλιτέχνης ενεργεί κατ’ εικόνα και καθ’ ομοίωση του Θεού, αλλά και αντιχριστιανική, καθώς η εξομοίωση του καλλιτέχνη με τον Θεό ενέχει την υφή της ύβρης». ³⁰⁰ Ο καλλιτέχνης εντός των αντινομιών και του ανολοκλήρωτου ³⁰¹ γελά· γελά δυνατά, γαργαντούϊκά: με τον εαυτό του, με τις αντιφάσεις του, με ένα Εγώ που δημιουργεί και ένα Εγώ που είναι έτοιμο να τον οδηγήσει στην τίσις, ³⁰² με τη δημιουργία και με την καταστροφή της. Με άλλα λόγια ο καλλιτέχνης είναι πομπός και δέκτης ειρωνείας. ³⁰³

300. Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής, ό.π., 263-264. Εντός του κειμένου ο Δ. Πολυχρονάκης παραπέμπει στην *Αλληλογραφία* του Flaubert [G, Flaubert. (1983). *Αλληλογραφία*. Μτφρ.: Κ. Παππάς. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 108].

301 Για τον Bakhtin το ανολοκλήρωτο, το μη περατωμένο αποτελεί στοιχείο του γκροτέσκο του σώματος, μεγάλος εκφραστής του οποίου ήταν ο Rabelais: «Μια απ’ τις βασικές τάσεις της γκροτέσκας εικόνας τυ σώματος συνίσταται στο να δείχνει δύο σώματα σε ένα: το ένα που γεννά και πεθαίνει, το άλλο που συλλαμβάνεται, κυοφορείται, γεννιέται. Είναι ένα σώμα που πάντα εγκυμονεί και γεννά, ή τουλάχιστον είναι έτοιμο να συλλάβει και να γονιμοποιηθεί – με τονισμένο το φαλλό ή τα γεννητικά όργανα. Απ’ το ένα σώμα βγαίνει, με τη μία μορφή ή την άλλη, στον ένα ή στον άλλο βαθμό, ένα άλλο, νέο σώμα», Μ, Μπαχτίν. (2019). *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του*. Μτφρ. από τα ρωσικά: Γ. Πινακούλας. Ηράκλειο: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ, σ. 33. Για τον Ρώσο κριτικό, σύμβολο της παραπάνω θέσης είναι οι τερακότες των έγκυων γριών του Κερτς στο Ερμιτάζ.

302. Σε αυτό το σημείο ας θυμηθούμε και τη ρομαντική ειρωνεία όπως παρουσιάζεται από τον Hegel στην *Αισθητική* του: «Στην εισαγωγή της *Αισθητικής* του ο Χέγκελ μίλησε με σαφήνεια για την ειρωνεία του ρομαντισμού. Ο Φίχτε εξελάμβανε το αφηρημένο και το τυπικό Εγώ ως απόλυτη αρχή πάσης γνώσεως, παντός συλλογισμού και πάσης πράξεως. Τούτο σημαίνει ότι αναγνωρίζοντας τη συνείδηση ως απλή αρχή, μπορούσε να αρκείται σε κάθε επιμέρους, κάθε προσδιορισμό και περιεχόμενο, αφού όλα τα πράγματα υπάρχουν και την άλλη στιγμή μπορούν να καταβαρθρωθούν μέσα στην ελευθερία του Εγώ που είναι τιμητής και εγγυητής των πάντων. Ό,τι υπάρχει οφείλει την ύπαρξη του στο Εγώ, κατά συνέπεια ό,τι υπάρχει μπορεί και να εκμηδενιστεί από το Εγώ», Κ, Παπαγιώργης. (2004). *Τα γελαστά ζώα*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, σ.167.

303. «[...] η έννοια της ειρωνείας στον ρομαντισμό δεν περιχαρακώνεται στην παραδοσιακή κατανόησή της ως αντιθετικού σχήματος που επιτρέπει σε κάποιον να λέει κάτι και να εννοεί ακριβώς

Ο καλλιτέχνης δημιουργεί αν και μόνο αν έχει γνώση τούτης της κατάστασης: «ο καλλιτέχνης δεν είναι καλλιτέχνης παρά υπό την προϋπόθεση ότι είναι διττός και ότι δεν αγνοεί κανένα από τα φαινόμενα της διττής του φύσης». ³⁰⁴

Ο καλλιτέχνης αποτελεί πηγή γέλιων και εξαιτίας της δυσκαμψίας ³⁰⁵ και της αποπίας του. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες κινούμενοι σε εντελώς αντίθετα μονοπάτια από αυτά που πήρε η αστική τάξη, με το βλέμμα προσηλωμένο στην τέχνη τους, ³⁰⁶ αιθεροβάμονες, δημιουργοί και κοινωνοί μιας άλλης πραγματικότητας, είχαν δύο διεξόδους: είτε να «ενταχθούν» στο σύστημα και με αυτόν το τρόπο να ψωμιστούν είτε παραμένοντας εντός του κόσμου τους, να χλευαστούν και να γελοιοποιηθούν και να πεινάσουν –αλλά «ούκ ἐπ' ἄρτω μόνω ζήσεται ἄνθρωπος». Κοινός τόπος είναι πως, και στις δύο περιπτώσεις, προσλαμβάνουν το

το ακριβώς αντίθετο, ή όπου μια πράξη επιφέρει το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα από εκείνο στο οποίο αποσκοπούσε. Η ρομαντική ειρωνεία υπερβαίνει το σχήμα της αντίθεσης, καθώς αφορά τον αμφίσημο χαρακτήρα των ανθρώπινων λόγων και ενεργειών. Το γεγονός ότι τα λόγια και οι πράξεις μας εννοούν κάτι περισσότερο από αυτό που δείχνουν ή λενε, δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκη ότι εννοούν το αντίθετο για την ακρίβεια, μπορούν να εννοούν το αντίθετο, μπορεί και όχι. Αλλά, διευρυνόμενη κατ' αυτόν τον τρόπο, η ειρωνεία καταλήγει να χαρακτηρίζεται από την απροσδιοριστία της», Πιερότοι και ποιητές στην εποχή της παρακμής, ό.π., σ. 86.

304. Περὶ της ουσίας του γέλιου, ό.π., σ. 59.

305. Σύμφωνα με τον Henri Bergson, στο βιβλίο του *Το γέλιο [Le rire]*, η ακαμψία είναι σε αρκετές περιπτώσεις αυτή που προκαλεί το κωμικό και συνακόλουθα τον γέλωτα.

306. Μία πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση: «Από κοινωνιολογική και ηθική άποψη, η τάση του μοντέρνου καλλιτέχνη να βάζει την τέχνη του πάνω από κάθε τι άλλο δεν διέφερε σε τίποτα από την τάση του αστού να βάζει πάνω από όλα το χρήμα, έτσι ώστε ο αισθητισμός του ενός (το δόγμα της “l'art pour l'art”) και το επιχειρηματικό δαιμόνιο του άλλου (το δόγμα του “business is business») να αποτελούν προϊόντα της ίδιας αυτοαναφορικής λογικής και του ολοκληρωτισμού που ο αντικοινωνικός ατομικισμός και η αδιαφορία για το κοινό καλό. “Ο καθείς και η χίμαιρά του”, θα έγραφε σκωπτικά ο Baudelaire, εννοώντας ότι ο καθένας επινοεί τον δικό του τεχνητό παράδεισο για να ανταπεξέλθει στη σκληρότητα της ζωής. Κι αν το όπιο του καλλιτέχνη ήταν το ωραίο της τέχνης του, του αστού ήταν το χρήμα. [...] Αστός και καλλιτέχνης αναγορεύονταν από τον Baudelaire ως δίδυμοι, λόγω της υποκρισίας τους που τους καθιστούσε από κοινού ψεύτες και απατεώνες, τσαρλατάνους και γελωτοποιούς, με την διαφορά ότι ο καλλιτέχνης εκ της μειονεκτικής και παρασιτικής θέσης του είχε επίγνωση της γελοιότητάς του ενώ ο αστός όχι. Αν μη τι άλλο, ήταν η ίδια μετωπική αντιπαράθεση της μοντέρνας τέχνης με τη μοντέρνα κοινωνία που καθιστούσε τη μία πιστό αντίγραφο της άλλης, σαν να επρόκειτο για δύο καθρέφτες που ο ένας αντικατόπτριζε τον άλλο», Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής, ό.π., σ. 228.

χαρακτήρα του κλόουν, του γελωτοποιού, του απάχη και του τρελοπροφήτη: «Ο καλλιτέχνης αποβαίνει ένας Δεύτερος Δημιουργός μέσα στη συνολική τάξη του κόσμου, καθώς η δύναμή του να εναρμονίζει τα αντίθετα αποκαλύπτει την πρωταρχική ενότητα και την κρυμμένη αρμονία του κόσμου που μας περιβάλλει. Μέσα στο περιβάλλον ενός τέτοιου θρησκευτικού αισθητισμού, ο ρομαντισμός θα ορίσει τον καλλιτέχνη ως ιερέα και προφήτη που μεσιτεύει και κοινωνεί στον υπόλοιπο κόσμο την απόλυτη αλήθεια του Θεού. Κι ωστόσο, την ίδια ακριβώς περίοδο, στις τάξεις του ρομαντισμού θα αναδυθεί μια διαφορετική εικόνα από εκείνη του ιερέα και προφήτη που καθιστά τον καλλιτέχνη στα μάτια του κοινού του έναν σαλιμπάγκο, έναν παλιάτσο, έναν κλόουν ή έναν γελωποιοό».³⁰⁷ Δύσκαμπτοι απέναντι στις αξιώσεις της εποχής τους και εκφραστές δυσνόητων αληθειών, οι καλλιτέχνες γίνονται, εκόντες-άκοντες, πηγή γέλιου. Να γιατί σε ρομαντικό πλαίσιο, οι *Πιερότοι* αναδεικνύονται σε ηρωικά σύμβολα!

Πολλές φορές έχουμε δει τον Baudelaire ν' αναδεικνύει την *αντίφαση* σε νόμο της επικράτειάς του. Προφανώς και ο ίδιος δεν αποτελεί εξαίρεση. Στο ποίημα «Ο εαυτόν τιμωρούμενος» εντοπίζουμε ένα Εγώ-Υποκείμενο και ένα Εγώ-Αντικείμενο, ένα δρον υποκείμενο και ένα παθητικό αντικείμενο, το Εγώ-Είρων και το Εγώ-Ειρωνευόμενο: «Μην και δεν είμαι τάχα ακόρντο που φαλτσάρει/ εκεί που η θεία κορυφούται συμφωνία,/ καθώς μ' εξουσιάζει η αδηφάγα Ειρωνεία/ που με μσάει και με χάφτει ευθύς με χάρη;».³⁰⁸ Η ειρωνεία που φέρει εντός του ο ποιητής τον διαπερνά και μεταδίδεται στην κοινωνία. Πρόσωπα, ιδέες και καταστάσεις περιπλέκονται, στροβιλίζονται· και ο flâneur λειτουργώντας ως διαλύτης ανοίγει δρόμο μέσα τους. Για να μην παρασυρθεί και χάσει τον εαυτό του, ο πλάνητας χρησιμοποιεί αυτή αυτή την ειρωνεία σαν φάρμακο απέναντι στη ζάλη που του προκαλεί το πλήθος: «η ειρωνεία μας εξοπλίζει κατ' αρχάς με μία εγωιστική φρόνηση που μας ανοσοποιεί ενάντια σε κάθε επικίνδυνη έξαρση και στο σπαραγμό του ακραίου συναισθηματισμού. Χάρη σ' αυτήν δεν διχαζόμαστε από απαιτήσεις φιλόδοξες και ασύμβατες. Από την άλλη, η ειρωνεία μας προφυλάσσει από την απογοήτευση, για τον απλό λόγο πως αποτελεί αντίδοτο στη

307. *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής*, ό.π., σ. 115. Με αυτό το σκεπτικό θα μπορούσε να γελάσει και ο Ιησούς, αλλά με το ίδιο του τον εαυτό.

308. *Τα Άνθη του Κακού*, «Ο εαυτόν τιμωρούμενος», ό.π., σ. 247.

γοητεία».³⁰⁹

Απο-μαγεμένος ο ποιητής, φορώντας την αλληγορική του πανοπλία και κρατώντας τη σπάθη της ειρωνείας, κινείται διαυγής εντός του πλήθους. Εντός της κάμαράς του, μιθριδατίζοντας, εξασκείται, μέσω της δημιουργικής μελαγχολίας και φυσικά ως καλλιτέχνης-Πιερότος, πώς θα δράσει στο κοινωνικό πεδίο: «*Το κωμικό, η δύναμη του γέλιου, εντοπίζεται στον γελώντα και διόλου στο αντικείμενο του γέλιου. Ο άνθρωπος που πέφτει δεν γελά καθόλου με την ίδια του την πτώση, εκτός κι αν είναι φιλόσοφος, άνθρωπος που έχει αποκτήσει, λόγω συνήθειας, τη δύναμη να διχάζεται ταχύτατα και να παρίσταται ως ανιδιοτελής θεατής στα φαινόμενα του εγώ του*».³¹⁰ Αυτό το διχασμένο πλάσμα, ικανό να γελάσει με τον εαυτό εφόσον έχει συνείδηση αυτής της κατάστασης είναι ικανό να δημιουργήσει το κωμικό. Όχι ένα απλό, σύνηθες κωμικό αλλά το απόλυτο κωμικό, το γκροτέσκο!³¹¹

309. *Η ειρωνεία*, ό.π. σ. 35. Σχολιάζοντας τον Jankélévitch ο Παπαγιώργης θα γράψει: «*Το πάθος δεν ταιριάζει στον είρωνα. Επειδή ακριβώς προϋποθέτει αφοσίωση, τυφλή ενδοτικότητα στην παρουσία του άλλου, παραίτηση από τον αυτίθυμο εγωισμό, τελικά εξαερώνεται σε απορριπτέα αυταπάτη. Με άλλα λόγια η ειρωνεία δεν έχει καρδιά, κι αν έχει, προτιμά να τη θυσιάσει σε υποτυπώδεις ανάγκες. Υπερβολικά οξυδερκής, περίπου μυαλό χωρίς αίσθημα, είναι υπερβολικά διαυγής για να τυφλωθεί από τα πάθη της. Περιφρονώντας το παράτολμο, την οργή και την επιθυμία που αναλαμβάνουν τις συνέπειες της δράσης τους, προτιμά την ψευδο-αριστοκρατική αδράνεια. Ο είρωνας επιστρέφει σπίτι του εξωτερικά απασαλάκωτος, επειδή λοιπόν εκτίθεται για να πληγωθεί, βρίσκει τελικά καταφύγιο σε περίτεχνες περιφράσεις, φιλολογεί αντί να παθιαστεί οπότε η αίσθηση της ματαιότητας εδραιώνεται σαν πάγιο αντανακλαστικό. Τίποτα δεν αξίζει τον κόπο, ο κόσμος είναι μάταιος*», *Τα γελαστά ζώα*, ό.π., σ.165.

310. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 29.

311. «*Πρόκειται για το γέλιο του ανθρώπου, αλλά το πραγματικό γέλιο, το βίαιο γέλιο στη θέα πραγμάτων που δεν αποτελούν σημεία αδυναμίας ή δυστυχίας των συνανθρώπων του. Εύκολα μαντεύει κανείς ότι εννοώ το γέλιο που προκαλείται από το γκροτέσκο. [...] Θα αποκαλώ [...] το γκροτέσκο απόλυτο κωμικό, σε αντίθεση προς το σύνηθες κωμικό, που θα αποκαλώ ενδειγματικό [significatif] κωμικό*», *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 36, 38. Ο Schlegel αποκαλεί συνήθως το γκροτέσκο arabeque [βλ. Μπαχτίν, ό.π., σ. 50-51] για το οποίο ο Baudelaire θα γράψει: «*Το αραβούργημα (arabesque) είναι το πνευματικότερο σχέδιο*», *Μύδροι*, ό.π., σ. 22. Ενώ για την ειρωνεία γράφει ο Jankélévitch: «*Η ειρωνεία είναι ένα αραβούργημα: μεταμορφωμένο από τη χάρη της ειρωνείας, το ίδιο δεν είναι πια το ίδιο, αλλά ένα άλλο, και η συνείδηση στρέφει τα νώτα στις ίδιες της τις παραδόσεις. Ας προχωρήσουμε πιο πέρα. Αυτή η δύναμη να δρας, να ντύνεσαι και να μιλάς εξ αντιθέτου, είναι η τέχνη, τέλος, να μη μοιάζεις με τον εαυτό σου δεν εξαρτάται μήπως από το μυαλό; Το μυαλό είναι σε μας το*

Το γκροτέσκο προϊόν δημιουργίας και όχι μίμησης, όπως το ενδειγματικό κωμικό, βρίσκει την έκφρασή του, κατά τον Baudelaire, στην αγγλική παντομίμα και ιδιαίτερα στη φιγούρα του Πιερότου. Μέσα στην υπερβολή των χειρονομιών, στο πανδαιμόνιο και τη συνεχή εναλλαγή των σκηνών, με το ένα ευτράπελο να διαδέχεται το άλλο: «*Η παντομίμα είναι η απόσταξη της κωμωδίας· είναι η πεμπουσία της· είναι το καθαρό κωμικό στοιχείο, διυλισμένο και συμπυκνωμένο*». ³¹² Μέσα σ' αυτή τη φρενήρη ατμόσφαιρα επέρχεται ο ίλιγγος: «*Αμέσως μπαίνει ο ίλιγγος, ο ίλιγγος κυκλοφορεί στον αέρα· αναπνέουμε τον ίλιγγο· ο ίλιγγος γεμίζει τους πνεύμονες και ανανεώνει το αίμα στην καρδιά. Τί είναι αυτός ο ίλιγγος; Είναι το απόλυτο κωμικό· κατακυριεύσε τους πάντες*». ³¹³ Κοινό και ηθοποιό παραδίνονται σε μια «*κυκλική κίνηση δίχως τελειωμό*» ³¹⁴

«*Ο κόσμος είναι μια σκηνή*» έλεγε ο Wilde «*αλλά η παράσταση είναι κακή*». Δεν θα ήταν, λοιπόν, δίολου παράξενο αν ο κόσμος μας ήταν μια παράσταση αγγλικής παντομίμας, σαν κι εκείνη που είχε δει ο Baudelaire και του προξένησε το αίσθημα πως κάτι γκροτέσκο αναπτύσσεται μπροστά στα μάτια του. Αταξία, πανδαιμόνιο και μουτσούνες που χειρονομούν ακατάπαυστα: «*και πάντα σε εκείνο το παράξενο έργο παριστάνονταν έτσι, με παραφορά· ήταν ο ίλιγγος της υπερβολής*». ³¹⁵ Σ' αυτό το μεγαλείο της υπερβολής και της φάρσας, στο καρναβάλι του κόσμου, κινείται ο καλλιτέχνης. Εξάγει απ' όλο αυτό το χάος τα μέσα για δημιουργήσει. Μέσω της αλληγορίας το εμπόρευμα αναζωογονείται, μέσω της ειρωνείας ατσαλώνεται. ³¹⁶ Το κωμικό που χειρίζεται ένας τέτοιος καλλιτέχνης είναι ζωηρό και τα βάζει με όλους και με όλα. Τουτέστιν είναι, όπως προείπαμε, το *απόλυτο κωμικό*, που συμπίπτει με την ειρωνεία: «*Το κωμικό υπονομεύει μόνο τις αλλόκοτες συνήθειες και τις εμμονές, τις ιδιοτροπίες και τις κίβδηλες πεποιθήσεις· γιατί μας κάνουν να γελούμε κυρίως οι γελοίοι. Η ειρωνεία, από την πλευρά της, γελοιοποιεί όχι μόνο το αξιογέλαστο αλλά και το μη αξιογέλαστο. Αποτελεί αυτοκαταστροφή και εκμηδένιση όλων των αντικειμενικών*

όργανο της αναμονής. Είναι αυτό που αναβάλλει την αντίδρασή μας δίνοντας χρόνο να διαβουλευθούμε με τον εαυτό μας και να αναθεωρήσουμε τη γνώμη μας. Την κεραυνοβόλα κι αφελή ελευθεροστομία των αυθόρμητων υπάρξεων η διαβούλευση αυτή την καθιστά με εσκεμμένες αντιδράσεις, που καθυστερούν πολύ ως προς τις αιτίες τους, όμως εμπνέονται από βελτιωμένες προσδοκίες», Η ειρωνεία, ό.π., σ. 74.

312. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 50.

313. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 51.

314. *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 139

315. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 48

316. «*[...] αν η ειρωνεία υποβαθμίζει και ευτελίζει κάθε επιμέρους αντικείμενο, είναι για να τιμήσει περισσότερο την ολότητα των πραγμάτων*», *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 156.

περιεχομένων».³¹⁷ Ο είρων και ο καλλιτέχνης που ποθεί το απόλυτο κωμικό δεν βάζουν στεγανά. Ο ιλιγγιώδης κόσμος του γκροτέσκο και της ειρωνείας είναι πεδίο δόξης λαμπρό για τον καλλιτέχνη.

Η νεαρή Αννούλα, στο *Η μνηστή του βασιλιά* του E.T.A. Hoffmann –συγγραφέα που εκφράζει με απaráμιλλο τρόπο το γκροτέσκο για τον Baudelaire, δοκιμάζει μία τρομερή απογοήτευση όταν βλέπει τον περίλαμπρο στρατό των Καρότων, να μετατρέπεται, όταν κανένας πια δεν τον βλέπει, σε ένα άθλιο και βρωμερό τσούρμο που κοιμάται «στο λασπωμένο βόρβορο από όπου ξεφύτρωσε».³¹⁸ Το καλλιτεχνικό Εγώ δημιουργεί και καταστρέφει αυτοστιγμεί, κάτι υπάρχει και παρευθύς χάνεται, ό,τι υπάρχει μπορεί να ξε-υπάρξει. Το Εγώ του καλλιτέχνη γοήτευσε, το Εγώ του Καλλιτέχνη από-γοήτευσε: «*Η ειρωνεία είναι μια διπλή κινητικότητα, μια δραστική κυκλοφορία στο κύκλωμα του γρίφου και του νοήματος. Εν τούτοις, τούτο το ταξίδι από το νόημα στο νόημα ανάμεσα από τους γρίφους, δεν πρέπει να ανακαλεί την εικόνα της κλειστότητας, αλλά μάλλον την ανοιχτότητα. Το ταξίδι αυτό δεν είναι παράκαμψη, ούτε χαμένος χρόνος. Είναι, όπως κάθε μεσολάβηση, μια δοκιμασία*».³¹⁹ Ο Καλλιτέχνης, ως άλλος Πόντιος Πιλάτος, απευθύνεται στα πράγματα τοιουτοτρόπως: «έξουσίαν ἔχω σταυρωσαί σε καὶ ἔξουσίαν ἔχω ἀπολῦσαί σε».³²⁰ Ἰδού η ειρωνεία και το γκροτέσκο!

Όταν βρεθεί ανάμεσα στους συμπολίτες του, στους πολύβουους παρισινούς δρόμους, ο

317. *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 145.

318. *Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 53. Ο Baudelaire χρησιμοποιεί την απογοήτευση της Αννούλας από το *Η μνηστή του βασιλιά* (ή *Ο βασιλιάς των καρότων*) [E.T.A. Hoffmann. *Η μνηστή του βασιλιά*. Μτφρ.:·-Επίμ.: Ε. Μαυρομαμάτη. Αθήνα: Κίχλη] καθώς πραγματεύεται το γκροτέσκο του Γερμανου συγγραφέα [*Περί της ουσίας του γέλιου*, ό.π., σ. 53-59]. Ένα παράδειγμα παρμένο από τον ίδιο τον Baudelaire είναι το ποίημα «*Ρομαντικό ηλιοβασίλεμα*»: «*Τι ωραίος ο ήλιος, όταν φρέσκος-φρέσκος ανεβαίνει/ και, εκρήξεις εκτινάσσοντας, μάς λέει Καλημέρα!/-Μακάριος όποιος μ' έρωτα μπορεί την κάθε εσπέρα/ να χαιρετά μια δύση κι απ' όνειρο πιο δοξασμένη! Θυμάμαι! Τις πηγές και τις βραγιές, τ' Άνθη –όλα τα είδα/ λιπόθυμα απ' το βλέμμα του που σαν καρδιά χτυπάει.../-Στις άκρες των ακριών το πόδι μας γορμά μας πάει/ μην και προλάβουμε λοξή ν' αδράξουμε μι' αχτίδα. Θεό που αποσύρεται να κυνηγώ είναι ματαιότης-/ η Νύχτα ακάθεκτη εδραιώνει το βασίλειό της,/ υγρή και μελανή-απεχθής· με φρίκες, ρίγη ανάρια. Του τάφου μπόχα στα σκοτάδια πέτεται· και μέλλει/ το πόδι μου έντρομο, στα βουρκονέρια και στα ἔλη,/ αιφνίδιους φρόνους να πατά και κρύα σαλιγκάρια*», *Τα Άνθη του Κακού*, «*Ρομαντικό ηλιοβασίλεμα*», ό.π., σ. 415.

319. *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 63.

320. Ιωαν. 19, 10

Baudelaire σύμφωνα με τον Benjamin, μέσω της αλληγορίας καταστρέφει και ταυτόχρονα δημιουργεί· ό,τι τίθεται κάτω από την αλληγορία: «*συντρίβεται και συντηρείται ταυτόχρονα*».³²¹ Δια της αλληγορίας ο ποιητής, σαν ένας εξαιρετικά σαδιστής βασανιστής, εξήγαγε όλες τις πληροφορίες που ήθελε. Με την ειρωνεία γυρίζει άλλη μία φορά τον τροχό για να βεβαιωθεί πως δεν έχει κάτι άλλο να κρύψει το θύμα του.³²² Η αλληγορία μυρίζει σπίρτο, η ειρωνεία αμμωνία.

Ας πάρουμε ξανά ως παράδειγμα το ποίημα «Σε μια πυρρόξανθη ζητιάνα». Πόσο αβρός και γαλαντόμος φάνηκε ο ποιητής απέναντι στη μικρή του ζητιανούλα! Της έταξε κοθόρνους βελούδινους, βασιλικές εσθήτες και βασιλικά σκήπτρα που μ' αυτά θα υπέτασσε ακόμα και «*plus d' un Valois!*»· της υπόσχεται χάδια και τρυφερότητες... μέχρι που «*κι αν λιγουρεύεσαι με ακόρεστα ματάκια/ των δέκα σαντιμιών τα ψευτομπιζουδάκια, εγώ και τούτα (ναι, συγγνώμη ας σου ζητήσω)/ αδυνατώ να σ' τα δωρήσω*».³²³ Όλα τα παίρνει πίσω και η κοπέλα, σαν τη μικρή Αννούλα του Hoffmann, απογοητεύεται, απελπίζεται· μα και πάλι ο ποιητής στα όρια της ειρωνείας της απευθύνεται ως εξής: «*Μα, να, έλα δίχως άλλο κόσμημα η στολίδι,/ χωρίς των αρωμάτων τα πτερόεντα είδη –/ μονάχα με τη γύμνια σου έλα εδώ σιμά μου,/ αχ, ομορφιά μου εσύ, ομορφιά μου!*».³²⁴

Βέβαια, η ειρωνεία δεν είναι για όλους· εντός του μυστικού πεδίου του εαυτού και μέσα σ'

321. Benjamin, *ό.π.*, σ. 187.

322. «*Η ειρωνεία αποτελεί μια πρόοδο και διόλου μια νησίδα ματαιοπονίας: εκεί που πέρασε η ειρωνεία υπάρχει περισσότερη αλήθεια, περισσότερο φως. Επειδή κατεδαφίζει χωρίς να ανοικοδομεί ρητά. Η ειρωνεία μας σπρώχνει πάντα παραπέρα: οδηγεί το πνεύμα προς μια εσωτερικότητα πιο απαιτητική και ουσιαστική*», V. Jankélévitch. (1997). *Η ειρωνεία*. Μτφρ.: Μ. Καραχάλιος. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ, σ. 59

323. *Τα Άνθη του Κακού*, «Σε μια πυρρόξανθη ζητιάνα», *ό.π.*, σ. 267. Βλ. και το περιστατικό κατά το οποίο ο φίλος του Πανταγκρυέλ, Πανούργος, κοροϊδεύει την παρισινή κυρά, με την οποία είναι καψουρεμένος, τάζοντάς της χρυσαφένια, διαμαντένια, μαργαριταρένια κομποσκοίνια και πανάκριβα υφάσματα, ενώ στο πουγκί του κουδούνιζε τις άνευ αξίας δικαστικές μάρκες [Jetons ή Écus de Palais (από τις σημειώσεις της κατωτέρω έκδοσης)] «*σαν να ήταν δουκάτα αστραφτερά*» F, Rabelais. (2018). *Γαργαντούας και Πανταγκρυέλ*. Εισ.-Μτφρ.-Σχόλ.: Φ. Δ. Δρακονταείδης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΞΑΝΤΑΣ, σ. 521 (:Κεφάλαιο 21: «Πώς ο Πανούργος τσιμπήθηκε με μια σπουδαία κυρία του Παρισιού»).

324. *Αυτόθι*.

αυτό το παιχνίδι³²⁵ ο είρων κάλλιστα μπορεί να παρασυρθεί, να χάσει τον έλεγχο και από είρων να καταντήσει, στην καλύτερη περίπτωση, ειρωνευόμενος ενώ στη χειρότερη να εγκλωβιστεί εντός της φάρσας που έστησε και να χάσει τελείως τον εαυτό του: «Γιατί όχι μόνον απατώμεθα, αλλά η συνείδηση αυταπατάται. Δεν βάζουμε ατιμώρητα το σκάνδαλο σε πειρασμό: η ειρωνεία παίζει με τη φωτιά, και την ώρα που ξεγελά τους άλλους γελιέται μερικές φορές κι η ίδια. Ο καθένας το 'χει αισθανθεί: όταν υποκρίνεσαι πως αγαπάς, κινδυνεύεις και να το νιώσεις· όποιος απομμείται με αναίδεια πέφτει στα δίχτυα τού ίδιου του τού δόλου· το δυνατό πνεύμα δεν είναι πια παρά ένας φτωχός ερωτευμένος. “Δεν μπορεί κανείς σχεδόν να υποκρίνεται πως αγαπά, αν δεν βρίσκεται κοντά στην κατάσταση του ερωτευμένου”».³²⁶ Ειδικά ο είρων ποιητής παίζει με τη φωτιά, μια λάθος λέξη αρκεί για να «βυθιστεί στο κολλώδες της γλώσσας».³²⁷

325. «Η ειρωνεία είναι η δύναμη για παιχνίδι, για πτήση στους αιθέρες, για ακροβασία πάνω στα νοήματα, προκειμένου να τα αρνηθεί ή τα να αναδημιουργήσει. [...] Περνώντας από την κλασική αισθητική του Schiller στη διονυσιακή αισθητική του Schlegel, η ιδέα του παιχνιδιού πήρε έναν αέρα μποέμ· στο εξής παιχνίδι θα σημαίνει όχι πια σχόλη, αλλά φυγοπονία, όχι πια σχόλη ολύμπια και φιλελεύθερη, αλλά αεργία, ανοιχτή σ' όλες τις ανησυχίες του *Spleen*. Το τυχαίο και η μοίρα συναντώνται: αυτή η υπερβολική και μίσεργη ελευθερία, που καταποντίζει κάθε πολιτιστική αξία, καταλήγει σ' ένα είδος ησυχαστικής αδιαφορίας που γι' αυτήν δεν υπάρχει πλέον αρετή, ούτε αντικείμενο, κι ακόμη, ούτε τέχνη», *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 21, 22.

326. *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 140. Το απόσπασμα που παραθέτει ο φιλόσοφος είναι απ' τον Pascal, *Discours sur le les passions de l' amour*. Βλ. και το ποίημα του Baudelaire «Σε μια Μαντόνα (Ανάθημα κατά το ήθος των Ισπανών)».

327. *Η ειρωνεία*, ό.π., σ. 141

«Επίλογος»

*«Τα μάτια ανοίγω – φλόγες μες στην όρασή μου
Φωτίζουνε να δω της τρώγλης μου τη φρίκη·
και νιώθω, μόλις ξαναμπαίνω στην ψυχή μου,
τις μέριμνες να με τραβούν απ' το μανίκι»³²⁸*

«**Κ**όντευε δέκα το βράδυ, βρισκόταν ακόμη ξαπλωμένος στο κρεβάτι, κουλουριασμένος με μια παλιοκουβέρτα. Τα τελευταία του χρήματα, δωρεά του Alphonse, ήρθαν για να ικανοποιήσουν λίγα χρέη και πολύ περισσότερο για ν' ανανεώσουν την γκαρνταρόμπα του. Ήταν νηστικός και ζαλισμένος, το τζάκι σβησμένο εδώ και πέντε ημέρες. Το κρασί και το λάβδανο τον ζέσταιναν και του θόλωναν το μυαλό. Στα χέρια του έπαιζε έναν κοκάλινο χαρτοκόπτη. Είχε σχεδόν δύο μέρες να ξυριστεί. Και μόνο η σκέψη να 'ρθει σ' επαφή με το παγωμένο νερό, τον έκανε ν' αναβάλει συνεχώς την κοκεταρία του. Πού και πού ένας σωτήριος ύπνος βοηθούσε την ώρα να περάσει· πεταγόταν όμως κάθε τόσο, καθώς το κρύο γινόταν και πάλι αφόρητο και του πιρούνιαζε το κορμί. Σηκώθηκε κουλουριασμένος στην κουβέρτα του και έβαλε λίγο ακόμα κρασί. Τα μάτια του, μισόκλειστα σαν κινέζικη μάσκα –

328. *Τα Άνθη του Κακού*, «Παρισινό όνειρο», ό.π., σ. 319.

risus sardonicus, περιφέρθηκαν στο δωμάτιο. Πλησίασε το λερό λαβομάνο και αντίκρυσε το είδωλό του. Ο Νάρκισσος είχε ήδη πνιγεί και μονάχα το φάντασμά του τριγυρνούσε στο δωμάτιο. Γύρισε το βλέμμα του και κατευθύνθηκε προς το γραφείο του, όπου τακτικά ήταν ακουμπισμένα η καινούργια του ρεντικότα, το καλοβουρτσισμένο του ημίψηλο, τα ωραία του ροζ γάντια και το μπαστούνι του λεπτούργημένο με φίλντισι και ασήμι. Στο πάτωμα κείτονταν τα παλιοπάπουτσά του, παραγεμισμένα με χαρτιά και άχυρο. Κατέβασε μονορούφι το περιεχόμενο του ποτηριού. Άρπαξε βίαια το ξυράφι και χωρίς να το ακονίσει το πίεσε στα ξερά του μάγουλα. Αίμα έσταζε στο πάτωμα, στον άθλιο νιπτήρα και στο νυχτικό³²⁹. Αφού τελείωσε πήρε την πετσέτα, ξάπλωσε και την τοποθέτησε απάνω στο πρόσωπό που σαν σουδάρι. Έκατσε πολλή ώρα σ' αυτή τη στάση και ένας γλυκός ύπνος του πρόσφερε για λίγη ώρα γαλήνη. Σηκώθηκε βίαια κι άπλωσε την πετσέτα στο στρώμα του. Όρθιος πάνω απ' το κρεβάτι χάζευε τα μοτίβα του αίματός του στο πανί. Πλησίασε και πάλι το γραφείο. Αυτή τη φορά είδε πίσω από τα ρούχα: τα στοιβαγμένα χαρτιά, τις κλειστές επιστολές, τις πένες και τα μελανοδοχεία με το ξεραμένο μελάνι και τις στάχτες πούρων. Γδύθηκε και άρχισε να ντύνεται με μεγάλη προσοχή και ευλάβεια. Αν κάποιος τον έβλεπε θα νόμιζε πως ήταν ιερέας που φορούσε τα ιερατικά του άμφια. Αφού ολοκλήρωσε την ένδυσή του, έβαλε ένα τελευταίο ποτήρι κρασί, το κατέβασε, χτυπώντας τη γλώσσα, φόρεσε τη βελουδένια του κάπα, πήρε το μπαστούνι και βγήκε έτοιμος *Δανδής* να ιερουργήσει στον ναό του, το Παρίσι».

329. «Δεν είναι άραγε η νυχτική ένα φυσικό, ωστόσο ακραίο ρούχο; Ποια εθνικότητα, ποια θρησκεία, ποιο φάντασμα, ποιο όνειρο δεν το έχει φορέσει – παιδιά, άγγελοι, ιερείς, νεκροί» D, Barnes. (2019).

Το νυχτόδασος. Μτφρ.: Α. Μαντόγλου. Αθήνα: GUTENBERG, σ. 135.

Επίλογος³³⁰

*Με την καρδιά χαρούμενη εσκαρφάλωσα κι επήγα στο όρος·
από κει πάνω ν' αγναντεύεις δύνασαι της πόλης τ' άκρια–
πορνεία· κολάσεις· το καθαρτήριο· του κάτεργου ο χώρος*

Υπέρογκα και φρικαλέα όλα τους, κι ανθούν σαν άνθη διάκρια.

*Καλά το ξέρεις, Σατανά εσύ, αφέντη της απόγνωσής μου,
πως δεν θ' ανέβαινα εκεί πάνω, μάταια να χύσω δάκρυα·*

*Αλλά σαν γεροπόρνος, μιας μαιτρέσας της επιλογής μου
γριάς, θα 'θελα να πιω και να μεθύσω μ' έξαλλη κουφάλα,
που αυτής τα κάλλη της τη νιότη θα εγγυώνται τη ζωή μου.*

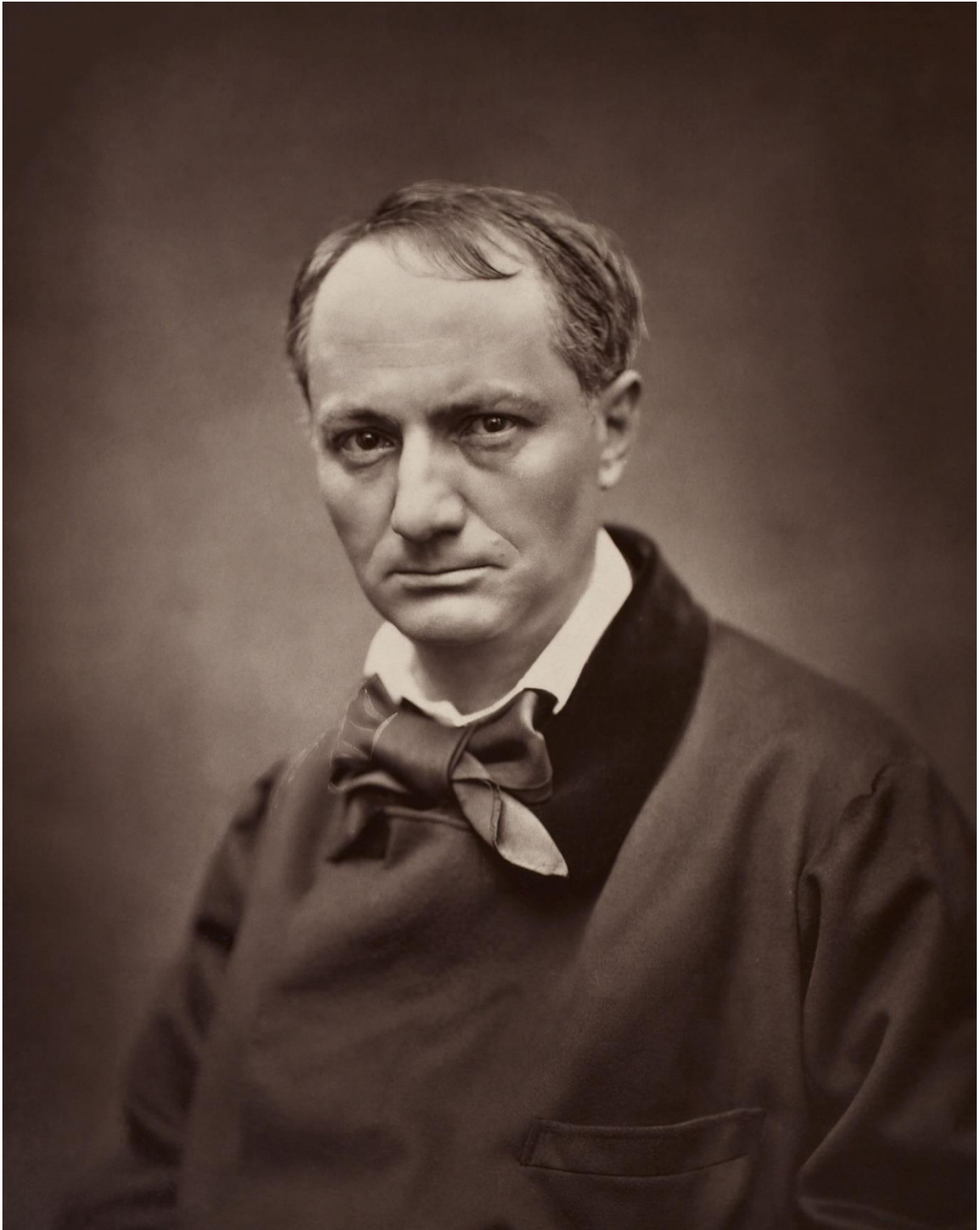
*Μα είτε στο λίκνο του πρωιού κοιμάσαι με γερτή τη σπάλα,
βαριά συναχωμένη, σκυθρωπή, είτε ο δρόμος σε πηγαίνει
καμαρωτή με πέπλα της νυχτός χρυσόραφα, μεγάλα,*

330. *Τα Άνθη του Κακού*, «Επίλογος», ό.π., σ. 559

*πώς σ' αγαπώ εγώ, αισχρή πρωτεύουσα! Πουτάνες –τι μας μένει;–
μα και οι κακοποιοί συχνά παρόμοιες δίνουν απολαύσεις,
αλλά έλα που ο χύδην όχλος καν δεν τις καταλανβαίνει*

[: «Σαν έτοιμος καιρός σαν θαρραλέος,/ σαν που ταιριάζει σε που αξιώθηκες μια τέτοια πόλι,/ πλησίασε σταθερά προς το παράθυρο,/ κι άκουσε με συγκίνησιν, αλλ' όχ/ με των δειλών τα παρακάλια και παράπονα,/ ως τελευταία απόλαυσι τους ήχους,/ τα εξαισία όργανα του μυστικού θιάσου,/ κι αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που χάνεις»]³³¹

331. «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον», Κ. Π. Καβάφης.



Ch. Baudelaire του Étienne Carjat, 1863

Βιβλιογραφία

Επισήμανση: Στη «Βιβλιογραφία» περιλαμβάνονται μόνο τα βασικά έργα που χρησιμοποιήθηκαν και όχι λογοτεχνικά και ποιητικά έργα που εντάχθηκαν στο κείμενο της εργασίας και των υποσημειώσεων, συμπληρώνοντας το νοήμα της γραφής μου, αναδεικνύοντας την διακειμενικότητα των θεμάτων που πραγματεύομαι κτλ. Ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να εντοπίσει την πηγή των παραπεμπόμενων λογοτεχνικών φράσεων στα οικεία σημεία της εργασίας.

Baudelaire (edited by C. Pichois). (1975). *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard.

Μπωντελαίρ, Σ. (2010). *Τεχνητοί Παράδεισοι*. Μτφρ.: Ν. Φωκάς. Αθήνα: ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ «ΕΣΤΙΑΣ».

Μπωντλαίρ, Σ. (2000). *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα & Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*. Μτφρ.: Σ. Βαρβαρούσης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΑΤΩ.

Μπωντλαίρ, Σ. (2001). *Η μελαγχολία του Παρισιού*. Μτφρ.: Σ. Βαρβαρούσης. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΡΑΤΩ.

Μπωντλαίρ. (2007). *Journaux Intimes*. Μτφρ.: Ε. Παπάζογλου. Αθήνα: στιγμή.

Baudelaire, C. (2005). *Αισθητικά δοκίμια*, μτφρ.: Μ. Ρέγκου. Αθήνα: PRINTA ΣΤΙΣ ΠΗΓΕΣ ΤΗΣ ΓΝΩΣΕΙΣ.

Baudelaire, C. (1999). *Εικοσιοκτώ ποιήματα*. Μτφρ.: Κ. Παράσχος. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ.

Baudelaire, C. (2018). *Μικρά ποιήματα σε πεζό*. Προλ.-Μτφρ.-Σημ.: Ζ. Δ. Αϊναλής. Αθήνα: oposito εκδόσεις.

Baudelaire, C. (1996). *Περί της ουσίας του γέλιου και γενικά περί του κωμικού στις πλαστικές τέχνες*. Μτφρ.-Σχόλια-Επίμ.: Λ. Τσιριμώκου.

Baudelaire, C. (2018). *Τα Άνθη του Κακού*. Μτφρ.-Επιλεγόμενα: Γ. Κεντρωτής. Αθήνα: GUTENBERG.

C, Baudelaire. (1986). *Selected letters of Charles Baudelaire*. Μτφρ.: R. Lloyd. Chicago: The University of Chicago Press,

Καμύ, Α. (2017). *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*. Μτφρ.: Νίκη Καρακίτσου-Dougé & Μαρία Κασαμπαλόγλου-Roblin. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ.

Μερλώ-Ποντύ, Μ. (1991). *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*. Μτφρ. Α. Μουρίκη. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ.

Μπαχτίν, Μ. (2019). *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος της*. Μτφρ από τα ρωσικά: Γ. Πινακούλας. Ηράκλειο: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ.

Πολυχρονάκης, Δ. (2007). *Όψεις της ρομαντικής ειρωνείας, Schiller-Schegel-Hoffmann-Baudelaire*. Αθήνα: ΙΝΔΙΚΤΟΣ.

Προυστ, Μ. (2017). *Σχετικά με τον Μπωντλαίρ. Επιστολή στον Ζακ Ριβιέρ*. Μτφρ.: Μ. Παπουτσοπούλου. Αθήνα: κουκούτσι,

Πολυχρονάκης, Δ. (2015). *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής. Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*. Αθήνα: αλεξάνδρεια..

Σαρτρ, Ζ, Π. (1995). *Μπωντλαίρ, μτφρ. και σχόλια*: Ν. Φωκάς. Αθήνα: ΟΛΚΟΣ/ΜΙΚΡΗ ΑΡΚΤΟΣ.

Σαρτρ, Ζ, Π. (χ.χ.). *Τι είναι λογοτεχνία;*, μτφρ.: Μ. Αθανασίου. (χ.τ.): «ΕΚΔΟΣΕΙΣ 70», σ. 142.

Ρασιδάκη, Α. (2012). *Περί Μελαγχολίας, στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΙΧΛΗ.

Adorno, W, T. (2000). *Αισθητική θεωρία*. Μτφρ.: Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ. |

- Bataille, G. (2003). *Η λογοτεχνία και το κακό, Baudelaire, Blake, Sade, Proust, Genet*, μτφρ.: Ε. Βαρίκα. Αθήνα: πλέθρον.
- Benjamin, W. (2020). *Παρίσι πρωτεύουσα του 19ου αιώνα. Παρουσίαση του 1939*. Μτφρ.: Ρ. Σινοπούλου. Αθήνα: ΟΥΑΠΙΤΙ.
- Benjamin, W. (2002). *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Μτφρ.: Γ. Γκουζούλης. Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ.
- Bourdieu, P. (2006). *Οι κανόνες της τέχνης, Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*. Μτφρ.: Ε. Γιαννοπούλου. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ.
- Decaunes, L.(επιμ.). (2000). *Charles Baudelaire*. Μτφρ.: Γ. Σπανός. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ
- Jankélévitch, V. (1997). *Η ειρωνεία*. Μτφρ.: Μ. Καραχάλιος. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ.
- Sabot, P. (2017). *Φιλοσοφία & Λογοτεχνία. Προσεγγίσεις και διακυβέμματα ενός ζητήματος*. Εισαγ.-Μτφρ.-Σημ.: Γ. Πρελορέντζος. Αθήνα: GUTENBERG.
- Acquisto, J. (2015). *The Fall Out of Redemption. Writing and Thinking Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben, and Nancy*. London-New Delhi-New York-Sydney: BLOOMSBURY.
- Bos du, C. (χ,χ). *Approximations*. Paris: LIBRAIRIE PLON LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT.
- Hemmings, J, W, F. (2012). *Baudelaire the damned, a biography*. London-New Delhi-New York-Sydney: BLOOMSBURY READER.
- Jonge de, A. (1976). *Baudelaire*. New York-London: PADDINGTON PRESS LTD.
- Lloyd, R. (επιμ.). (2005). *The Cambridge companion to Baudelaire*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Pichois, C. (1989). *Baudelaire*. Μτφρ.: G. Robb. London: HAMISH HAMILTON.

Starkie, E. (1971). *Baudelaire*. Great Britain: Pelican Books.

Αφιέρωμα στον Charles Baudelaire από το περιοδικό *Οδός Πανός*, τ.: 149. *Νέα Εστία*, Κάρολος Πέτρος Μπωντλαίρ. Αριθμ. τόμ.: 82, τ.: 971.

Sabot, P. *Lectures de Baudelaire: Benjamin, Sartre, Foucault*. (HAL archives ouvertes: Philippe Sabot. Lectures de Baudelaire: Benjamin, Sartre, Foucault. L' école des Philosophes, 2008, pp.137-159. <halshs-00746606>).

Περίληψη

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στην *οκνηρία* που βίωνε ο Γάλλος ποιητής Charles Baudelaire. Η οκνηρία ή αλλιώς ακηδία (acedia) και συνακόλουθα το αίσθημα της αφόρητης πλήξης (Spleen) αποτέλεσαν τον πυρήνα από τον οποίο εξακτινώνονταν, στιγμιαία και ατελώνιστα, δυνάμεις ικανές να κινητοποιήσουν τον οκνό ποιητή στη δημιουργία. Παράλληλα επιχειρήθηκε η ανάδειξη φιλοσοφικών όψεων του μπωντλαιρικού έργου, κυρίως σε σχέση με τον εαυτό και τους άλλους αλλά και το θάνατο. Τέλος, έγινε μία προσπάθεια ανάλυσης δύο βασικών ποιητικών εργαλείων, που κατά τον Γερμανο-εβραίο φιλόσοφο Walter Benjamin, βρίσκονται στη βάση της μπωντλαιρικής ποιητικής δημιουργίας: η αλληγορία και η ειρωνεία.

Εκτός από το W. Benjamin, στην ανάλυση χρησιμοποιήθηκαν τα κείμενα και τα φιλοσοφικά έργα των: Jean-Paul Sartre, Georges Bataille, Theodor Adorno, Vladimir Jankélévitch, Philippe Sabot αλλά και κείμενα κριτικής της λογοτεχνίας όπως του Jean Starobinski. Προφανώς και αφετηρία αποτέλεσαν τα έργα του Baudelaire: *Τα Άνθη του Κακού (Les fleurs du Mal)*, *Η μελαγχολία του Παρισιού (Spleen de Paris)* καθώς και τα *Ενδόμυχα ημερολόγια (Journaux Intimes)* του ποιητή. Εν κατακλείδι η παρούσα εργασία είναι έμπλη και μεστή λογοτεχνικών αναφορών, που, εν πρώτοις, υποστηρίζουν τις θέσεις μου και δευτερευόντως συντελούν στην ανάδειξη της διακειμενικότητας των υπό εξέτασιν θεμάτων.

The present thesis refers to the laziness or sloth experienced by the French poet Charles Baudelaire. Laziness or acedia and consequently the feeling of unbearable boredom (Spleen) were the nucleus from which radiated, momentarily, unhindered and directly, forces capable of mobilizing the languorous poet in creation. At the same time, the philosophical aspects of the baudelairian work were highlighted, mainly in relation to self and others, but also death. Finally, an attempt was made to analyze two basic poetic tools, which according to the German-Jewish philosopher Walter Benjamin, are at the basis of baudelairian poetic creation: allegory and irony.

In addition to Walter Benjamin, for the analysis I used the texts and philosophical works of: Jean-Paul Sartre, Georges Bataille, Theodor Adorno, Vladimir Jankélévitch, Philippe Sabot but also literary criticism texts such as Jean Starobinski. Obviously, the starting point was Baudelaire's works: *The Flowers of Evil (Les fleurs du Mal)*, *The melancholy of Paris (Spleen de Paris)* as well as the *Intimate Diaries (Journaux Intimes)* of the poet. In conclusion, the

present work is full of literary references, which, firstly, support my positions and secondarily contribute to the emergence of the intertextuality of the issues under consideration.