

Martin Travers

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

από τον Ρομαντισμό  
ως το Μεταμοντέρνο

© 1998 Martin Travers

ISBN: 0-333-59454-1

Τίτλος πρωτοτύπου:

Martin Travers, *An Introduction to Modern European Literature*,  
New York, St. Martin's Press, Inc., 1998.

© 2005 για την ελληνική γλώσσα:

Α' έκδοση: ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2005

Β' έκδοση: ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2008

Εκδόσεις ΒΙΒΛΙΟΡΑΜΑ

Στουρνάρη 51, 104 32 Αθήνα

Τηλ.: 210-52.21.112, φαξ: 210-52.21.466

e-mail: info@bibliorama.gr

μακέτα εξωφύλλου: Σοφία Στεργίου

διόρθωση: Στρατής Μπουρνάζος

σελιδοποίηση: Μαίρη Μπελτζινίτη

ISBN: 690-8087-48-1

Μετάφραση:

Ιωάννα Ναούμ

Μαρία Παπαπλιάδη

Επιστημονική επιμέλεια - εισαγωγή:

Τάκης Καγιαλής

Βιβλιόραμα

2005

ένα βάθος που σπάνια κανείς στον Εξπρεσιονισμό. Αυτό οφείλεται τόσο στην προσωπική ένταση με την οποία επεξεργάζεται τα θέματά του (που πηγάζει από φυλετικούς, ψυχολογικούς και οικογενειακούς παράγοντες) όσο και στην αξιοποίηση της καθβαλιστικής παράδοσης, το πνευματικό βάθος της οποίας του επέτρεπε — όπως εύστοχα παρατήρησε ο ομότεχνος και φίλος του Μαξ Μπροντ (Max Brod) — να μεταφράζει την εξετασμένη περίπτωση «στο αιώνιο, στο μεταφυσικό». Στο έργο κύριων εκφραστών του Μοντερνισμού, όπως ο Κάφκα και ο Τζόνς, οι κραδασμοί και οι προκλήσεις της νεωτερικότητας καταγράφονται αλλά και, ταυτόχρονα, υπερβαίνονται και αφομοιώνονται σε αισθητικά σύνολα και ευρύτερα σχήματα σημασιών, τα οποία αποδεικνύονται, εντέλει, ικανά να συλλάβουν αυτό το νέο «μεταβαλλόμενο, άγνωστο και απροσδιόριστο πνεύμα, όσο αποκλίνουν και σύνθετο κι αν δείχνει», επίτευγμα που, σύμφωνα με τη Γουλφ τουλάχιστον, υπήρξε το κορυφαίο του μοντερνιστικού ήθους.<sup>20</sup>

### 3. Η λογοτεχνία της αισθητικής ανανέωσης: Συμβολισμός και Παρακμή (Decadence)

Ακόμη και τη στιγμή του μεγαλύτερου θριάμβου της, η αισθητική του Ρεαλισμού-Νατουραλισμού αντιμετώπισε αντιδράσεις. Όπως σημείωνε ο άγγλος κριτικός Άρθουρ Σύμονς (Arthur Symonds), οι αντιδράσεις οφείλονταν στη δουλική προσήλωση στην «εξωτερική πραγματικότητα» και στην άκριτη αποδοχή των μη διαμεσολαβημένων δεδομένων του κόσμου πέρα από το υποκείμενο. Στη Γαλλία, ο Μπωντλαίρ, διέγραψε τον Ρεαλισμό ως «μια λέξη, ένα σύνθημα, ένα επεισόδιο», ακόμη και ο Φλωμπέρ, του οποίου τη *Μαντάμ Μποβαρύ* (1857) χαιρέτισαν πολλοί ως ένα από τα μεγαλύτερα ρεαλιστικά μυθιστορήματα του αιώνα, τον απέρριψε ως «υλιστικό» και λαϊκιστικό. Στα κατοπινά του έργα — στο μυθιστόρημα *Σαλαμπώ*

(*Salammô*, 1862), στη δραματική αφήγηση *Ο πειρασμός του Αγίου Αντωνίου* (*La tentation de Saint Antoine*, 1874) και στα αφηγήματα «Ο θρύλος του Αγίου Ιουλιανού του Φιλόξενου» («*La légende de Saint Julien d'Hospitalier*») και «Ηρωδιάς» («*Hérodiade*», 1877 και τα δύο) — ο Φλωμπέρ απομακρύνθηκε από το πρότερο ρεαλιστικό του ύφος προς ένα ύφος πιο αισθησιακό και συνάμα πιο βίαιο· προς μια αισθητική, δηλαδή, που συνδύαζε τους δύο τρόπους, συμφύροντας τα όριά τους μέσω της φαντασίας και της παραβολής. Η νέα αυτή κατεύθυνση της γραφής του Φλωμπέρ είναι εμφανής στη *Σαλαμπώ*, όπου η αφήγηση αποτελείται από μια σειρά βίαιων και εξωτικών *tableaux* (εικόνων), που τοποθετούνται γύρω από το ιστορικό μελόδραμα της εξέγερσης των μισθοφόρων εναντίον της Καρχηδόνας (αμέσως μετά τον πρώτο Καρχηδονιακό Πόλεμο). Παρά τις ιστορικές λεπτομέρειες, ωστόσο, το πραγματικό θέμα του μυθιστορήματος είναι τα τεράστια πάθη που ενσαρκώνει η *Σαλαμπώ* και οι άνδρες που την πλησιάζουν. Ανάλογο αισθησιασμό εντοπίζουμε και στον *Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου* και στα αφηγήματα που εκδόθηκαν με τον τίτλο *Τρεις ιστορίες* (*Trois contes*). Και τα δύο έργα μάς παρασύρουν σ' έναν κόσμο λαγνείας, βίας και αχαλίνωτης εγωπάθειας, και αποκαλύπτουν μια ιδιότυπη μακάβρια έφεση προς την αισθητικοποίηση του πόνου και του θανάτου.<sup>21</sup>

Το ύστερο έργο του Φλωμπέρ εντάσσεται στον κύριο κορμό ενός καλλιτεχνικού κινήματος που έμεινε γνωστό ως Ρομαντική Παρακμή (Decadence). Οι συγγραφείς που το ακολούθησαν θέλησαν να εξερευνήσουν τα πεδία εκείνα της εμπειρίας, απαγορευμένα, περιθωριακά και εξωτικά, που όχι μόνον είχαν αγνοηθεί από τους περισσότερους ρεαλιστές, αλλά είχαν κατηγορηματικά αποκλειστεί από τους εκδότες και τα έντυπα της συντηρητικής Γαλλίας. Όπως ανακάλυπταν ο Μπωντλαίρ και ο Φλωμπέρ το 1866 (τη χρονιά που και οι δύο δικάστηκαν για προσβολή της δημοσίας αιδούς), τα ηθικο-οικονομικά όρια της ποιητικής ελευθερίας ήταν στην πραγμα-



τικότητα πολύ στενά. Η γραφή που παραμέριζε τις συμβατικότητες του λογοτεχνικού γούστου εξωθούνταν στον σκιαώδη κόσμο της ιδιωτικής διακίνησης και των παράνομων εκδόσεων. Τέτοια υπήρξε και η περίπτωση ενός από τα θεμελιώδη κείμενα της Ρομαντικής Παρακμής, των *Ασματών του Μαλντορόρ* (*Chansons de Maldoror*) γραμμένων μεταξύ 1868 και 1869 και δημοσιευμένων το 1874) του εικοσιδυάχρονου Λωτρεαμόν (Compte de Lautréamont, λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Isidore Ducasse). Η συλλογή αποτελείται από έξι μακροσκελή cantos που εξιστορούν λεπτομερώς το επικό πικαρικό ταξίδι του ήρωα σ' έναν κόσμο αμαρτίας και διαστροφών, από τον βαμπίρισμό ως τη διακόρευση. Ο τόνος παραπέμπει σε μια διαρκή παραίσθηση, ενώ το κείμενο κινείται σε μια περιογή ανάμεσα στον μύθο και την προσωπική φαντασίωση, καθώς περιγράφεται το όραμα «ενός ανθρώπου που μέσα στην ανοησία του διαστρέφει με κάθε δυνατό μέσο άλλες ψυχές». Με τον υψηλό αισθησιασμό τους και τη μακάβρια φαντασία τους, *Τα άσματα του Μαλντορόρ* προκάλεσαν επιδεικτικά τις αστικές συνήθειες από ηθική και αισθητική άποψη. Όμως, η μεγαλύτερη πρόκληση για τη δημόσια ευαισθησία προήλθε από τον πιο ριζοσπαστικό εκπρόσωπο των *καταραμένων ποιητών* (ποιητών της Παρακμής που πήραν το όνομά τους από έναν τόμο δοκιμίων που εξέδωσε το 1884 ο Πωλ Βερλαίν): πρόκειται για τον Αρτύρ Ρεμπώ (Arthur Rimbaud). Ακόμη πιο νέος από τον Λωτρεαμόν, ο Ρεμπώ συνέθεσε το έργο του γύρω από την αδιάλειπτη αντιπαράθεση με τα ήθη μιας πολιτιστικά χρεοκοπημένης, όπως ο ίδιος θεωρούσε, και ατροφικής κοινωνίας. Τα σημαντικότερα έργα του, *Το μεθυσμένο καράβι* (*Le bateau ivre*, 1871), οι *Εκλάμψεις* (*Illuminations*, που γράφτηκαν στα 1872 και εκδόθηκαν μόλις το 1886) και το *Μια εποχή στην Κόλαση* (*Une saison en enfer*, 1873), εκφράζουν μια μνηστική, σχεδόν ενορατική σχέση με την πραγματικότητα. Σε μια περίφημη επιστολή του, γραμμένη το 1871, ο Ρεμπώ ανακοινώνει τη φιλοδοξία του «να φτάσει στο άγνωστο αποπροσανατολιζο-

ντας όλες τις αισθήσεις». Πράγματι, το έργο του αντανακλά ακριβώς αυτό τον στόχο: εκτενείς αφηγήσεις γραμμένες κυρίως σε ελεύθερο στίχο συνδυάζουν το θρησκευτικό, το μυθικό, το υπερφυσικό στοιχείο με μια βλάσφημη (κάποτε χυδαία) εικονογραφία της μοντέρνας πόλης. Από την αρχή ως το τέλος, ο Ρεμπώ δεν προσφέρει στον αναγνώστη ούτε μία σαφή ιδέα για το υποκείμενο εκφοράς του λόγου: δεν υπάρχει λυρικό «εγώ» ούτε σαφής θέση λόγου, αλλά μια ποικιλία φωνών που ανταποκρίνονται με πόνο, θυμό ή ενθουσιασμό στις ανάγκες «μιας ψυχής σχεδόν νεκρής απέναντι στην καλοσύνη, που όταν το φως προβάλλει σηκώνει πένθιμα κρέπια». Κι όμως ο διαβόητος αμοραλισμός του ποιητικού οράματος στον Ρεμπώ (εικόνα που ενισχύθηκε από τη δική του αισθητική αυτοσκηνοθεσία στις μποέμ ομάδες του Παρισιού) συνέβαλε μάλλον στην απόκρυψη μιας βαθύτερης αίσθησης αμαρτίας και πόθου για λύτρωση που, επίσης, μπορεί να διακρίνει κανείς στο έργο του, ιδιαίτερα στο *Μια εποχή στην Κόλαση*. Στη συγκεκριμένη συλλογή οι γεμάτες έκσταση ενοράσεις των *Εκλάμψεων* παραχωρούν τη θέση τους σε μια επώδυνη ενδοσκόπηση και εξομολόγηση, σαν ο ποιητής να συλλέγει τους τελευταίους πια καρπούς, ψυχικούς και ηθικούς, από ένα ταξίδι που πέρασε μέσα από τις ψυχικές διαταραχές και την εμπειρία του κακού. Κούραση και απόγνωση είναι τα κεντρικά θέματα εδώ, και ένας καινούργιος τόνος νευροπάθειας: «Η αδυναμία μου, η σκληρότητα του κόσμου. Έλεος, Κύριε, κρύψε με, κακή είν' η διαγωγή μου! — Κρύβομαι. Φανερώνομαι. Είν' η φωτιά φοντώνοντας με τους κολασμένους της πάλι\*».<sup>22</sup>

Ο Ρεμπώ έθεσε τον ποιητή (με τα λόγια του σύγχρονου του Νίτσε) «πέραν του καλού και του κακού», θεωρώντας τον ως κάτοικο ενός κόσμου όπου όλα μπορούν να δοκιμάζονται και όλα να συγχωρούνται, χάριν μιας βαθύτερης διεύδυσης

\* Arthur Rimbaud, *Μια εποχή στην Κόλαση*, μτφ. Νίκος Σπένινας, Θεσσαλονίκη, 1962, σ. 39.



σ' εκείνες τις περιοχές που βρίσκονται πέρα από τη λογική συναίσθηση και την ηθική αποδοχή. Το παράδειγμα του Ρεμπώ ακολούθησαν πολλοί άλλοι ποιητές της Παρακμής. Τα παραμύθια του Μπαρμπέ Ντ' Ωρβιγύ (Barbey d'Aurevilly) *Οι διαβολικοί* (*Les diaboliques*, 1874), μεταξύ αστυνομικής μυθολογίας και τρόμου, περιγράφουν αιμομίκτες ιερείς και ξόρκια· ενώ τα *Σκληρά παραμύθια* (*Contes Cruels*, 1883) του Βιγιέ ντελ' Ιλ-Αντάμ (Villers de l'Isle-Adam) και ακόμη περισσότερο το αυτιστικό του έργο *Άξει* (*Axel*, 1890) προβάλλουν πλήθος διαστροφές, σκοτεινές και λιγότερο σκοτεινές. Όμως, το έργο που μετέτρεψε την Παρακμή σε συνειδητή και αναγνωρίσιμη στάση ήταν το μυθιστόρημα του Ζορίς-Καρλ Υσμάν *Ανάποδα* (*Rebours*, 1884). Εκεί, εγκαταλείπουμε πια τη νεανική κουλτούρα του δρόμου, όπως τη γνωρίζουμε από την ποίηση του Ρεμπώ με τον κόσμο των περιθωριακών, των εγκληματιών και του λούμπεν προλεταριάτου, για να περάσουμε στην αριστοκρατική αυτοπεποίθηση, όπως την ενσαρκώνει μια κεντρική φυσιογνωμία του *fin de siècle* στην Ευρώπη: ο δανδής. Εδώ, η Παρακμή, χωρίς να χάνει την αμοραλιστική και ηδονιστική της διάσταση, παύει να συνιστά απλώς και μόνο κριτική στην αστική ηθική: δημιουργεί την υποκατάστασή της, προτείνοντας ένα αντίπαλο ήθος που διαθέτει αυτεπίγνωση, ένα ήθος που αντιτίθεται στον ωφελμισμό, ο οποίος υπήρξε τόσο προσφιλής στο προοδευτικό φιλελεύθερο πνεύμα. Αντιπροτείνει την ενδοσκοπήση, το κινήγι του αισθησιασμού, που έχει ως απώτερο στόχο όχι τα υλικά αγαθά ή την κοινωνική ανέλιξη, αλλά το να αιχμαλωτίσει «τις λόγιες φαντασιώσεις, τους περίπλοκους εφιάλτες, τα λεπταίσθητα και δυσόλινα οράματα». Ο αριστοκρατικής καταγωγής ήρωας του μυθιστορήματος, Ντεζ Εσέντ, πάσχει από την αρρώστια του αιώνα (*mal du siècle*), τον συνδυασμό πλήξης και κορεσμού που ο Μπωντλαίρ και όσοι τον ακολούθησαν ονόμασαν *ennui* (ανία). Θύμα της υπεραναπτυγμένης ευαισθησίας του, ενός πνεύματος που «δονείται, οξύνεται και αγγίζει σχεδόν την

ενόραση από νεύρωση», ο ήρωας του Υσμάν προσπαθεί να απαλλαγεί από τις κοινότοπες ασχολίες του σιρμού στα τέλη του 19ου αιώνα, επιδιόμενος στη συστηματική καλλιέργεια των αισθήσεων με την αρωγή εξωτικών φυτών, σκληρών ποτών, αλλόκοτων κατοικιδίων και μιας μυστικιστικής βιβλιοθήκης. Στον κόσμο του Ντεζ Εσέντ η φύση και η τέχνη έχουν αλλάξει θέσεις, η φαντασία υποκαθιστά την πραγματικότητα, και οι ηθικές επιτάγες αναθεωρούνται ή παρακάμπτονται από έναν επίμονο ατομικισμό που δεν αποδέχεται κανενός είδους εξωτερικό έλεγχο στην άσκηση των προνομακών του δικαιωμάτων.<sup>23</sup>

Η Παρακμή ηναδείχθηκε σε κυρίαρχη αισθητική του *fin de siècle* στην Ευρώπη. Ο Άρθουρ Σύμονς την αποκαλούσε «η νέα, ωραία και ενδιαφέρουσα ασθένεια». Ο Βερλαίν ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε ποιητικά τον όρο, στο ποίημα «Langueur» (1884, από τον τόμο *Παλιά και πρόσφατα* [*Jadis et Naguère*]), ενώ ο Γκαμπιέ έδωσε τον πληρέστερο ορισμό του στον περίφημο πρόλογό του (γραμμένο το 1868) στα μπωντλαιρικά *Άνθη του κακού* (*Fleurs du mal*), όπου περιγράφει την Παρακμή ως το «αναπόφευκτο αλλά μοιραίο χαρακτηριστικό εκείνων των λαών και των πολιτισμών, όπου η τεχνολογία έχει αντικαταστήσει τη φυσική ζωή και έχει ανασύρει ανάμεσα στους ανθρώπους τις σκοτεινές επιθυμίες». Η μελέτη του Γουόλτερ Πέητερ (Walter Pater) για την τέχνη στην αναγέννηση με τίτλο *Η Αναγέννηση* (*The Renaissance*, 1873) έγινε *locus classicus* για την αγγλική Παρακμή. Εκεί, στον επίλογο της μελέτης του, ο Πέητερ υποστήριξε ότι το άτομο θα πρέπει να κόψει τους δεσμούς με τη συνήθεια, αλλά κάτι τέτοιο είναι εφικτό μόνο αν παραμείνει ευαίσθητο στις στιγμές που περιικλείουν το «υψηλότερο και καθαρότερο σημείο συμπίκνωσης των ζωτικών μας δυνάμεων». Σ' αυτές τις στιγμές της οξυμμένης ευαισθησίας, το πνεύμα και τα συναισθήματα

\* Walter Pater, «Συμπέρασμα», μτφ. Β. Χατζηβασιλείου, περ. *Ποίηση*, τχ. 12 (1998), σ. 257.



μετασχηματίζονται, ανάγονται σε ένα υψηλότερο επίπεδο. «Επιτυχία στη ζωή σημαίνει το να καούμε, σε μια κατάσταση μόνιμης έκστασης, από αυτή την άγρια και συνάμα τόσο πολύτιμη φωτιά\*», αίτημα που προσυπέγραψε μια ολόκληρη γενιά, από τον Άλτζερνον Τσαρλς Σουίνμπουρν (Algernon Charles Swinburne) μέχρι τον Όσκαρ Ουάιλντ (Oscar Wilde). Ο τελευταίος μάλιστα αποτέλεσε το ζωντανότερο παράδειγμα αυτής της νέας ευαισθησίας, κάτι που κατόρθωσε όχι τόσο στα θεατρικά του *Η βεντάλια της λαίδης Γουίντερμερ* (*Lady Windermere's Fan*, 1892), *Μια γυναίκα χωρίς σημασία* (*A Woman of no Importance*, 1893) και *Η σημασία του να είναι κανείς σοβαρός* (*The Importance of being Earnest*, 1895), όπου με περιπαιχτική διάθεση σαρκάζει την αριστοκρατική κοινωνία για τα διπλά μέτρα και σταθμά της, την υτοκρισία της και τη ρηχή αντίληψη των αξιών, όσο στο μοναδικό του μυθιστόρημα, *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκράι* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890). Ο ήρωάς του πασχίζει να ανακόψει τη φθορά της ηλικίας με μαγικά αλλά και ηθικά μέσα: αποτυγχάνει όμως, σωματικά εξαντλημένος και ηθικά μεταμελημένος. Παρά την παραδόξως απαισιόδοξη και κάπως ηθικολογική κατάληξή του, το μυθιστόρημα του Ουάιλντ αφιερώνει πολλές σελίδες στην εξύμνηση ενός «νέου ηδονισμού», επιμένοντας, συχνά με κέφι, σε λεπτομέρειες γύρω από την κουλτούρα του σώματος και τη λατρεία της νεότητας που βρίσκονταν στο επίκεντρο της Ρομαντικής Παρακμής. Ο ίδιος ο Ουάιλντ γνώρισε τη δόξα χάρη στα θεατρικά του έργα και τη δυσφήμιση εξαιτίας της προσωπικής του ζωής. Ωστόσο, τα σπάνια θεωρητικά του αποφθέγματα για την τέχνη είναι εξίσου σπουδαία, γιατί με αυτά έρχεται σε ρήξη με τα αισθητικά αίτημα του Ρεαλισμού-Νατουραλισμού, αλλά και με ολόκληρη την παράδοση που επέμενε να αποτιμά την τέχνη με ηθικά κριτήρια. Αντιστρέφοντας αυτή την παγιωμένη εξίσωση («η ηθι-

\* Walter Pater, *ό.π.*

κή της τέχνης συνίσταται στην τέλεια χρήση ενός ατελούς μέσου»), ο Ουάιλντ διατύπωσε με επιγραμματικό τρόπο τις αρχές του αισθητισμού που καθοδηγούσε την προσωπική του στάση, ενώ ταυτόχρονα άνοιξε τον δρόμο για συγγραφείς όπως ο Ντ.Χ. Λώρενς, ο Αντρέ Ζιντ και ο Τόμας Μαν. Αυτοί με τη σειρά τους, ως εκπρόσωποι του κύριου ρεύματος Μοντερνισμού, θα υιοθετούσαν λίγο αργότερα ανάλογες απόψεις ως αφετηρία για να διερευνήσουν στο έργο τους την επώδυνη (αλλά συχνά λυτρωτική) σχέση ανάμεσα στην ηθική υπέρβαση και στην προσωπική ολοκλήρωση, την οποία είχε περιγράψει, μια γενιά νωρίτερα, ο Όσκαρ Ουάιλντ.<sup>24</sup>

Η απόσταση ανάμεσα στην παρακμή του Υμάν και στην αιθέρια πνευματικότητα των συμβολιστών ποιητών, κυρίως μάλιστα του φωτεινού τους άστρου, Στεφάν Μαλλαρμέ, μπορεί να φαίνεται μεγάλη. Ωστόσο, υπήρχαν στην πραγματικότητα σημαντικές συγγένειες: και οι δύο αυτές λογοτεχνικές ομάδες αντιμετώπισαν την αισθητική τους αποστολή με θρησκευτική σχεδόν ευλάβεια: και οι δύο θεώρησαν τον κόσμο των φαινομένων ως καθαρή προέκταση του προσλαμβάνοντος υποκειμένου: τέλος, και οι δύο σχολές πρόσβευαν ότι η προσωπική εμπειρία οφείλει να αποσπαστεί από τη συνήθεια και τη σύμβαση. Ο Συμβολισμός είχε τις ρίζες του στη Σχολή του Παρνασσισμού, ποιητική ομάδα συσπειρωμένη γύρω από την αιγιματική προσωπικότητα του Λεκόντ ντε Λιλ (Leconte de Lisle), η προτροπή του οποίου για μια «τέχνη για την τέχνη» («l'art pour l'art») έγινε σύνθημα γι' αυτή την ποιητική γενιά. Οι παρνασσιστές δημοσίευαν την ποιήσή τους στο περιοδικό *Le Parnasse Contemporain* (*Σύγχρονος Παρνασσός*, τρεις τόμοι, 1866, 1871 και 1876 αντίστοιχα), όπου εξέφραζαν την αριστοκρατική τους απαξίωση για την κοινότοπη θεματική και τις αστικές δυσχέρειες που ερευνούσαν οι ρεαλιστές, αλλά και για την υψηλόφωνη και κάποτε δακρύβρεχτη ρητορική ορισμένων γάλλων ρομαντικών, όπως ο Ουγκώ και ο Λαμαρτίν. Η επιμονή των παρνασσιστών στη μορφική αυστηρότητα και την εκφραστική



καθαρότητα έκανε το εγχείρημά τους συγγενές με εκείνο των συμβολιστών, που επίσης προσπαθούσαν να απομακρύνουν την ποίηση από την κοινοτοπία της καθημερινότητας και τις τακτικές της λογοτεχνικής αγοράς. Οι συμβολιστές, όμως, προχώρησαν περισσότερο προσδίδοντας στην παρνασσική αισθητική ένα σκοτεινό βάθος. Οι ποιητές του Συμβολισμού, όπως ο Μαλλαρμέ, χρησιμοποίησαν συχνά εικόνες κρυπτικές και αποκρυφιστικές, οι οποίες όμως (ακριβώς λόγω της ερμηνευτικής τους δυσκολίας) μπορούσαν να λειτουργήσουν ως δείκτες υψηλότερων επιπέδων της ύπαρξης και της συνείδησης. Ο ελληνικής καταγωγής ποιητής και κριτικός Ζαν Μορεάς (Jean Moréas, λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλου) συνόψισε προγραμματικά τα χαρακτηριστικά της συμβολιστικής ποίησης στο «Λογοτεχνικό μανιφέστο της σχολής του συμβολισμού»\* που εκδόθηκε το 1886· όμως, ο Μαλλαρμέ ήταν εκείνος που όπλισε το κίνημα με τη θεωρητική του δικαίωση. Στις επιστολές και στα δοκίμιά του, ο Μαλλαρμέ υποστήριζε ότι το συμβολιστικό ποίημα θα έπρεπε να καλλιεργεί τη συνδήλωση και όχι τη δήλωση, θα έπρεπε να «υπαινίσσεται απλώς τα πράγματα», με στόχο να συνλάβει τον άσπιλο εκείνο κόσμο που βρίσκεται πέρα από τη γλώσσα, και που τα μυστικά του έχουν εκδηλωθεί στη μουσική, αλλά ποτέ πριν στη λογοτεχνία. Ο Μαλλαρμέ καλούσε τον ποιητή να κινήσει ακριβώς σ' αυτήν τη ρευστή περιοχή της αδιαμεσολάβητης σημασιολογίας και να δημιουργήσει το ιδανικό κείμενο, όπου (και εδώ βρίσκεται το παράδοξο που διέπει τη συμβολιστική αισθητική) «όλα θα είναι διαταγμός, μεταθέσεις των μερών [της σύνθεσης], οι μεταβολές και οι σχέσεις τους — όλα θα συμβάλλουν σε ένα ρυθμικό σύνολο, που θα είναι η ίδια η σιωπή του ποιήματος».<sup>25</sup>

Η ίδια η ποιητική παραγωγή του Μαλλαρμέ υπήρξε λι-

\* Βλ. A. France, J. Moréas, P. Bourde, *Τα πρώτα όπλα του Συμβολισμού*, μτφ. Έκτ. Παναζής, Αθήνα, Γνώση, 1983, σ. 41-49.

γοστή — τα σημαντικότερα έργα του είναι *Το απομεινόμερο ενός Φαύνου* (1876), τα *Διάφορα σονέτα* όπου συμπεριλαμβάνεται το περίφημο «Το αγνό, ζωντανό και όμορφο σήμερα» («Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», 1885), και «Η ξαριά» («Un Coup de dés», 1897). Ακριβώς όμως ο μικρός αριθμός των γραπτών του επιβεβαιώνει την εκλεκτικότητά του, και την επιθυμία του να εκλεπτύνει την ποιητική γλώσσα, ώστε να μπορεί να καταγράψει «την εικόνα που πηγάζει από τις ονειροπολήσεις, όπως γεννιούνται μέσα μας από τα πράγματα». Το έργο του Μαλλαρμέ, ελλειπτικό στη μορφή και σημασιολογικά πολυσθενές, μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητό ως το ποιητικό ανάλογο του φιλοσοφικού ιδεαλισμού. Οι πνευματικές καταστάσεις που ζωντανεύει στους στίχους του (όπως, για παράδειγμα, στο *Απομεινόμερο ενός Φαύνου*) είναι οι απολήξεις των αξεδιάλυτων διεργασιών της μνήμης και του ονείρου, σχήματα μιας νεφελώδους οντολογίας στο διάμεσο της ανάμνησης και της επιθυμίας, της πραγματικότητας και της αυτοεκπλήρωσης. Είναι, με δυο λόγια, όπως οι νύμφες και ο φυσικός κόσμος που περιβάλλουν τον Φαύνο, αιώνιοι εκπρόσωποι «της φανερούς, ατρικύμιστης περίτεχνης πνοής της έμπνευσης».<sup>26</sup>

Ο Μαλλαρμέ στάθηκε κεντρικός άξονας για την ανάπτυξη του Συμβολισμού, μια ηγετική φυσιογνωμία που παρέμεινε αδιαφιλονίκητη τόσο εξαιτίας της απαραμίλλης ποιότητας των στίχων του όσο και της επιβλητικής του προσωπικότητας. Άλλοι σημαντικοί συμβολιστές ποιητές ήταν ο Λεκόντ ντε Λιλ (*Αρχαία ποιήματα* [Poèmes antiques], 1852), ο Πωλ Βερλαίν (*Ερωτικές γιορτές* [Les fêtes galantes], 1869, και *Φρονιμάδα* [Sagesse], 1881), ο Τριστάν Κορμπιέρ (*Κίτρινοι έρωτες* [Amours jaunes], 1873), ο Ζυλ Λαφόργκ (*Θρήνοι* [Les Complaintes], 1885) και ο Μωρίς Μαίτερλινκ (Maurice Maeterlinck, *Πελλέας και Μελισ-*

\* Stéphane Mallarmé, *Ποίηση και μουσική*, επιλογή Αλέξης Ζήρας, Αθήνα, Πλέθρον, 1983, σ. 77.



σάνθη [*Pelléas et Mélisande*], 1892). Το ποιητικό τους ιδίωμα είναι ευρύ, και κυμαίνεται από την υστερορομαντική μέθη που διαπερνά τη δραματουργία του Μαίτερλινκ μέχρι τα μικροσκοπικά διαλογικά έργα του Βερλαίν, έτσι όπως ζωντανεύουν με ακαθόριστη μελαγχολία τις φευγαλέες στιγμές — στο ποίημα «Φεγγαρόφως («*Clair de lune*)», για παράδειγμα. Στους στιβαρότερους και πιο καθομιλούμενους στίχους του Κορμπιέρ και του Λαφόργκ, συνδυάζονται η χρήση της αργκό, η παιγνιώδης ειρωνεία και η πολυφωνική κειμενικότητα — φανερή, λ.χ., στους *Θρήνους* του Λαφόργκ — για να δημιουργήσουν ορισμένα από τα πρώτα δείγματα ελεύθερου στίχου (αποδεσμευμένου από μετρικούς κανόνες και ομοιοκαταληξία) στη μοντέρνα ποίηση, και να επιτρέψουν στο συμβολιστικό ιδίωμα να αποκτήσει τη δική του ξεχωριστή μοντερνιστική φωνή.

Η επίδραση του συμβολιστικού ιδιώματος στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία υπήρξε τεράστια. Στην Αγγλία ο Σουίνμπερν έγραψε τα *Ποήματα και μπαλάντες* (τρεις τόμοι, 1866, 1878, και 1889 αντίστοιχα) καλλιεργώντας ένα ποιητικό ύφος άτονο και μελαγχολικό, αλλά συνάμα προκλητικό σε ό,τι αφορά τα βικτωριανά ταμπού γύρω από τη σεξουαλικότητα και τον θάνατο· ενώ ο Πέητερ επεξεργάστηκε περαιτέρω το συμβολιστικό credo, που είχε διατυπώσει στην *Αναγέννηση*, με το *Μάριος ο επικούρειος* (*Marius the Epicurean*, 1885), ένα μυθιστόρημα μαθητείας του οποίου ο ρωμαίος ήρωας αγωνίζεται να κατακτήσει «τον ύψιστο στόχο: την ανέφελη και δεκτική ψυχή», στόχος που αποτελούσε, για τον Πέητερ, *terminus ad quem* κάθε πνευματικού εγχειρήματος. Εξίσου πεπεισμένος για τις μυστικές δυνάμεις της στιγμής ήταν και ο τσέχος ποιητής Ότοκαρ Μπρέζινα (Otokar Březina), όπως φαίνεται από τη συλλογή του *Μυστηριώδεις εκτάσεις* (*Tajemné dalky*, 1895), αλλά και ο Τζέραρντ Μάνλεϊ Χόπκινς (Gerard Manley Hopkins) με το χαρακτηριστικό ποίημά του «Το ναυάγιο του Ντόντολαντ» («*The Wreck of the Deutschland*», 1875). Ο ιησούτης ιερέας μπορεί να μην συμμεριζόταν συνολικά τον γαλλικό

Συμβολισμό, ωστόσο στη θεωρία του για το *εσωτερικό τοπίο* (*innscape*) αναπτύσσει έναν λόγο περί ποιητικής έμπνευσης ανάλογο με τις ιδέες των συμβολιστών (και αργότερα, του Τζόνς) περί ενόρασης. Όπως και οι συμβολιστές, ο Χόπκινς αναγνώρισε στην εξυψωμένη συνείδηση την ίδια «πλαστική δύναμη που κατορθώνει να αντισταθεί και να υπερβεί τα εμπόδια και τους περιορισμούς της ύλης», και εντέλει οδηγεί στην απόσταξη της εμπειρίας σε μία και μόνη εικόνα ή σύμβολο. Το γεγονός ότι ο Χόπκινς έβλεπε σε αυτή την ένταση της εμπειρίας την απόδειξη για την ύπαρξη του Θεού αποδεικνύει απλώς τη σχέση του με το γαλλικό κίνημα, πολλοί από τους εκπροσώπους του οποίου (όπως ο Υομάν) επρόκειτο να ανακαλύψουν κάποιας μορφής θρησκευτική κλίση προς το τέλος της λογοτεχνικής τους σταδιοδρομίας.<sup>27</sup>

Στην Ιταλία, τη Γερμανία, την Ισπανία και τη Ρωσία, ο Συμβολισμός αλληλεπέδρασε με τις αντίστοιχες εθνικές λογοτεχνίες για να δημιουργήσει μια χαρακτηριστική έκφραση πρώιμου Μοντερνισμού. Στη Ρωσία, ο Συμβολισμός υπήρξε το δεσπόζον λογοτεχνικό ρεύμα μεταξύ 1890 και 1910, με κύριους εκπροσώπους τον Αλεξάντρ Μπλοκ (Alexandr Blok) με τους *Στίχους για τη δεσποσύνη ομορφιά* (*Stikhi o prekrasnoy dame*, 1904) και τον Αντρέι Μπέλυ (Andrey Bely) με τις συλλογές *Στάχτες και τεφροδόχος* (*Peperl και Urna*, 1909). Στους πρώιμους στίχους του ο Μπλοκ, ο οποίος περιέγραψε τις καταβολές της αισθητικής του στο «Για τη σημερινή κατάσταση του ρωσικού Συμβολισμού» (1910), άντλησε από τη μυστικιστική ενέργεια της γαλλικής παράδοσης, αναμιγνύοντας την ατμοσφαιρική διάθεση ποιητών όπως ο Μαίλαρμέ και ο Βερλαίν με την παραδοσιακή για τους Ρώσους εξύμνηση της θεοποιημένης θηλυκότητας. Αργότερα, στο περίφημο ποίημά του «Οι Δώδεκα» («*Dvenadtsat*», 1918), όπου μια ομάδα ρώσων επαναστατών παραλληλίζεται με τους μαθητές του Χριστού, ο οραματικός Συμβολισμός του Μπλοκ αγγίζει την ένταση του πολιτικού μεσσιανισμού, καθώς το ποίημα μεταστοιχειώνει



την Επανάσταση σε γεγονός πνευματικής αναγέννησης. Η Ισπανία και η Πορτογαλία είχαν επίσης τους αυτόχθονες συμβολιστές τους, τον Γκουστάβο Αντόλφο Μπέκερ (Gustavo Adolfo Bécquer) με τους *Στίχους* (*Verse*, 1871) και τον Φερνάντο Πεσσόα (Fernando Pessoa) αντιστοίχως. Η ποίηση του Πεσσόα, ιδιαίτερα, οδήγησε τον Συμβολισμό στην περιοχή του κατεξοχόν Μοντερνισμού, καθώς εκμεταλλεύτηκε τις πολλαπλές συγγραφικές περσόνες, τους ετερώνυμους συγγραφικούς εαυτούς, για να εκφράσει ποικίλες όψεις της ενδοσκοπησης και του στωικισμού που χαρακτήριζαν τη γραφή του. Στην Ιταλία, ο Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο (Gabriele D' Annunzio) εξέδωσε ποιητικές συλλογές: *Πρώτη άνοιξη* (*Primo Vere*, 1789) και *Ποιητικό ιντερμέτζο* (*Intermezzo di rime*, 1883), και μυθιστορήματα: *Η ηδονή* (*Il Piacere*, 1889) και *Ο θρίαμβος του θανάτου* (*Il trionfo della morte*, 1895), όπου συνδύαζε το συμβολιστικό ενδιαφέρον για το χρώμα και τη μουσική με τη δίψα για ακραίο αισθησιασμό της Παρακμής. Γρήγορα όμως έδωσε στην ενδοσκοπική του διάθεση πιο ισχυρή φωνή, και σε επόμενα έργα του, όπως η *Αλκυόνη* (*Alcione*, 1904) και η ανολοκλήρωτη σειρά *Ύμνοι στον ουρανό, στη θάλασσα, στη στεριά και στους ήρωες* (*Laudi del cielo del mare della terra et degli eroi*), ήρθε σε επαφή με τον νιτσεικό βιταλισμό, με αποτέλεσμα ο αισθησιασμός της γραφής του να αποκτήσει μια περισσότερο αρθρνωπή πόζα. Την ίδια μετάβαση πραγματοποίησε και ο σουηδός ποιητής Βέρνερ φον Χάιντενσταμ (Verner von Heidenstam) με τις συλλογές *Ποιήματα* (*Dikter*, 1895) και *Νέα ποιήματα* (*Nya Dikter*, 1915), αλλά και ο γερμανός ποιητής Στέφαν Γκέοργκε (Stefan George). Ο τελευταίος, ιδιαίτερα, που υπήρξε θαυμαστής του Μαλλαρμέ, υπέβαλε τη συμβολιστική παράδοση σε αυστηρότερη πειθαρχία, έτσι ώστε οι σφιχτές μετρικές φόρμες να σμίγουν με μια εξύμνηση των αξιών της ιεραρχίας και της τάξης. Τέτοιες αξίες αναδύονται στον *Έβδομο δακτύλιο* (*Der siebente Ring*, 1907) και στο *Άστρο της ενώσεως* (*Der Stern des Bundes*, 1913). Ο Γκέοργκε εμφά-

νίζεται στα ποιήματα αυτά ως οιωνεί μεσσιανική μορφή, ο εκλεκτός, ο διδάσκαλος που «σπάει τις αλυσίδες, καθαρώνει τα χαλάσματα/ Επιβάλλει την τάξη, και φέρνει πίσω τους κατατρεγμένους/ Στο αιώνιο κράτος της δικαιοσύνης». Με την ποίηση αυτή πλησιάζουμε το τέλος της στιγμής του Συμβολισμού: γεννημένοι στον αστερισμό του νιτσεικού υπερανθρώπου, οι στίχοι του Γκέοργκε προσπαθούν να υπερβούν τον υπερτροφικό αισθητισμό της γαλλικής σχολής, υποκαθιστώντας τη νεφελώδη της διάχυση με ένα νέο, περισσότερο γερμανικό ήθος, θεμελιωμένο στον σεβασμό για τη χαρισματική προσωπικότητα, στην αυτοπειθαρχία και στο πνευματικό και σωματικό σφρίγγος, με άλλα λόγια, σε αξίες που ταλαντεύονται μεταξύ νεοκλασικισμού και τελετουργικής ιεροτελεστίας.<sup>28</sup>

#### 4. Καρδιές του σκοτούς: ο εαυτός ως Άλλος

Πίσω από την ποιητική του Συμβολισμού κρύβεται η πεποίθηση ότι η ατομική ταυτότητα είναι διασπασμένη και ασυνεχής, και ότι ο εαυτός αποτελεί έναν τόπο όπου συναντώνται αντικρουόμενες επιθυμίες και πνευματικές αντιφάσεις. Ο συμβολιστής ποιητής Ζυλ Λαφόργκ, για παράδειγμα, περιγράφει το ποιητικό υποκείμενο — στο πρώτο από τα ποιήματά του «Κυριακές» («Dimanches», 1887) — ως «ένα φτωχό, γλομό κι ασήμαντο πλάσμα/ που δεν πιστεύει στον Εαυτό του παρά μόνο στις στιγμές που έχουν χαθεί». Ο σύγχρονός του, Αρτύρ Ρεμπώ, εκφράζει με ακόμη μεγαλύτερη ένταση το ίδιο αίσθημα σε επιστολή του 1871, όπου δηλώνει: «είναι λάθος να λέει κάποιος: σκέφτομαι. Θα έπρεπε να λέει: ο εαυτός μου με σκέφτεται. Το εγώ είναι ένας άλλος» (κατά λέξη: «je est un autre»). Τέτοιου είδους αισθήματα συμμερίζονταν πολλοί μοντερνιστές, μεταξύ των οποίων και ο Ντ.Χ. Λώρενς. Στα 1914, προειδοποιεί τους αναγνώστες του ότι η συγκροτημένη προσωπικότητα είναι μια έννοια που δεν έχει πια καμία ισχύ· σε