

Τα κείμενα του Βάλτερ Μπένγιαμιν για τον Μπωντλαίρ και το Παρίσι του 19ου αιώνα είναι τα κομμάτια που ο εξόριστος στοχαστής είχε προλάβει να ολοκληρώσει (πριν την αυτοκτονία του στις αρχές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου) από μια ευρύτερη μελέτη για τον ποιητή — που θα αποτελούσε με τη σειρά της υπόδειγμα του μακρόπνοου, ανολοκλήρωτου έργου του για την ιστορία και τον πολιτισμό της νεωτερικότητας. Η ανάπτυξη μιας βιομηχανικής μαζικής κοινωνίας, η φαντασμαγορία του εμπορεύματος, η εικόνα του πλήθους στη μεγαλούπολη, οι φιγούρες του μποέμ, του πλάνητα, του απάχη, του δανδή, του ρακοςυλλέκτη, της λεσβίας, το χαμένο φωτοστέφανο του ποιητή, είναι χαρακτηριστικά μοτίβα μέσα από τα οποία ο Μπένγιαμιν δείχνει τον Μπωντλαίρ, στα βήματα εδώ του Μπλανκί και του Νίτσε, να επινοεί έναν μοντέρνο ηρωισμό.

«Καθώς η πόλη του Παρισιού δίδαξε στον Μπένγιαμιν τη *flânerie*, τον μυστικό τρόπο περίπατου και στοχασμού του 19ου αιώνα, ξύπνησε φυσιολογικά μέσα του ένα αίσθημα συμπάθειας για τη γαλλική λογοτεχνία ... Έχουμε να κάνουμε εδώ με κάτι που, αν δεν είναι μοναδικό, είναι όμως εξαιρετικά σπάνιο: το χάρισμα του *ποιητικού στοχασμού*.»

Hannah Arendt

«Στο αποσπασματικά πραγματοποιημένο σχέδιο του Μπένγιαμιν για μια πρωτο-ιστορία της νεωτερικότητας ... ο Μπωντλαίρ έγινε κεντρική μορφή διότι η ποίησή του φέρνει στο φως “το νέο μέσα στο διαρκώς ίδιο και το διαρκώς ίδιο μέσα στο νέο” ... Η κριτική του Μπένγιαμιν αφορούσε τις συλλογικές εικαστικές φαντασιώσεις που κατασταλάζουν στα στοιχεία έκφρασης της καθημερινής ζωής καθώς και της λογοτεχνίας και της τέχνης, πηγάζοντας από τη μυστική επικοινωνία του πιο παλαιού δυναμικού σημασιοδότησης των ανθρώπινων αναγκών με τις καπιταλιστικές συνθήκες ζωής.»

Jürgen Habermas

ISBN: 960-221-088-5

WALTER BENJAMIN

ΣΑΡΛ ΜΠΩΝΤΛΑΙΡ

ΕΝΑΣ ΛΥΡΙΚΟΣ ΣΤΗΝ ΑΚΜΗ
ΤΟΥ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΥ

Επίμετρο
Adorno, Tiedemann, Buck-Morss

Μετάφραση
Γιώργος Γκουζούλης

Α Λ Ε Ξ Α Ν Δ Ρ Ε Ι Α

κτηνώνεται με το αφέντι ..., ο Μυρζέ πεθαίνει ... σε μια κλινική, όπως τώρα και ο Μπωντλαίρ. Κι ούτε ένας απ' αυτούς τους συγγραφείς δεν υπήρξε σοσιαλιστής!»⁵⁷ γράφει ο Jules Troubat, ιδιαίτερος γραμματέας του Σαιντ-Μπεβ. Ο Μπωντλαίρ σίγουρα άξιζε την αναγνώριση που ήθελε να του αποδώσει η τελευταία φράση. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι αγνοούσε την πραγματική θέση του λογοτέχνη. Συνήθιζε να τον παραβάλλει – και πρώτα πρώτα να παραβάλλει τον εαυτό του – με την πόρνη. Το σονέτο για την αγοραία μούσα – «La muse vénale» – μιλάει γι' αυτό. Το μεγάλο εισαγωγικό ποίημα «Au lecteur» παρουσιάζει τον ποιητή στη διόλου πλεονεκτική θέση εκείνου που πληρώνεται με αδρό τίμημα για τις ομολογίες του. Ένα από τα πρώιμα ποιήματα που δεν συμπεριλήφθηκαν στα *Fleurs du mal* απευθύνεται σ' ένα κορίτσι του δρόμου. Η δεύτερη στροφή λέει:

Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur.⁵⁸

[Πούλησε την ψυχή της για να πάψει να είναι ξυπόλητη;
Αλλά ο καλός Θεός θα γέλαγε αν, πλάι σ' αυτή την ανυπόληπτη,
Έπαιρνα ύφος ταρτούφου και μαϊμούδιζα σημάδια υπεροχής.
Εγώ που πουλάω τη σκέψη μου και που θέλω να είμαι ποιητής.]

Η τελευταία στροφή «*Cette bohème-là, c'est mon tout*» [«Τούτη η μποέμ μου είναι το παν»] συγκαταλέγει αμέριμνα αυτό το πλάσμα στην αδελφότητα των μποέμ. Ο Μπωντλαίρ ήξερε ποια ήταν στην πραγματικότητα η κατάσταση του λογοτέχνη: πηγαίνει στην αγορά ως πλάνης· για να την παρατηρήσει, όπως πιστεύει, στην πραγματικότητα όμως για να βρει αγοραστή.

II Ο πλάνης

Ο συγγραφέας που κάποια στιγμή μπήκε στην αγορά κοίταζε γύρω του σαν να έβλεπε ένα πανόραμα^α. Ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος αποτύπωσε τις πρώτες προσπάθειες προσανατολισμού του. Πρόκειται για μια πανοραμική λογοτεχνία. Δεν είναι τυχαίο ότι έργα όπως τα *Le livre des Cent-et-un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville* απολάμβαναν στην ίδια περίοδο με τα πανοράματα την εύνοια της πρωτεύουσας. Τα βιβλία αυτά αποτελούνται από μεμονωμένα σκιαγραφήματα, που κατά κάποιο τρόπο μιμούνται με το ανεκδοτολογικό τους ντύμα την πλαστική επιφάνεια εκείνων των πανοραμάτων και με το πληροφοριακό τους απόθεμα το εκτεταμένο φόντο τους. Πολυάριθμοι συγγραφείς συνεισέφεραν στην πραγματοποίησή τους. Έτσι οι ανθολογίες αυτές είναι αποτέλεσμα της ίδιας συλλογικής λογοτεχνικής εργασίας στην οποία ο Girardin είχε προσφέρει μια θέση με την επιφυλλίδα. Ήταν το επίσημο ένδυμα ενός φιλολογικού είδους οίκοθεν προορισμένου να πουλιέται στους δρόμους. Στο είδος αυτό τα αφανή φυλλάδια σε σχήμα τσέπης που ονομάζονταν «φυσιολογίες» [physiologies] κατείχαν προνομιακή θέση. Εξέταζαν τους τύπους ανθρώπων τους οποίους μπορεί να συναντήσει εκείνος που παρατηρεί την αγορά. Από το γυρολόγο του βουλευβάρτου μέχρι τους κομφευόμενους στο φουαγιέ της όπερας δεν υπήρχε καμιά φιγούρα της παρισινής ζωής που να μην

την είχε σχεδιάσει ο φυσιολόγος. Η κορυφαία στιγμή του είδους ήρθε στις αρχές της δεκαετίας του '40. Πρόκειται για τη μεγάλη σχολή της επιφυλλίδας: η γενιά του Μπωντλαίρ πέρασε απ' αυτήν. Το ότι στον ίδιο δεν είχε πολλά πράγματα να πει δείχνει πόσο νωρίς εκείνος πήρε τον δικό του δρόμο.

Το 1841 μετρήθηκαν εβδομήντα έξι νέες φυσιολογίες¹. Από τούτη τη χρονιά το είδος άρχισε να παρακμάζει: χάθηκε κι αυτό μαζί με την εξουσία του βασιλιά-πολίτη. Επρόκειτο για ένα είδος καθαρά μικροαστικό. Ο Monnier, ο μάστοράς του, ήταν ένας μικροαστός προικισμένος με μια ασυνήθιστη ικανότητα αυτοπαρατήρησης. Τούτες οι φυσιολογίες δεν ξεπερνούσαν ποτέ τον πιο στενό ορίζοντα. Αφού πρώτα αφιερώθηκαν στους ανθρώπινους τύπους, ήρθε η σειρά των φυσιολογιών της πόλης. Έτσι κυκλοφόρησαν τα *Paris la nuit*, *Paris à table*, *Paris dans l'eau*, *Paris à cheval*, *Paris pittoresque*, *Paris marié*. Όταν κι αυτή η φλέβα στέρεψε, αποτολμήθηκε μια «φυσιολογία» των λαών. Δεν λησμονήθηκε η «φυσιολογία» των ζώων, τα οποία ανέκαθεν προσφέρονταν ως αθώο θέμα. Η αθωότητα ήταν το ζητούμενο. Στις μελέτες του για την ιστορία της γελοιογραφίας, ο Eduard Fuchs επιστράτην προσοχή στο γεγονός ότι στην αφετηρία των φυσιολογιών βρίσκονται οι λεγόμενοι νόμοι του Σεπτεμβρίου – πρόκειται για τα αυστηρά μέτρα λογοκρισίας του 1836. Με αυτά εξοβελίστηκε διαμιάς από την πολιτική μια ομάδα ικανών και ασκημένων στη σάτιρα καλλιτεχνών. Αν κάτι τέτοιο μπόρεσε να γίνει στη γελοιογραφία, ο κυβερνητικός ελιγμός έμελλε να πετύχει κατά μείζονα λόγο στη λογοτεχνία. Διότι κανένας σ' αυτήν δεν είχε την πολιτική ενέργεια ενός Daumier. Η αντιδραστική πολιτική είναι λοιπόν η προϋπόθεση «βάσει της οποίας εξηγείται η κολοσσιαία επιθεώρηση της αστικής ζωής που ... άρχισε στη Γαλλία ... Τα πάντα εκτίθονταν στην παρέλαση ... μέρες γιορτής και μέρες πένθους, εργασία και ανάπαυση, συζυγικά ήθη και εργένικες συνήθειες, οικογένεια, σπίτι, παιδί, σχολείο, κοινωνική συναναστροφή, θέατρο, ανθρώπινοι τύποι, επαγγέλματα»².

Η άνεση αυτών των περιγραφών ταιριάζει με τη στάση του πλάνητα [flâneur] που πηγαίνει να βοτανολογήσει στην άσφαλτο. Ήδη

όμως τότε δεν μπορούσε κανείς να τριγυρνά παντού στην πόλη. Τα φαρδιά πεζοδρόμια ήταν σπάνια πριν από τον Ωσμάν: τα στενά παρείχαν μικρή προστασία από τα οχήματα. Η περιπλάνηση [flânerie] δύσκολα θα είχε αποκτήσει τη σημασία της χωρίς τις στοές^β. «Οι στοές, μια πρόσφατη εφεύρεση της βιομηχανικής πολυτέλειας», γράφει ένας εικονογραφημένος οδηγός του Παρισιού στα 1852, «είναι διάδρομοι στεγασμένοι με γυαλί, επιστρωμένοι με μάρμαρο, που περνούν μέσα από ολόκληρους όγκους σπιτιών, οι ιδιοκτήτες των οποίων ενόθησαν ενόψει τέτοιων επιχειρήσεων. Στις δύο πλευρές αυτών των διαδρόμων, που φωτίζονται από πάνω, βρίσκονται παραταγμένα τα πιο κομψά εμπορικά καταστήματα, έτσι ώστε μια τέτοια στοά είναι μια πόλη, ένας κόσμος σε μικρογραφία». Μέσα σ' αυτό τον κόσμο ο πλάνης είναι σαν στο σπίτι του. Στο «στέκι των περιπατητών και των καπνιστών, το στίβο των κάθε λογής μικροεπαγγελμάτων»³, προσφέρει το χρονογράφο και το φιλόσοφό του. Στον εαυτό του όμως προσφέρει εκεί το αλάνθαστο φάρμακο κατά της ανίας που εύκολα ευδοκιμεί κάτω από το θανάσιμο βλέμμα^γ ενός κορεσμένου αντιδραστικού καθεστώτος. Σύμφωνα με μια φράση του Guys που μεταφέρει ο Μπωντλαίρ, «Κάθε άνθρωπος που πλήττει μέσα στο πλήθος είναι ανόητος! πολύ ανόητος! και τον περιφρονώ!»⁴. Οι στοές είναι κάτι το ενδιάμεσο μεταξύ δρόμου και εσωτερικού [intérieur]. Αν θέλει να μιλήσει κανείς για ένα τέχνασμα των φυσιολογιών, τούτο δεν είναι παρά το δοκιμασμένο εκείνο της επιφυλλίδας: δηλαδή η μετατροπή του βουλευάρτου σε εσωτερικό. Ο δρόμος γίνεται κατοικία για τον πλάνητα, που νιώθει σαν στο σπίτι του ανάμεσα στις προσόψεις των κτιρίων, όπως ο αστός μέσα στου τέσσερις τοίχους του. Γι' αυτόν οι αστραφτερές σμαλτωμένες επιγραφές των εταιρειών είναι ένα διακοσμητικό τοίχου ίδιο και καλύτερο από μια ελαιογραφία στο σαλόνι του αστού: οι τοίχοι είναι το αναλόγιο πάνω στο οποίο στηρίζει το σημειωματάριό του: τα περίπτερα είναι οι βιβλιοθήκες του και τα πεζοδρόμια με τα τραπεζάκια των καφενείων εξώστες απ' όπου μετά τη δουλειά κατοπτρεύει το νοικοκυριό του. Πώς η ζωή σ' όλη της την ποικιλία, στον αστείρευτο πλούτο των εναλλαγών της, ευδοκιμεί μόνο πάνω στα γκριζα λι-

θόστρωτα και μπρος στο γκρίζο φόντο της δεσποτείας – αυτή ήταν η ενδόμυχη πολιτική σκέψη του φιλολογικού είδους στο οποίο ανήκαν οι φυσιολογίες.

Το είδος αυτό ήταν και από κοινωνική άποψη ανησυχητικό. Υπάρχει ένα κοινό στοιχείο στη μακρά σειρά των αλλόκοτων ή απλών, αξιολογικών ή αυστηρών χαρακτήρων που οι φυσιολογίες παρουσιάζουν στον αναγνώστη: είναι ακίνδυνοι, εντελώς καλοκάγαθοι. Μια τέτοια άποψη για τον πλησίον απείχε τόσο από την εμπειρία που δεν θα μπορούσε παρά να έχει ασυνήθιστα σοβαρές αιτίες. Οφειλόταν πράγματι σε μια ιδιάζουσα ανησυχία. Οι άνθρωποι έπρεπε να συμφιλιωθούν με μια νέα, μάλλον παράξενη κατάσταση που είναι ίδιον των μεγαλουπόλεων. Ο Ζίμμελ διατύπωσε εύστοχα το ζήτημα που τίθεται εδώ: « Όποιος βλέπει χωρίς να ακούει είναι πολύ ... πιο ανήσυχος από εκείνον που ακούει χωρίς να βλέπει. Εδώ βρίσκεται κάτι χαρακτηριστικό για την κοινωνιολογία της μεγαλούπολης. Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις ... διακρίνονται από μια σαφή υπεροχή της δραστηριότητας του ματιού σε σχέση μ' εκείνη της ακοής. Η κύρια αιτία γι' αυτό είναι τα δημόσια μέσα συγκοινωνίας. Πριν από την ανάπτυξη των λεωφορείων, των σιδηροδρόμων, των τραμ στον 19ο αιώνα, οι άνθρωποι δεν βρίσκονταν αναγκασμένοι να κοιτάζονται επί πολλά λεπτά ή και ώρες χωρίς να απευθύνουν το λόγο ο ένας στον άλλον»⁵. Όπως διαπιστώνει ο Ζίμμελ, η νέα κατάσταση δεν ήταν ευχάριστη. Ήδη ο Bulwer ενορχήστρωνε την περιγραφή του ανθρώπου της μεγαλούπολης στο *Eugene Aram* αναφερόμενος στην παρατήρηση του Γκαίτε ότι κάθε άνθρωπος, από τον καλύτερο ως τον ελεεινότερο, κουβαλάει μέσα του ένα μυστικό, που αν γινόταν γνωστό θα τον έκανε μισητό σ' όλους τους άλλους⁶. Τέτοιες ανησυχητικές παραστάσεις οι φυσιολογίες ήξεραν να τις παραμερίζουν ως ασήμαντες. Συνιστούσαν, θα έλεγε κανείς, τις παρωπίδες του «στενοκέφαλου ζώου της πόλης»⁷, για το οποίο γίνεται λόγος στον Μαρξ. Πόσο ριζικά περιόριζαν το βλέμμα, όταν υπήρχε ανάγκη, γίνεται φανερό σε μια περιγραφή του προλετάριου στη *Physiologie de l'industrie française* του Foucaud: «Η ανάπαυση που προσφέρει η σύνταξη είναι αφόρητη για

τον εργάτη. Ο ουρανός μπορεί να είναι ανέφελος, το σπίτι που κατοικεί να πνίγεται στο πράσινο, να μοσχοβολάει από τα λουλούδια και να ευφραίνεται από τα τραγούδια των πουλιών, ωστόσο το άπραγο πνεύμα του μένει αναίσθητο στις χάρες της μοναχικότητας. Αν κατά τύχη το αυτί του συλλάβει τον οξύ ήχο μιας μακρινής βιομηχανικής δραστηριότητας ή ακόμη το μονότονο κροτάλισμα του μύλου ενός εργοστασίου, αμέσως λάμπει το μέτωπό του ... δεν μυρίζει πια το διαλεχτό άρωμα των λουλουδιών: ο πυκνός καπνός που βγαίνει από την ψηλή καμινάδα του εργοστασίου, τα χτυπήματα στο αμόνι που αντηχούν στ' αυτιά του, τον κάνουν να σκιρτάει από χαρά, θυμίζοντάς του τις ωραίες ημέρες της δουλειάς την οποία υποκινούσε η έμπνευση του νου»⁸. Ο επιχειρηματίας που διάβαζε αυτή την περιγραφή μπορεί να πήγαινε για ύπνο πιο ήσυχος απ' ό,τι συνήθως.

Εκείνο που προείχε ήταν πράγματι να δώσουν στους ανθρώπους μια φιλική εικόνα του ενός για τον άλλον. Έτσι οι φυσιολογίες εξύφαναν με τον τρόπο τους τη φαντασμαγορία⁸ της παρισινής ζωής. Η μέθοδός τους όμως δεν έφτανε πολύ μακριά. Οι άνθρωποι γνώριζαν ο ένας τον άλλον ως οφειλέτες και δανειστές, ως πωλητές και πελάτες, ως εργοδότες και υπάλληλοι – και πρώτα απ' όλα γνωρίζονταν ως ανταγωνιστές. Η προσπάθεια να τους δοθεί η εντύπωση πως οι εταίροι τους είναι απλώς κάποιοι ακίνδυνοι παραξενιάρηδες δεν έμοιαζε να έχει μακροπρόθεσμα πολλές ελπίδες. Ως εκ τούτου διαμορφώθηκε αρκετά νωρίς σ' αυτό το φιλολογικό είδος μια άλλη άποψη του πράγματος, που μπορούσε να έχει πολύ πιο τονωτική επίδραση. Αυτή ανατρέχει στους φυσιολογιστές του 18ου αιώνα, μολονότι δεν έχει μεγάλη σχέση με τις σοβαρότερες προσπάθειές τους. Στον Lavater ή τον Gall, πέρα από την εικονολογία και την ονειροπόληση, μπαίνει στο παιχνίδι ένα γνήσιο εμπειρικό υπόβαθρο. Οι φυσιολογίες τρέφονταν από την πίστωση που αυτό τους παρείχε, δίχως να του προσθέτουν οτιδήποτε δικό τους. Βεβαίωναν ότι καθένας ήταν σε θέση, αθόλωτος από οποιαδήποτε γνώση του πράγματος, να διακρίνει το επάγγελμα, το χαρακτήρα, την προέλευση και τον τρό-

πο ζωής των περαστικών. Τούτο το χάρισμα εμφανίζεται σ' αυτές σαν μια ικανότητα που οι νεράιδες εναποθέτουν στην κούνια του ανθρώπου της μεγαλούπολης. Με τέτοιες βεβαιότητες ο Μπαλζάκ, περισσότερο από κάθε άλλον, ήταν στο στοιχείο του. Ταίριαζαν ιδιαίτερα με την προτίμησή του στις ανεπιφύλακτες ρήσεις. «Η ιδιοφυΐα», έγραφε για παράδειγμα, «είναι τόσο ορατή στον άνθρωπο, ώστε περπατώντας στο Παρίσι, ακόμη και οι πιο αδαείς μπορούν να μαντέψουν έναν μεγάλο καλλιτέχνη όταν περνά»⁹. Ο Delvaux, φίλος του Μπωντλαίρ και ο πιο ενδιαφέρων από τους μικρούς μάστορες της επιφυλλίδας, ισχυριζόταν ότι μπορεί να διακρίνει το κοινό του Παρισιού στα διαφορετικά του στρώματα με την ευκολία που ένας γεωλόγος κάνει τη στρωματογραφία της πέτρας. Αν κάτι τέτοιο ήταν δυνατόν, σίγουρα η ζωή στη μεγαλούπολη δεν θα ήταν κατά κανέναν τρόπο τόσο ανησυχητική όσο πρέπει να φαινόταν στους ανθρώπους. Τότε τα παρακάτω λόγια του Μπωντλαίρ πρέπει να ήταν απλώς ρητορείες: «Τι είναι οι κίνδυνοι του δάσους και των λειμώνων μπρος στα καθημερινά σοκ και τις συγκρούσεις του πολιτισμού; Είτε ο άνθρωπος τυλίγει το θύμα του στο βουλεβάρτο είτε καρφώνει τη λεία του σε άγνωστα δάση, μήπως δεν είναι κάθε φορά ο αιώνιος άνθρωπος, ήγουν το πιο τέλειο αρπακτικό;»¹⁰ Ο Μπωντλαίρ χρησιμοποιεί γι' αυτό το θύμα τη λέξη *dure*, που χαρακτηρίζει τον εξαπατημένο ή παραπλανημένο σ' αυτόν αντιπαρατίθεται ο γνώστης της ανθρώπινης φύσης. Όσο λιγότερο ασφαλής γινόταν η μεγαλούπολη τόσο περισσότερη ανθρωπογνωσία εθεωρείτο απαραίτητη για να δράσει κανείς μέσα σ' αυτήν. Στην πραγματικότητα ο οξυμένος ανταγωνισμός ωθεί πριν απ' όλα το άτομο να προβάλλει επιτακτικά τα συμφέροντά του. Η ακριβής γνώση των τελευταίων θα αποβεί συχνά, εφόσον πρόκειται να εκτιμηθεί η συμπεριφορά ενός ανθρώπου, πολύ πιο χρήσιμη από εκείνη της φύσης του. Έτσι το χάρισμα για το οποίο ο πλάνης τόσο πρόθυμα επαιρείται είναι μάλλον ένα από τα είδωλα που ήδη ο Μπέικον τα τοποθετεί στην αγορά^{στ}. Ο Μπωντλαίρ ελάχιστα προσκύνησε αυτό το είδωλο. Η πίστη στο προπατορικό αμάρτημα τον προστάτευε από την πίστη στην ανθρωπογνωσία. Συντασσόταν με τον ντε Μαιστρ, ο οποίος, από την

πλευρά του, είχε συνδυάσει τη μελέτη του δόγματος με εκείνη του Μπέικον.

Τα καθησυχαστικά γιατροσόφια που πουλούσαν οι φυσιολόγοι σύντομα εξαντλήθηκαν. Απεναντίας η λογοτεχνία που αφοσιώθηκε στις ανησυχητικές και απειλητικές όψεις της αστικής ζωής έμελλε να έχει μεγάλες προοπτικές. Τούτη η λογοτεχνία έχει επίσης να κάνει με τις μάζες. Κινείται όμως διαφορετικά από τις φυσιολογίες. Δεν την ενδιαφέρει παρά ελάχιστα ο προσδιορισμός τύπων παρακολουθεί πολύ περισσότερο τις λειτουργίες που προσιδιάζουν στις μάζες μέσα στη μεγάλη πόλη. Ανάμεσά τους προείχε μία, την οποία ήδη στο γύρισμα του 19ου αιώνα υπογράμμιζε μια έκθεση της αστυνομίας. «Είναι σχεδόν αδύνατο», γράφει ένας μυστικός πράκτορας του Παρισιού το 1798, «να υποδειχθούν και να διατηρηθούν τα χρηστά ήθη σ' έναν πυκνά στοιβαγμένο πληθυσμό όπου κάθε άτομο, όντας κατά κάποιον τρόπο άγνωστο σε όλα τα άλλα, κρύβεται μέσα στο πλήθος και δεν έχει να κοκινίσει από ντροπή μπροστά σε κανέναν»¹¹. Εδώ οι μάζες εμφανίζονται ως άσυλο που προστατεύει τον ακοινωνικό από τους διώκτες του. Απ' όλες τις απειλητικές πλευρές τους ετούτη έγινε νωρίτερα αισθητή. Απ' αυτήν πηγάζει η αστυνομική ιστορία.

Σε καιρούς τρομοκρατίας, όπου καθένας έχει κάτι από συνωμότη, καθένας θα έχει επίσης την ευκαιρία να παίξει τον ντετέκτιβ. Η περιπλάνηση του προσφέρει τις καλύτερες προοπτικές για κάτι τέτοιο. «Ο παρατηρητής», λέει ο Μπωντλαίρ, «είναι ένας πρίγκιπας που χαίρεται παντού το ινκόγκνιτό του»¹². Αν ο πλάνης γίνεται έτσι άθελά του ένας ντετέκτιβ, αυτό από κοινωνική άποψη τον βολεύει θαυμάσια. Νομιμοποιεί το χασομέρι του. Η νωθρότητά του είναι μόνο φαινομενική. Πίσω της κρύβεται η εγρήγορση ενός παρατηρητή που δεν χάνει από τα μάτια του τον κακοποιό. Έτσι ο ντετέκτιβ βλέπει να ανοίγονται αρκετά μεγάλα περιθώρια στην αυτοπεποίθησή του. Αναπτύσσει μορφές αντίδρασης που ταιριάζουν με το ρυθμό της μεγαλούπολης. Πιάνει τα πράγματα στον αέρα· μπορεί έτσι να ονειρεύεται στο πλευρό του καλλιτέχνη. Όλοι παινεύουν τη γρήγορη γραφίδα του σχεδιαστή. Ο Μπαλζάκ θεωρεί ότι η καλλιτεχνία εν

γένει είναι συνυφασμένη με τη γρήγορη σύλληψη*. — Το εγκληματολογικό αισθητήριο συνδυασμένο με την ευχάριστη αμεριμνησία του πλάνητα δίνουν το περίγραμμα των *Mohicans de Paris* του Δουμά. Ο ήρωάς τους αποφασίζει να πάρει το δρόμο της περιπέτειας ακολουθώντας ένα κομμάτι χαρτί που έχει αφήσει στο παιχνίδι του ανέμου. Οποιοδήποτε ίχνος κι αν ακολουθήσει, ο πλάνης θα οδηγηθεί σ' ένα έγκλημα. Αυτό υποδεικνύει με ποιο τρόπο και η αστυνομική ιστορία, ανεξάρτητα από τους ψυχρούς υπολογισμούς της, συμπράττει στη φαντασμαγορία της παρισινής ζωής. Δεν δοξάζει ακόμη τον εγκληματία· δοξάζει όμως τους αντιπάλους του και πρώτα απ' όλα τους κυνηγότοπους στους οποίους τον καταδιώκουν. Ο Messac έδειξε πώς επιχειρείται εδώ να ζωντανέψουν μνήμες από τον Κούπερ¹³. Το ενδιαφέρον με την επιρροή του Κούπερ είναι ότι δεν κρύβεται, ίσα ίσα εκτίθεται στη θέα. Στους προαναφερμένους *Μοϊκανούς των Παρισίων* η έκθεση αυτή γίνεται ήδη με τον τίτλο· ο συγγραφέας δημιουργεί στον αναγνώστη την προσδοκία ότι θα δει να ανοίγεται μέσα στο Παρίσι ένα παρθένο δάσος κι ένα λιβάδι. Η ξυλόγλυπτη προμετωπίδα του τρίτου τόμου δείχνει ένα δρόμο θαμνώδη και μάλλον έρημο εκείνη την εποχή· η λεζάντα της εικόνας λέει: «Το παρθένο δάσος στην οδό d'Enfer». Το διαφημιστικό φυλλάδιο του εκδότη γι' αυτό το έργο περιγράφει τη συσχέτιση με μεγαλοπρεπή ρητορεία, στην οποία μπορεί να υποθέσει κανείς ότι έχει βάλει το χέρι του κι ο ίδιος ο ενθουσιασμένος από τον εαυτό του συγγραφέας: «Το Παρίσι — οι Μοϊκανοί ... αυτά τα δυο ονόματα συγκρούονται όπως το "τις ει" που ανταλλάσσουν δυο γιγάντιοι άγνωστοι. Τα χωρίζει μια άβυσσος· τη διασχίζουν οι σπίθες αυτού του ηλεκτρικού φωτός που έχει την εστία του στον Αλέξανδρο Δουμά». Ήδη νωρίτερα ο Féval εμπλέκει έναν ερυθρόδερμο στις περιπέτειες της μητρόπολης. Λέγεται Τόβαχ και σ' ένα ταξίδι με άμαξα καταφέρνει να πάρει το σκαλπτων τεσσάρων συνοδών του χωρίς να καταλάβει τίποτα ο οδηγός. Τα *Μυστήρια των Παρισίων* παραπέμπουν από την αρχή κιόλας

* Στο έργο του *Seraphita* ο Μπαλζάκ μιλάει για μια «εσωτερική άποψη που οι γοργές συλλήψεις της φέρνουν διαδοχικά στην ψυχή, σαν πάνω σε πίνακα, τα πιο αντιθετικά τοπία της υδρογείου».

στον Κούπερ, υποσχόμενα ότι οι ήρωές τους, που προέρχονται από τον υπόκοσμο του Παρισίου, «βρίσκονται έξω από τον πολιτισμό όσο και οι άγριες φυλές που τόσο καλά απεικόνισε ο Κούπερ». Κυρίως όμως ο Μπαλζάκ δεν έπαψε να αναφέρει τον Κούπερ ως πρότυπό του. «Έτσι η ποίηση του τρόμου που τα στρατηγήματα των αντίπαλων εμπόλεμων φυλών διασπείρουν μέσα στα δάση της Αμερικής, και την οποία τόσο αξιοποίησε ο Κούπερ, αφιερώθηκε στις πιο μικρές λεπτομέρειες της παρισινής ζωής. Οι περαστικοί, τα μαγαζιά, οι ναυλωμένες άμαξες, ένας άνθρωπος που στέκεται σ' ένα παράθυρο, όλα προκαλούσαν στους Ανθρώπους-Αριθμούς στους οποίους είχε ανατεθεί η προστασία της ζωής του γερο-Πευράντ το τεράστιο ενδιαφέρον που παρουσιάζουν στα μυθιστορήματα του Κούπερ ένας κορμός δέντρου, μια φωλιά κάστορα, ένας βράχος, το τομάρι ενός αγριοβούβαλου, ένα ακίνητο κανό ή ένα φύλλωμα στην επιφάνεια του νερού». Η πλοκή του Μπαλζάκ εμπεριέχει έναν πλούτο ενδιαμέσων μορφών μεταξύ ινδιάνικης περιπέτειας και αστυνομικής ιστορίας. Η αμφισβήτηση των «Μοϊκανών με τα ζιπούνια» και των «Προκέζων με τις ρεντιγκότες» που επινόησε εκδηλώθηκε νωρίς¹⁴. Από την άλλη μεριά, ο Hippolyte Babou, που συνδεόταν με τον Μπωντλαίρ, γράφει το 1857, κάνοντας μια αναδρομή: «Όταν ο Μπαλζάκ ... τρυπάει τους τοίχους για να ανοίξει το δρόμο στην παρατήρηση, ... εσείς στήνεται αυτή πίσω από τις πόρτες ... κάνετε με δυο λόγια, όπως λένε οι γείτονές μας οι Άγγλοι μέσα στη σεμινοτυφία τους, τον police detective»¹⁵.

Η αστυνομική ιστορία, το ενδιαφέρον της οποίας έγκειται σε μια λογική κατασκευή που σαν τέτοια δεν ταιριάζει οπωσδήποτε στην ιστορία μυστηρίου, εμφανίζεται για πρώτη φορά στη Γαλλία με τις μεταφράσεις των διηγημάτων του Πόε «Το μυστήριο της Μαρί Ροζέ», «Οι φόνοι της οδού Μοργκ» και «Η κλεμμένη επιστολή». Μεταφράζοντας αυτά τα πρότυπα, ο Μπωντλαίρ υιοθέτησε το είδος. Το έργο του Πόε πέρασε ολότελα μέσα στο δικό του· και ο Μπωντλαίρ υπογραμμίζει αυτό το γεγονός καθώς τάσσεται αλληλέγγυος με τη μέθοδο στην οποία συγκλίνουν τα μεμονωμένα είδη που καλλιέργησε ο Πόε. Ο Πόε υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους τεχνί-

τες της νεότερης λογοτεχνίας. Πρώτος αυτός, όπως παρατηρεί ο Βαλερύ¹⁶, αποτόλμησε το επιστημονικό διήγημα, τη σύγχρονη κοσμογονία, την παρουσίαση παθολογικών φαινομένων. Θεωρούσε αυτά τα είδη αυστηρά δημιουργήματα μιας μεθόδου για την οποία αξίωνε γενική ισχύ. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο παίρνει το μέρος του ο Μπωντλαίρ και, στο πνεύμα του Πόε, γράφει: «Δεν αργεί ο καιρός που θα καταλάβουμε ότι κάθε λογοτεχνία η οποία αρνείται να βαδίσει αδελφωμένα ανάμεσα στην επιστήμη και τη φιλοσοφία είναι μια λογοτεχνία ανθρωποκτόνος και αυτοχειριαζόμενη»¹⁷. Η αστυνομική ιστορία, το πιο γόνιμο από τα τεχνικά επιτεύγματα του Πόε, ανήκε σε μια λογοτεχνία που ικανοποιούσε το μπωντλαιρικό αξίωμα. Η ανάλυσή της αποτελεί μέρος της ανάλυσης του ίδιου του έργου του Μπωντλαίρ παρά το γεγονός ότι αυτός δεν έγραψε καμιά τέτοια ιστορία. Τα *Άνθη του κακού* περιλαμβάνουν ως *disjecta membra* τρία από τα πιο αποφασιστικά στοιχεία της: το θύμα και τον τόπο του εγκλήματος («Une martyre»), το δολοφόνο («Le vin de l'assassin»), τη μάζα («Le crépuscule du soir»). Λείπει το τέταρτο, που επιτρέπει στη λογική να διαπεράσει αυτή τη συγκινησιακά φορτισμένη ατμόσφαιρα. Ο Μπωντλαίρ δεν έγραψε καμιά αστυνομική ιστορία επειδή, με τη δομή των ορμών που είχε, του ήταν αδύνατο να ταυτιστεί με τον ντετέκτιβ. Σ' αυτόν ο υπολογισμός, το στοιχείο της κατασκευής βρισκόταν από την πλευρά του ακοινωνικού. Ήταν χαρισμένο εξ ολοκλήρου στη σκληρότητα. Ο Μπωντλαίρ υπήρξε υπερβολικά καλός αναγνώστης του Σαντ για να μπορεί να συναγωνιστεί τον Πόε*.

Το πρωτογενές κοινωνικό περιεχόμενο της αστυνομικής ιστορίας δίνεται από το γεγονός ότι τα ίχνη του ατόμου εξαφανίζονται μέσα στο πλήθος της μεγαλούπολης. Ο Πόε ασχολείται διεξοδικά με τούτο το θέμα στο «Μυστήριο της Μαρί Ροζέ», την πιο εκτενή από τις ιστορίες μυστηρίου του. Ταυτόχρονα αυτή η νουβέλα είναι το πρότυπο της αξιοποίησης δημοσιογραφικών πληροφοριών για τη διαλεύκανση εγκλημάτων. Ο ντετέκτιβ του Πόε, ο ιππότης Ντυπέν,

* «Πρέπει πάντοτε να επιστρέφει κανείς σ' αυτό το στάδιο, δηλαδή στον φυσικό άνθρωπο [του Σαντ], για να εξηγήσει το κακό» (II, σ. 694).

δουλεύει εδώ με βάση όχι την προσωπική παρατήρηση αλλά τα άρθρα του ημερήσιου τύπου. Η κριτική ανάλυση των άρθρων του παρέχει το σκελετό της αφήγησης. Μεταξύ άλλων πρέπει να εξακριβωθεί η ώρα του εγκλήματος. Μια εφημερίδα, ο *Commercial*, υποστηρίζει ότι η Μαρί Ροζέ, η δολοφονημένη γυναίκα, σκοτώθηκε αμέσως μόλις έφυγε από το σπίτι της μητέρας της. «Είναι αδύνατον», γράφει, «ένας άνθρωπος τόσο γνωστός σε χιλιάδες άλλους, όσο αυτή η νέα γυναίκα, να διέσχισε τρία τετράγωνα χωρίς να τη δει κανείς». Αυτή είναι η αντίληψη ενός ανθρώπου που έχει κατοικήσει καιρό στο Παρίσι – ενός δημόσιου άνδρα – και του οποίου οι διαδρομές πέρα-δώθε στην πόλη περιορίζονταν συνήθως στην περιοχή των δημοσίων υπηρεσιών ... Πηγαينوέρχεται, σε τακτά διαστήματα, μέσα σε μια περιορισμένη έκταση, πλημμυρισμένη από άτομα τα οποία καταλήγουν να προσέξουν την παρουσία του χάρη στο ενδιαφέρον τους για τη φύση της απασχόλησής του που συγγενεύει με τη δική τους. Όμως οι διαδρομές της Μαρί μπορεί σε γενικές γραμμές να θεωρηθούν ακανόνιστες. Σ' αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση θα πρέπει να εννοηθεί ως πιθανότερο ότι ακολούθησε μια πορεία που παρουσίαζε σημαντική απόκλιση από τις συνηθισμένες της. Ο παραλληλισμός που φανταζόμαστε ότι είχε κατά νου ο *Commercial* θα ήταν αποδεκτός μόνον εφόσον τα δύο άτομα διέσχισαν ολόκληρη την πόλη. Σ' αυτή την περίπτωση, υπό την προϋπόθεση ότι θα είχαν τον ίδιο αριθμό προσωπικών γνωριμιών, θα είχαν επίσης τις ίδιες πιθανότητες να πραγματοποιήσουν τον ίδιο αριθμό προσωπικών συναντήσεων. Εγώ από την πλευρά μου θεωρώ όχι απλώς δυνατό αλλά εξαιρετικά πιθανό η Μαρί να ακολούθησε, σε μια δεδομένη στιγμή, οποιαδήποτε από τις πολλές διαδρομές που συνδέουν τη δική της κατοικία μ' εκείνη της θείας της, χωρίς να συναντήσει ούτε ένα άτομο το οποίο να της ήταν γνωστό ή να τη γνώριζε. Για να εξετάσουμε αυτό το ζήτημα στις σωστές του διαστάσεις πρέπει να έχουμε διαρκώς στο νου μας την τεράστια δυσαναλογία που υφίσταται ανάμεσα στις προσωπικές γνωριμίες ακόμη και του πιο διακεκριμένου ανθρώπου στο Παρίσι και τον συνολικό πληθυσμό αυτής της πόλης»¹⁸. Αν παραβλέψει κανείς τις συναρτήσεις που οδηγούν τον Πόε σ' αυτές τις

σκέψεις, ο ντετέκτιβ χάνει την αρμοδιότητά του, το πρόβλημα όμως διατηρεί την ισχύ του. Βρίσκεται παραλλαγμένο στη βάση ενός από τα πιο φημισμένα ποιήματα των *Ανθέων του κακού*, του σονέτου «A une passante».

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!¹⁹

[Του δρόμου τ' οχλαλοητό ξεκούφαινε τριγύρα.
Ψηλή, λιγνή, στα μαύρα της αρχοντολυπημένη,
κάποια γυναίκα διάβηκε κρατώντας σκωμμένη
μ' επίδειξη της ρόμπας της τη νταντελένια γύρα.

Ευγενικιά και λυγρή με πόδι ως αγαλάτου.
Κ' εγώ ρουφούσα, όπως αυτός που τρέλα τον χτυπάει,
στα μάτια της τεφρό ουρανό που θύελλες γεννάει,
μια γλύκα σαγηνευτική και μια ηδονή θανάτου.

Κάποια αστραπή... νύχτα μετά! – Διαβάτισσά μου ωραία
που ξαφνικά στο βλέμμα σου ξανάνιωσα, για πε μου
αλλού πια μόνο θα σε δω, σε κάποια ζωή νέα;

αλλού, πολύ μακριά από δω! αργά! κ' ίσως ποτέ μου!
Γιατί δεν ξέρω αν πουθενά θέλω πια σ' ανταμώσει,
ω, εσένα που θ' αγάπαγα, ω εσύ, που το 'χες νιώσει!]

Το σονέτο «A une passante» παρουσιάζει το πλήθος ως άσυλο όχι του εγκληματία αλλά του έρωτα που ξεφεύγει από τον ποιητή. Μπορεί να πει κανείς ότι πραγματεύεται τη λειτουργία του πλήθους όχι στη ζωή του αστού αλλά σ' εκείνη του ερωτικού ποιητή. Σε πρώτη ματιά αυτή η λειτουργία μοιάζει αρνητική· όμως δεν είναι. Η οπτασία που τον θαμπώνει, αντί να απομακρύνεται απλώς μέσα στο πλήθος από τον ερωτικό ποιητή, του μεταδίδεται ακριβώς μέσα απ' αυτό. Η σαγήνευση του ανθρώπου της πόλης είναι ένας έρωτας όχι τόσο με την πρώτη όσο με την τελευταία ματιά. Το «*jamais*» είναι το αποκορύφωμα της συνάντησης, όπου το πάθος, φαινομενικά μεταιωμένο, ξεπηδά σαν φλόγα μέσα από τον ποιητή. Μέσα της καίγεται· όμως κανένας φοίνικας δεν αναδύεται απ' αυτήν. Η αναγέννηση του πρώτου τρίστιχου προβάλλει μια άποψη του συμβάντος η οποία στο φως της προηγούμενης στροφής εμφανίζεται πολύ προβληματική. Αυτό που κάνει το σώμα να συσπάται δεν είναι η ταραχή εκείνου που μια εικόνα καταλαμβάνει απ' άκρη σ' άκρη το είναι του· έχει μάλλον κάτι από το σοκ με το οποίο μια επιτακτική επιθυμία κυριεύει αιφνίδια τον μοναχικό άνθρωπο. Η προσθήκη «*comme un extravagant*» σχεδόν το λέει καθαρά· η έμφαση που δίνεται από τον ποιητή στο ότι η γυναικεία οπτασία πενθεί δεν είναι τέτοια που να το συγκαλύψει. Στην πραγματικότητα υπάρχει ένα βαθύ ρήγμα ανάμεσα στα τετράστιχα που εκθέτουν το συμβάν και στα τρίστιχα που το μεταρσιώνουν. Όταν ο Thibaudet είπε ότι αυτοί οι στίχοι «δεν μπορούν να εκκολαφθούν παρά στο περιβάλλον μιας μεγάλης πρωτεύουσας»²⁰, έμεινε στην επιφάνειά τους. Η εσωτερική μορφή τους αποτυπώνεται στο γεγονός ότι ο ίδιος ο έρωτας φανερώνεται σ' αυτούς στιγματισμένος από τη μεγαλούπολη*.

* Το μοτίβο του έρωτα για τη διαβάτισσα υιοθετείται από ένα ποίημα του πρώιμου Γκεόργκε. Από εκείνο έχει διαφύγει το καθοριστικό στοιχείο – το ρεύμα με το οποίο η γυναίκα, αγόμενη από το πλήθος, προσπερνάει. Το αποτέλεσμα είναι έτσι μια συνεσταλμένη ελεγεία. Τα βλέμματα του ποιητή είχαν, όπως υποχρεώνεται να ομολογήσει στην αγαπημένη του, «τραβηχτεί υγρά από πόθο / πριν τολμήσουν να βυθιστούν στα δικά σου» (Stefan George: *Hymnen Pilgerfahrten Algalal*. 7η έκδ. Βερολίνο, 1922, σ. 23). Ο Μπωντλαίρ δεν αφήνει καμιά αμφιβολία επ' αυτού: εκείνος κοίταξε βαθιά στα μάτια τη διαβάτισσα.

Από την εποχή του Λουδοβίκου-Φιλίππου διαπιστώνει κανείς στους αστούς την τάση να αποζημιώσουν τον εαυτό τους για το ότι η ιδιωτική ζωή δεν αφήνει τα ίχνη της στη μεγάλη πόλη. Το επιδιώκουν μέσα στους τέσσερις τοίχους του σπιτιού τους. Είναι σαν να το θεώρησαν ζήτημα τιμής να μην αφήσουν να σβήσει στο πέρασμα των αιώνων, αν όχι το ίχνος των ημερών τους στη γη, τουλάχιστον εκείνο των ειδών χρήσης και πρώτης ανάγκης τους. Δεν κουράζονται να παίρνουν τα αποτυπώματα μιας πληθώρας αντικειμένων αναζητούν περιβλήματα και θήκες για παντόφλες και ρολόγια τσέπης, για θερμόμετρα και αυγοθήκες, για μαχαιροπήρουνα και ομπρέλες. Προτιμούν βελούδινα και χνουδωτά καλύμματα που διατηρούν το αποτύπωμα κάθε αγγίγματος. Το στυλ Makart – το στυλ του τέλους της Δεύτερης Αυτοκρατορίας – μετατρέπει την κατοικία σ' ένα είδος περιβλήματος. Την εννοεί ως θήκη του ανθρώπου, ο οποίος εφαρμόζει μέσα της μαζί με όλα του τα εξαρτήματα, και διαφυλάσσει έτσι το ίχνος του όπως η φύση τη νεκρή πανίδα στο γρανίτη. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε εδώ τις δύο όψεις αυτής της εξέλιξης. Η πραγματική ή συναισθηματική αξία των αντικειμένων που συντηρούνται κατ' αυτό τον τρόπο υπογραμμίζεται. Εκείνα κρατούνται μακριά από το βέβηλο βλέμμα όποιου δεν τα κατέχει και κυρίως εξαλείφεται χαρακτηριστικά το περίγραμμά τους. Δεν είναι διόλου παράξενο ότι η αποτροπή του ελέγχου, που στον ακοινωνικό γίνεται δεύτερη φύση, επανεμφανίζεται στους κατέχοντες αστούς. – Μπορεί να διακρίνει κανείς σ' αυτές τις συνήθειες τη διαλεκτική έκφραση ενός κειμένου που δημοσιεύτηκε σε πολλές συνέχειες στο *Journal officiel*. Ήδη το 1836 ο Μπαλζάκ έγραφε στη *Modeste Mignon*: «Φτωχές γυναίκες της Γαλλίας, δοκιμάστε λοιπόν να παραμείνετε άγνωστες, να πλέξετε ένα ελάχιστο ρομάντζο καταμεσής ενός πολιτισμού που σημειώνει στους δημόσιους χώρους τις ώρες αναχώρησης και άφιξης των ναυλωμένων αμαξών, που μετράει τα γράμματα, που τα σφραγίζει διπλά τη συγκεκριμένη στιγμή κατά την οποία ρίχνονται στα κουτιά και την ώρα που διανέμονται, που αριθμεί τα σπίτια, ... που σύντομα θα έχει ολόκληρη την επικράτειά του, μέχρι το τελευταίο κομμάτι γης ... καταγραμμένη στα τεράστια φύλλα του Κτηματο-

λογίου»²¹. Από τον καιρό της Γαλλικής Επανάστασης ένα εκτεταμένο δίκτυο ελέγχου είχε αρχίσει να σφίγγει όλο και πιο γερά μέσα στις θηλιές του τη ζωή των αστών. Μια χρήσιμη ένδειξη για την πρόοδο της κανονικοποίησης αποτελεί η αρίθμηση των κατοικιών στη μεγαλούπολη. Η κυβέρνηση του Ναπολέοντα την είχε καταστήσει υποχρεωτική για το Παρίσι το 1805. Στις προλεταριακές συνοικίες αυτό το απλό αστυνομικό μέτρο είχε βέβαια συναντήσει αντιστάσεις για τη συνοικία των ξυλουργών, το Σαιντ-Αντουάν, λεγόταν ακόμη το 1864 ότι «αν ρωτηθεί ένας κάτοικος αυτού του προαστίου ποια είναι η διεύθυνσή του, θα δώσει πάντα το όνομα που έχει το σπίτι του κι όχι τον ψυχρό, επίσημο αριθμό»²². Μακροπρόθεσμα ωστόσο τέτοιες αντιστάσεις δεν πετύχαιναν τίποτα ενάντια στην προσπάθεια να αντισταθμιστούν με ένα πολυσχιδές πλέγμα καταχωρίσεων τα ίχνη που χάνονταν λόγω της εξαφάνισης των ανθρώπων μέσα στις μάζες των μεγάλων πόλεων. Όπως ένας οποιοσδήποτε εγκληματίας, ο Μπωντλαίρ έβρισκε ότι ζημιώνεται απ' αυτή την προσπάθεια. Για να ξεφύγει από τους δανειστές του κατέφευγε σε καφενεία ή σε αναγνωστικούς κύκλους. Ενίοτε συνέβαινε να έχει ταυτόχρονα δύο κατοικίες – αλλά τις μέρες που έπρεπε να πληρωθεί το νοίκι συχνά περνούσε τη νύχτα σε μια τρίτη κοντά σε φίλους. Έτσι περιφερόταν στην πόλη, που ήδη από καιρό είχε πάψει να είναι πατρίδα για τον πλάνητα. Κάθε κρεβάτι όπου ξάπλωνε είχε γίνει γι' αυτόν ένα «lit hasardeux»²³. Ανάμεσα στο 1842 και το 1848 ο Crépet μετρά δεκατέσσερις παρισινές διευθύνσεις του Μπωντλαίρ.

Τεχνικά μέτρα χρειάστηκε να συνδράμουν τη διοικητική διαδικασία ελέγχου. Στις απαρχές της εξακρίβωσης στοιχείων, που το σημερινό της επίπεδο απορρέει από τη μέθοδο Bertillon, η ταυτότητα προσδιοριζόταν με βάση την υπογραφή. Στην ιστορία αυτής της διαδικασίας η εφεύρεση της φωτογραφίας αποτελεί σταθμό. Η σημασία της για την εγκληματολογία δεν είναι μικρότερη από τη σημασία της τυπογραφίας για τη λογοτεχνία. Η φωτογραφία επιτρέπει για πρώτη φορά να αποτυπωθούν με διάρκεια και σαφήνεια τα ίχνη ενός ανθρώπου. Η αστυνομική ιστορία γεννιέται τη στιγμή που τούτη η κατάκτηση, η πιο αποφασιστική απ' όλες όσες έγιναν ενάν-

τια στο ινκόγκνιτο του ανθρώπου, έχει πλέον εξασφαλιστεί. Έκτοτε δεν διακρίνεται κανένα τέλος στις προσπάθειες να αιχμαλωτιστεί ο τελευταίος μέσα από τη σύλληψη της ομιλίας και της δράσης του.

Το φημισμένο διήγημα του Πόε «Ο άνθρωπος του πλήθους» είναι κάτι σαν την ακτινογραφία μιας αστυνομικής ιστορίας. Το υλικό της επένδυσης, που αντιπροσωπεύει το έγκλημα, εδώ παραλείπεται. Απομένει μόνο ο σκελετός: ο διώκτης, το πλήθος κι ένας άγνωστος που ρυθμίζει με τέτοιο τρόπο τη διαδρομή του μέσα στο Λονδίνο ώστε να παραμένει πάντα στη μέση του πλήθους. Αυτός ο άγνωστος είναι ο πλάνης. Έτσι τον αντιλήφθηκε και ο Μπωντλαίρ όταν, στο δοκίμιό του για τον Γκυ, ονόμασε τον πλάνητα «l'homme des foules». Όμως η περιγραφή αυτής της μορφής από τον Πόε είναι απαλλαγμένη από την επιείκεια που έδειχνε απέναντί της ο Μπωντλαίρ. Ο πλάνης είναι πριν απ' όλα για τον Πόε κάποιος που δεν νιώθει καλά μέσα στην ίδια του την κοινωνία. Γι' αυτό αναζητεί το πλήθος: ο λόγος για τον οποίο κρύβεται μέσα του δεν θα πρέπει να αναζητηθεί πολύ μακριά. Ο Πόε εξαλείφει επίτηδες τη διαφορά ανάμεσα στον ακοινωνικό και τον πλάνητα. Ένας άνθρωπος γίνεται τόσο πιο ύποπτος όσο δυσκολότερο είναι να εντοπιστεί. Εγκαταλείποντας την παρατεταμένη καταδίωξη, ο αφηγητής συνοψίζει σιωπηλά τη διάγνωσή του ως εξής: «Αυτός ο γέρος ... είναι ο τύπος και το πνεύμα του μυστηριώδους εγκλήματος. Αρνείται να βρεθεί μόνος. Είναι ο άνθρωπος του πλήθους»²⁴.

Ο συγγραφέας δεν διεκδικεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη μόνο γι' αυτό τον άνθρωπο: το προσελκύει τουλάχιστον εξίσου με την περιγραφή του πλήθους. Κι αυτό για λόγους τόσο τεκμηρίωσης όσο και καλλιτεχνίας. Η περιγραφή αυτή ξεχωρίζει κι από τις δύο απόψεις. Το πρώτο πράγμα που εντυπωσιάζει είναι πόσο συνεπαρμένος παρακολουθεί ο αφηγητής το θέαμα του πλήθους. Αυτό το θέαμα παρακολουθεί επίσης, σ' ένα γνωστό διήγημα του Ε. Τ. Α. Χόφμαν, ο εξάδελφος από το γωνιακό του παράθυρο. Όμως πόσο ανελεύθερα γλιστράει πάνω από το πλήθος το βλέμμα εκείνου που βρίσκεται εγκατεστημένος μέσα στο σπίτι του. Και πόσο διαπεραστικό είναι το βλέμμα του ανθρώπου που κοιτάζει μέσα από τα τζάμια του κα-

φeneίου. Στη διαφορά των παρατηρητηρίων βρίσκεται η διαφορά μεταξύ Βερολίνου και Λονδίνου. Από τη μια μεριά ο ιδιώτης, που κάθεται στο εξώστεγο σαν σε θεωρείο: όταν θέλει να επισκοπήσει καθαρότερα την αγορά έχει στο χέρι ένα κυάλι θεάτρου. Από την άλλη ο καταναλωτής, που μπαίνει ανώνυμος στο καφενείο και που σύντομα θα το εγκαταλείψει, τραβηγμένος από το μαγνήτη της μάζας η οποία τον βομβαρδίζει ασταμάτητα. Από τη μια μεριά μια πληθώρα μικρών ηθογραφικών σκηνών που όλες μαζί κάνουν ένα λεύκωμα με χρωματιστές βινιέτες: από την άλλη ένα περίγραμμα που θα μπορούσε να εμπνεύσει ένα μεγάλο χαρακτή: ένα αναρίθμητο πλήθος, όπου κανένας δεν είναι εντελώς φανερός και κανένας εντελώς αδιάφανος για τον άλλο. Ο Γερμανός μικροαστός έχει πολύ στενά όρια. Κι ωστόσο ο Χόφμαν ανήκει, κατά την κλίση του, στην οικογένεια του Πόε και του Μπωντλαίρ. Στο βιογραφικό της πρώτης έκδοσης των τελευταίων γραπτών του επισημαίνεται: «Ο Χόφμαν δεν υπήρξε ποτέ ιδιαίτερα φίλος της ελεύθερης φύσης. Ο άνθρωπος, η επικοινωνία μαζί του, η παρατήρησή του, η απλή θέα των ανθρώπων, τον ενδιέφεραν περισσότερο απ' όλα. Όταν το καλοκαίρι πήγαινε περίπατο, πράγμα που, εφόσον είχε ωραίο καιρό, συνέβαινε κάθε μέρα κατά το βραδάκι, ... δεν υπήρχε οινοπωλείο ή ζαχαροπλαστείο στο οποίο να μην τον έφερνε ο δρόμος, για να δει αν είχε κόσμο και ποιοι ήταν εκεί»²⁵. Αργότερα ο Ντίκενς παραπονιόταν διαρκώς, όταν βρισκόταν σε ταξίδι, για τη απουσία θορύβων του δρόμου, που του ήταν απαραίτητοι στη δουλειά του. «Δεν βρίσκω λόγια για να πω πόσο τους χρειάζομαι αυτούς [τους δρόμους]», έγραψε το 1846 από τη Λωζάννη, ενώ δούλευε το *Dombey and Son*. «Είναι σαν να τροφοδοτούν τον εγκέφαλό μου με κάτι που, όσο είναι απασχολημένος, δεν μπορεί να το στερηθεί. Για μια βδομάδα ή ένα δεκαπενθήμερο μπορώ θαυμάσια να γράφω σ' έναν απόμερο τόπο ... και μια μέρα στο Λονδίνο με τονώνει πάλι και με ξαναβάζει εμπρός. Αλλά ο κόπος και ο μόχθος του γραφίματος, τη μια μέρα μετά την άλλη, δίχως αυτό τον μαγικό φανό, είναι απέραντος ... Οι φιγούρες μου μοιάζουν έτοιμες να παγώσουν χωρίς πλήθη ολόγυρά τους»²⁶. Ένα από τα πολλά που καταλογίζει ο Μπωντλαίρ στις μισητές Βρυξέλλες τον

γεμίζει με ιδιαίτερη μνησικακία: «Δεν υπάρχουν προθήκες στα μαγαζιά. Η περιπλάνηση, τόσο προσφιλής στους λαούς που είναι προικισμένοι με φαντασία, είναι αδύνατη στις Βρυξέλλες. Δεν υπάρχει τίποτα να δει κανείς και οι δρόμοι είναι αφόρητοι»²⁷. Ο Μπωντλαίρ αγαπούσε τη μοναξιά· αλλά την ήθελε μέσα στο πλήθος. Στην πορεία της αφήγησής του ο Πόε αφήνει να πέσει το σκοτάδι. Ξεμένει στην πόλη με το φως του γκαζιού. Η εμφάνιση του δρόμου ως εσωτερικού, στην οποία συνοψίζεται η φαντασμαγορία του πλάνητα, δύσκολα μπορεί να διαχωριστεί από το φωτισμό με γκάζι. Το πρώτο αερίοφως άναψε στις στοές. «Όταν ο Μπωντλαίρ ήταν ακόμη παιδί δοκιμάστηκε η χρήση του κάτω από τον ανοιχτό ουρανό· στήθηκαν τότε φανοστάτες στην πλατεία Vendôme. Υπό τον Ναπολέοντα Γ' τα φανάρια του γκαζιού στο Παρίσι γρήγορα πολλαπλασιάστηκαν»²⁸. Τούτο αύξησε την ασφάλεια μέσα στην πόλη· έκανε το πλήθος στον ανοιχτό δρόμο, ακόμη και τη νύχτα, να εξοικειωθεί με τον εαυτό του· εκτόπισε τον έναστρο ουρανό από την εικόνα της μεγάλης πόλης πιο δραστικά απ' ό,τι το έκαναν τα ψηλά της κτίρια. «Τραβώ την κουρτίνα μπροστά από τον ήλιο· δεν βλέπω πια άλλο φως από εκείνο του γκαζιού»^{29*}. Το φεγγάρι και τα άστρα δεν είναι πλέον άξια λόγου.

Κατά την ακμή της Δεύτερης Αυτοκρατορίας τα μαγαζιά στους κεντρικούς δρόμους δεν έκλειναν πριν από τις δέκα το βράδυ. Ήταν η μεγάλη εποχή του *noctambulisme*. «Ο άνθρωπος», έγραφε τότε ο Delvaux στο κεφάλαιο των *Heures parisiennes* του που είναι αφιερωμένο στη δεύτερη ώρα μετά τα μεσάνυχτα, «μπορεί να αναπαύεται τότε· πότε· στάσεις και σταθμοί του επιτρέπονται· δεν έχει ωστόσο το δικαίωμα να κοιμάται»³⁰. Στη λίμνη της Γενεύης ο Ντίκενς αναπολεί με νοσταλγία τη Γένουα, όπου είχε στη διάθεσή του δύο μίλια δρόμου, στο φως του οποίου μπορούσε να τριγυρίζει τη νύχτα. Αργότερα, όταν με την ερήμωση των στοών η *flânerie* έπαψε να είναι της μόδας, το δε φως του γκαζιού δεν θεωρείτο πλέον καθώς πρέπει, το τρεμοφέγγισμα των φαναριών έμοιαζε, στα μάτια ενός τελευταίου

* Η ίδια εικόνα στο «Crépuscule du soir»: ο ουρανός κλείνει αργά σαν μια μεγάλη κόχη βλ. I, σ. 108.

πλάνητα που περιδιάβαζε θλιμμένος την άδεια στοά Colbert, να φανερώνει μονάχα το φόβο της φλόγας τους πως δεν θα πληρωθεί πια στο τέλος του μήνα³¹. Τότε έγραψε ο Στήβενσον το θρήνο του για την εξαφάνιση των φαναριών του γκαζιού. Τούτος ακολουθεί πρώτα απ' όλα το ρυθμό με τον οποίο οι φανοκόροι διασχίζουν τους δρόμους ανάβοντας ένα ένα τα φανάρια. Αρχικά ο ρυθμός αυτός ξεχώριζε απέναντι στην ομοιόμορφη πορεία του λυκόφωτος, τώρα όμως η αντίθεση είναι προς το άγριο σοκ με το οποίο ολόκληρες πόλεις βρίσκονται μονομιάς κάτω από τη λάμψη του ηλεκτρικού φωτός. «Ένα τέτοιο φως θα έπρεπε να πέφτει μόνο πάνω σε φόνους και πολιτικά εγκλήματα ή σε διαδρόμους φρενοκομείων – μια φρίκη που εντείνει τη φρίκη»³². Υπάρχουν αρκετές μαρτυρίες ότι το φως του γκαζιού άρχισε μάλλον όψιμα να θεωρείται τόσο ειδυλλιακό όσο το αντιλαμβάνεται ο Στήβενσον καθώς γράφει τη νεκρολογία του. Και πρώτη απ' όλες το προαναφερθέν κείμενο του Πόε. Η επίδραση αυτού του φωτός θα ήταν δύσκολο να περιγραφεί πιο τρομακτικά: «Οι ακτίνες του αερίοφωτος, αδύναμες πρώτα στη μάχη τους με τη μέρα που πέθαινε, είχαν τώρα πια αποκτήσει υπεροχή κι έριχναν πάνω σε καθέτι μια ακανόνιστη και εκτυφλωτική ανταύγεια. Όλα ήταν σκοτεινά κι ωστόσο εκθαμβωτικά – όπως εκείνος ο έβενος με τον οποίο παρομοιάστηκε το ύφος του Τερτυλιανού»³³. «Μέσα στο σπίτι», έγραψε αλλού ο Πόε, «το γκάζι είναι σαφώς ανεπίτρεπτο. Το τρεμάμενο, σκληρό του φως προσβάλλει το μάτι»³⁴.

Σκοτεινό και νευρικό, όπως το φως μέσα στο οποίο κινείται, εμφανίζεται το ίδιο το λονδρέζικο πλήθος. Τούτο δεν ισχύει μόνο για το συρφετό που μόλις πέσει η νύχτα σέρνεται «έξω από τα λημέρια του»³⁵. Η τάξη των ανώτερων υπαλλήλων περιγράφεται από τον Πόε ως εξής: «Είχαν όλοι ελαφρώς φαλακρά κεφάλια, από τα οποία τα δεξιά αυτιά, συνηθισμένα από καιρό να κουβαλάνε την πένα, είχαν την περίεργη συνήθεια να πετάγονται σιγητά προς τα έξω. Παρατήρησα ότι πάντα έβγαζαν ή διόρθωναν τα καπέλα τους με τα δυο χέρια και φορούσαν ρολόγια με κοντές χρυσές αλυσίδες σε βαρύ και παλιό σχέδιο»³⁶. Στην αφήγησή του ο Πόε δεν προβαίνει σε άμεση αυτοψία. Οι ομοιομορφίες στις οποίες υποτάσσονται οι μικροαστοί

ζώντας μέσα στο πλήθος υπερτονίζονται· η εμφάνισή τους είναι σχεδόν πανομοιότυπη. Ακόμη πιο εκπληκτική είναι η περιγραφή του πλήθους ως προς τον τρόπο με τον οποίο κινείται. «Οι περισσότεροι περαστικοί παρουσίαζαν μια ικανοποιημένη, πολυάσχολη συμπεριφορά κι έμοιαζαν να σκέφτονται μονάχα πώς θ' ανοίξουν δρόμο μέσα από το πλήθος. Σούφρωναν τα φρύδια και κουνούσαν γρήγορα τα μάτια τους· όταν σπρώχνονταν από τους συνοδοιπόρους τους, δεν φανέρωναν κανένα σύμπτωμα δυσανασχέτησης, αλλά τακτοποιούσαν τα ρούχα τους και συνέχιζαν βιαστικά. Άλλοι, που δεν έπαυαν να αποτελούν μια πολυάριθμη κατηγορία, ήταν αεικίνητοι, είχαν ξαναμμένα πρόσωπα και μιλούσαν και χειρονομούσαν προς τον εαυτό τους, λες και ένιωθαν μόνοι, ακριβώς λόγω της πυκνότητας που παρουσίαζε η ομήγυρη. Όταν παρεμποδίζονταν στην πορεία τους, οι άνθρωποι αυτοί έπαυαν ξαφνικά να μουρμουρίζουν, αλλά διπλασίαζαν τις χειρονομίες τους και περίμεναν, μ' ένα αφηρημένο και υπερβολικό χαμόγελο στα χείλη, τη διάβαση των ανθρώπων που τους εμπόδιζαν. Αν κάποιος τούς σκουντούσαν, υποκλίνονταν αφειδώς μπροστά τους κι έδειχναν να κυριεύονται από μια σύγχυση»^{37*}. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι γίνεται λόγος για μισομεθυσμένα, εξαθλιωμένα άτομα. Στην πραγματικότητα πρόκειται για «ευπα-

* Υπάρχει κάτι παράλληλο με αυτό το παράθεμα στο «Un jour de pluie». Το ποίημα, αν και έχει υπογραφεί από άλλο χέρι, πρέπει να αποδοθεί στον Μπωντλαίρ (βλ. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Ed. Jules Mouquet. Παρίσι, 1929). Η αναλογία του τελευταίου στίχου προς την αναφορά του Πόε στον Τερτυλλιανό είναι ακόμη πιο εκπληκτική δεδομένου ότι το ποίημα γράφηκε το αργότερο το 1843 – σε μία εποχή που ο Μπωντλαίρ δεν γνώριζε τον Πόε.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiell (I, σ. 211)

[Στο γλιστερό λιθόστρωτο σκουντώντας ο καθένας,
Εγωιστικά και βόναυσα περνά και πιτσιλίζει,
Ή, για να πάει πιο γρήγορα, ξεφεύγοντας μας σπρώχνει.
Βούρκος παντού, κατακλυσμός και σκοτεινοί ουρανοί.
Εικόνα μαύρη απ' όνειρο του μαύρου Εζεκιήλ.]

τρίδες, εμπόρους, δικηγόρους, καταστηματάρχες, χρηματομεσίτες»³⁸. Εδώ παίζεται κάτι πολύ διαφορετικό από μια ψυχολογία των τάξεων*.

Υπάρχει μια λιθογραφία του Senefelder που παριστάνει μια χαρτοπαικτική λέσχη. Ούτε ένας από τους εικονιζομένους δεν επιδίδεται κατά τον συνήθη τρόπο στο παιχνίδι. Καθένας διακατέχεται από το πάθος του: ο ένας από ξέφρενη χαρά, ο άλλος από δυσπιστία προς το συμπαίκτη του, ένας τρίτος από βαριά απόγνωση, ένας τέταρτος από εριστικότητα· ένας άλλος ετοιμάζεται να εγκαταλείψει τον κόσμο. Η λιθογραφία αυτή θυμίζει με την υπερβολή της τον Πόε. Ωστόσο το θέμα που καταγγέλλει ο Πόε είναι μεγαλύτερο και σ' αυτό αντιστοιχούν τα μέσα του. Η αριστοτεχνική του κίνηση σ' αυτή την αφήγηση είναι ότι εκφράζει την απελπιστική απομόνωση των ανθρώπων στα ιδιωτικά τους συμφέροντα όχι, όπως ο Senefelder, μέσα από τη διαφορετικότητα της στάσης τους, αλλά μέσα από ασυνάρτητες ομοιομορφίες είτε στο ντύσιμο είτε στη συμπεριφορά τους. Η δουλοπρέπεια με την οποία εκείνοι που δέχονται τις σπρωξιές ζητούν και συγγνώμη δείχνει από πού προέρχονται τα μέσα που επιστρατεύει σ' αυτό το σημείο ο Πόε. Προέρχονται από το ρεπερτόριο του παλιάτσου. Και τα χρησιμοποιεί περίπου έτσι όπως θα εμφανιστούν αργότερα στους εκκεντρικούς κλόουν. Σ' αυτά που κάνει ο κλόουν είναι προφανής μια σχέση με την οικονομία. Με τις απότομες κινήσεις του μιμείται τόσο τις μηχανές που σπρώχνουν το υλικό όσο και την ευνοϊκή οικονομική συγκυρία που σπρώχνει τα εμπορεύματα. Μια παρόμοια μίμηση της «πυρετώδους ... κίνησης της υλικής παραγωγής», μαζί με τις αντίστοιχες μορφές συναλλαγής, εκτελούν

* Η εικόνα της Αμερικής που είχε μέσα του ο Μαρξ μοιάζει καμωμένη από το ίδιο υλικό μ' εκείνο της περιγραφής του Πόε. Ο Μαρξ υπογραμμίζει την «πυρετώδη νεανική κίνηση της υλικής παραγωγής» στις Ηνωμένες Πολιτείες και την καθιστά ευθέως υπόλογη για το ότι δεν υπήρξε «ούτε χρόνος ούτε ευκαιρία» ώστε «να καταργηθεί ο παλιός πνευματικός κόσμος» (Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, ό.π., σ. 30). Η ίδια η φυσιογνωμία των επιχειρηματιών έχει κάτι το δαιμονικό στον Πόε. Ο Μπωντλαίρ περιγράφει πώς, όταν πέφτει το σκοτάδι, «ολέθριοι δαίμονες στον αέρα / ξυπνούν βαριά σαν επιχειρηματίες» (I, σ. 108). Ίσως το σημείο αυτό του «Crêpuscule du soir» να είναι εμπνευσμένο από το κείμενο του Πόε.

τα μικρά κομμάτια του πλήθους που περιγράφει ο Πόε. 'Ότι κατάφερε αργότερα με τα συγκρουόμενα αυτοκίνητα και τις ανάλογες διασκεδάσεις του το λούνα παρκ, που κάνει τον ανθρωπάκο κλόουν, προεικονίζεται στην αφήγηση του Πόε. Οι άνθρωποι συμπεριφέρονται εδώ σαν να μην μπορούσαν πια να εκφραστούν παρά μόνο με τα ανακλαστικά τους. 'Όλη αυτή η κίνηση μοιάζει ακόμη λιγότερο ανθρώπινη επειδή στον Πόε γίνεται λόγος μόνο για ανθρώπους. 'Όταν φροιάρει το πλήθος, δεν είναι επειδή το σταματά η κυκλοφορία των οχημάτων –τούτη δεν αναφέρεται πουθενά–, αλλά επειδή μπλοκάρεται από άλλα πλήθη. Μέσα σε μια τέτοιου είδους μάζα η περιπλάνηση δεν μπορούσε να ανθήσει.

Στο Παρίσι του Μπωντλαίρ τα πράγματα δεν είχαν φτάσει ακόμη σ' αυτό το σημείο. Υπήρχαν ακόμη πορθημεία που διέσχιζαν το Σηκουάνα εκεί όπου αργότερα θα σηκώνονταν γέφυρες. Μπορούσε ακόμη ένας επιχειρηματίας, τη χρονιά που πέθανε ο Μπωντλαίρ, να σκεφτεί να θέσει σε κυκλοφορία πεντακόσια φορητά καθίσματα προς εξυπηρέτηση των εύπορων κατοίκων. Ήταν ακόμη αγαπητές οι στοές, μέσα στις οποίες ο πλάνης απέφευγε τη θέα των οχημάτων που δεν λογάριάζαν τον πεζό για ανταγωνιστή τους. Υπήρχε ο διαβάτης που σφηνώνεται μέσα στο πλήθος· ακόμη όμως υπήρχε και ο πλάνης που χρειάζεται ελεύθερο χώρο και δεν θέλει να στερηθεί την ιδιωτική του σχόλη. Παραμένει αργόσχολος καθότι άνθρωπος με προσωπικότητα· διαμαρτύρεται έτσι ενάντια στον καταμερισμό εργασίας, που μετατρέπει τους ανθρώπους σε ειδικούς. Διαμαρτύρεται εξίσου ενάντια στη φιλοπονία τους. Γύρω στα 1840, για ένα διάστημα είχε θεωρηθεί καθώς πρέπει να βγάξει κανείς βόλτα χελώνες στις στοές. Ο πλάνης τις άφηνε πρόθυμα να καθορίζουν το ρυθμό του. Αν είχε γίνει το δικό του, η πρόοδος θα είχε υποχρεωθεί να μάθει αυτό το βήμα. Ωστόσο η τελευταία λέξη δεν ήταν δική του αλλά του Taylor που έκανε σύνθημα το «Κάτω το χασομέρι»³⁹. Ορισμένοι αποπειράθηκαν εγκαίρως να σχηματίσουν μια εικόνα για όσα έμελλε να 'ρθούν. Στην ουτοπία του *Το Παρίσι δεν υπάρχει*, γράφει ο Rattier το 1857: «Από πλάνης που ήταν πάνω στα πεζοδρόμια και μπροστά στις προθήκες, άνθρωπος μηδαμινός, ασήμαντος, αχόρταγος για νού-

μερα τσαρλατάνων και συγκινήσεις της δεκάρας, ξένος προς οτιδήποτε άλλο πέρα από πέτρες, άμαξες και φανάρια του γκαζιού ... έγινε γεωργός, αμπελουργός, βιομήχανος του μαλλιού, της ζάχαρης και του σιδήρου»⁴⁰.

Στις περιπλανήσεις του ο άνθρωπος του πλήθους καταλήγει κάποιον προχωρημένη ώρα σ' ένα εμπορικό κέντρο που έχει ακόμη πολύ κόσμο. Εκεί μέσα κινείται όπως ένας ειδήμων. Υπήρχαν άραγε πολυώροφα καταστήματα την εποχή του Πόε;^ε 'Όπως και να 'χει το πράγμα, ο Πόε αφήνει τον αεικίνητο άνθρωπο να περάσει «μιάμιση ώρα περίπου» σ' αυτό το εμπορικό κέντρο. «Πήγαινε από το ένα μαγαζί στο άλλο, χωρίς να ρωτάει για τις τιμές, χωρίς να λείι ούτε λέξη, και κοιτούσε όλα τα αντικείμενα μ' ένα κενό και παράφορο βλέμμα»⁴¹. Αν η στοά είναι η κλασική μορφή του εσωτερικού, προς το οποίο εξομοιώνεται ο δρόμος για τον πλάνητα, το εμπορικό κέντρο είναι η παρακμασμένη μορφή του. Το εμπορικό κέντρο είναι η τελευταία πιάτσα του πλάνητα. Αν στην αρχή ο δρόμος είχε γίνει γι' αυτόν εσωτερικό, τούτο το εσωτερικό γινόταν τώρα δρόμος, και ο πλάνης περιπλανιόταν μέσα στο λαβύρινθο των εμπορευμάτων όπως άλλοτε σ' εκείνον της πόλης. Είναι ένα μεγαλειώδες γνώρισμα του αφηγήματος του Πόε ότι εγγράφει στην πρώτη κιόλας περιγραφή του πλάνητα τη φιγούρα του τέλους του.

Ο Jules Laforgue είπε για τον Μπωντλαίρ: «Πρώτος αυτός μίλησε για το Παρίσι ως καθημερινός κατάδικος της πρωτεύουσας»⁴². Θα μπορούσε να είχε πει ότι μίλησε πρώτος και για το οπιούχο εκείνο που προσφέρει ανακούφιση σ' αυτούς τους κατάδικους – και μόνο σ' αυτούς. Το πλήθος δεν είναι μόνο το πιο πρόσφατο άσυλο του προγραμμαμένου· είναι και το πιο πρόσφατο ναρκωτικό του εγκαταλειμμένου. Ο πλάνης είναι έρμαιο του πλήθους. Έτσι μοιράζεται την κατάσταση του εμπορεύματος. Τούτη η ιδιορρυθμία δεν του είναι συνειδητή. 'Όμως αυτό δεν σημαίνει ότι έχει λιγότερη επίδραση πάνω του. Τον διαπερνά βυθίζοντάς τον στην ευδαιμονία, σαν ένα ναρκωτικό που μπορεί να τον αποζημιώσει για πολλές ταπεινώσεις. Η μέθη στην οποία παραδίδεται ο περιπλανώμενος είναι εκείνη του εμπορεύματος γύρω από το οποίο μαινεται το ρεύμα των πελατών.

Εάν υπήρχε αυτή η ψυχή του εμπορεύματος, για την οποία μιλά πού και πού αστειεύομενος ο Μαρξ⁴³, θα ήταν η πιο ευαίσθητη απ' όσες απαντούν στο βασίλειο των ψυχών. Διότι θα ήταν υποχρεωμένη να βλέπει στον καθένα τον αγοραστή, στα χέρια και στο στίτι του οποίου θα ήθελε να φωλιάσει. Η εναισθησή είναι όμως η φύση της μέθης στην οποία παραδίδεται ο πλάνης μέσα στο πλήθος. «Ο ποιητής απολαμβάνει αυτό το ασύγκριτο προνόμιο να μπορεί να είναι κατά βούληση είτε ο εαυτός του είτε κάποιος άλλος. Σαν εκείνες τις περιπλανώμενες ψυχές που αναζητούν ένα σώμα, εισχωρεί, όταν το θέλει, στο πρόσωπο οποιουδήποτε άλλου. Γι' αυτόν μόνο όλα είναι ελεύθερα: και αν ορισμένες θέσεις φαίνονται κλειστές απέναντί του, είναι επειδή θεωρεί πως δεν αξίζει τον κόπο να τις επισκεφθεί»⁴⁴. Εδώ μιλάει το ίδιο το εμπόρευμα: τα τελευταία λόγια δίνουν μάλιστα μια αρκετά σαφή ιδέα των όσων ψιθυρίζει στο φουκαρά που περνάει μπροστά από μια προθήκη με πράγματα όμορφα και ακριβά. Εκείνα δεν θέλουν να ξέρουν τίποτα γι' αυτόν: δεν τον συναισθάνονται. Στις φράσεις του σημαντικού κομματιού που έχει τον τίτλο «Les foules» μιλά με διαφορετικά λόγια το ίδιο το φετίχ, μαζί με το οποίο το ευαίσθητο ταλέντο του Μπωντλαίρ πάλλει τόσο σφοδρά ώστε να γίνεται φανερό ότι η εναισθηση του ανόργανου αποτέλεσε μία από τις πηγές της έμπνευσής του*.

* Στα τεκμήρια υπέρ αυτής της θέσης που συγκεντρώθηκαν στο πρώτο μέρος, έρχεται να προστεθεί με ιδιαίτερη βαρύτητα το δεύτερο από τα ποιήματα του κύκλου «Spleen». Δύσκολο να βρεθεί ποιητής πριν από τον Μπωντλαίρ που να έχει γράψει στίχο ανάλογο προς τον «Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées» [Είμαι παλιό ένα μπουντουάρ με μαραμμένα ρόδα] (I, σ. 86 [Α. Μπάρας, NE, σ. 105]). Το ποίημα βασίζεται πέρα για πέρα στην εναισθηση μιας ύλης νεκρής με τη διπλή έννοια. Είναι η ανόργανη ύλη και είναι ακόμη εκείνη που έχει αποκοπεί από τη διαδικασία της κυκλοφορίας.

Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. (I, 86)

Ο Μπωντλαίρ ήταν ένας γνώστης των ναρκωτικών ουσιών. Μάλλον όμως του διέφυγε μία από τις κοινωνικά σπουδαιότερες επιδράσεις τους. Πρόκειται για τη χάρη που εκδηλώνουν οι τοξικομανείς υπό την επήρεια των ναρκωτικών. Την ίδια επίδραση δέχεται από τη μεριά του το εμπόρευμα από το πλήθος που το περιτριγυρίζει και το μεθά. Η συγκέντρωση των πελατών, η οποία ουσιαστικά συγκροτεί την αγορά που κάνει το εμπόρευμα, αυξάνει τη χάρη του τελευταίου για τον μέσο αγοραστή. Όταν ο Μπωντλαίρ μιλά για μια «θρησκευτική μέθη των μεγάλων πόλεων»⁴⁵, το μη κατονομαζόμενο υποκείμενό της είναι κατά πάσα πιθανότητα το εμπόρευμα. Και η «αγία εκπόρνευση της ψυχής», σε σύγκριση με την οποία «αυτό που οι άνθρωποι ονομάζουν αγάπη είναι πολύ μικρό, πολύ περιορισμένο και πολύ αδύνατο»⁴⁶, μπορεί πράγματι, εφόσον η αντιπαράθεση με την αγάπη διατηρεί το νόημά της, να μην είναι τίποτε άλλο από την εκπόρνευση της ψυχής του εμπορεύματος. «Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe»⁴⁷, λέει ο Μπωντλαίρ. Αυτήν ακριβώς την poésie και αυτήν ακριβώς τη charité διεκδικούν για τον εαυτό τους οι πόρνες. Είχαν δοκιμάσει τα μυστικά της ανοιχτής αγοράς: ως προς αυτό το εμπόρευμα δεν είχε κανένα προβάδισμα απέναντί τους. Στην αγορά βασιζόνταν μερικά από τα θέληγτρά τους που μετατράπηκαν σε ισάριθμα μέσα ισχύος. Ως τέτοια τα καταχωρίζει ο Μπωντλαίρ στο «Crépuscule du soir»:

A travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues;

[Έλη για μένα ζωντανή δεν είσαι μα είσαι μόνο
γρανίτης απ' αόριστο κυκλοφερμένος τρόμο
αποθεμένος σε Σαχάρα ομίχλης τυλιγμένη!
Αρχαία Σφίγγα απ' τον πολύ τον κόσμο αγνοημένη
σε χάρτες άγραφτη που πάει τραγούδια να τονίσει
στον ήλιο τον εσπερινό που χάνεται στη δύση!
(Α. Μπάρας, NE, σ. 105)]

Η εικόνα της σφίγγας, με την οποία κλείνει το ποίημα, έχει την κατηφή ομορφιά των αζήτητων που συναντά κανείς ακόμη στις στοές.

Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.⁴⁸

[Ανάμεσα από τα φώτα που βασανίζει ο άνεμος,
ανάβει η Πορνεία μέσα στους δρόμους·
σαν ένας μυρμηγκιώνας ανοίγει τις εξόδους της·
παντού ανοίγει έναν απόκρυφο δρόμο,
σαν τον εχθρό που επιτίθεται μυστικά·
σαλεύει στην καρδιά της πόλης του βούρκου
σαν ένα σκουλήκι που κλέβει από τον 'Ανθρωπο την τροφή του.]

Μόνον η μάζα των κατοίκων επιτρέπει στην πορνεία αυτή τη διασπορά σε εκτεταμένα τμήματα της πόλης. Και μόνο η μάζα δίνει στο σεξουαλικό αντικείμενο τη δυνατότητα να μεθά με τους χίλιους ερεθισμούς που το ίδιο συνάμα προκαλεί.

Το θέαμα που προσέφερε το κοινό των δρόμων μιας μεγαλούπολης δεν επιδρούσε σε όλους μεθυστικά. Πολύ πριν γράψει ο Μπωντλαίρ το πεζό ποίημα «Les foules», ο Φρήντριχ Ένγκελς είχε επιχειρήσει να περιγράψει την κίνηση των λονδρέζικων δρόμων. «Μια πόλη όπως το Λονδίνο, όπου μπορεί κανείς να περπατάει ώρες ολόκληρες χωρίς να φτάνει ούτε καν στην αρχή του τέλους, χωρίς να συναντάει το παραμικρό σημάδι που θα του επέτρεπε να υποθέσει ότι πλησιάζει στην ύπαιθρο, είναι πράγματι κάτι το ιδιαίτερο. Αυτή η κολοσιαία συγκέντρωση, αυτή η συσσώρευση τρεισήμισι εκατομμυρίων ανθρώπων σε ένα σημείο, εκατονταπλασίασε τη δύναμη των τρεισήμισι εκατομμυρίων ... Όμως τις θυσίες που ... κόστισε αυτό τις ανακαλύπτει κανείς αργότερα. Αφού τριγυρίσει λίγες μέρες στα λιθόστρωτα των κεντρικών οδών ... τότε μόνο αντιλαμβάνεται ότι αυτοί οι Λονδρέζοι χρειάστηκε να θυσιάσουν το καλύτερο κομμάτι της ανθρώπινης υπόστασής τους για να φέρουν εις πέρας όλα τα θαύματα του πολιτισμού από τα οποία βρίθει η πόλη τους, ότι εκατοντά-

δες δυνάμεις που φώλιαζαν μέσα τους έμειναν αδρανείς και καταπνίγηκαν ... Ήδη η οχλαγωγία των δρόμων έχει κάτι το αποκρουστικό, κάτι που εναντίον του εξεγείρεται η ανθρώπινη φύση. Τούτες οι εκατοντάδες χιλιάδες από κάθε κοινωνική τάξη και σειρά που διαγκωνίζονται για να προσπεράσουν ο ένας τον άλλο, δεν είναι άραγε όλοι τους άνθρωποι με τις ίδιες ιδιότητες και ικανότητες και με την ίδια έγνοια να βρουν την ευτυχία; ... Κι όμως προσπερνούν ορμητικά ο ένας τον άλλο, σαν να μην είχαν τίποτε κοινό, καμιά απολύτως σχέση μεταξύ τους, κι όμως η μόνη συμφωνία μεταξύ τους είναι η σιωπηρή εκείνη, ότι καθένας μένει στην πλευρά του πεζοδρομίου που έχει στα δεξιά του, έτσι ώστε τα δύο διασταυρούμενα ρεύματα του συνωστισμού να μην ανακόπτουν το ένα το άλλο· κι όμως δεν περνάει από το νου κανενός να αφιερώσει στον άλλον έστω και μια ματιά. Η βάνουση αδιαφορία, η απαθής απομόνωση κάθε ατόμου μέσα στα ιδιωτικά του συμφέροντα προβάλλει τόσο πιο αποκρουστική και προσβλητική όσο περισσότερα είναι τούτα τα άτομα που συνωστίζονται στον μικρό χώρο»⁴⁹.

Αυτή την «απαθή απομόνωση κάθε ατόμου μέσα στα ιδιωτικά του συμφέροντα» ο πλάνης φαινομενικά μόνο τη διασπά, γεμίζοντας τον κενό χώρο που δημιούργησε μέσα του η δική του απομόνωση με τις πλασματικές εκείνες που δανείζεται από ξένους. Δίπλα στην ξεκάθαρη περιγραφή του Ένγκελς, τα ακόλουθα λόγια του Μπωντλαίρ ηχούν σκοτεινά: «Η ευχαρίστηση που νιώθει κανείς μέσα στο πλήθος είναι μια μυστηριώδης έκφραση της απόλαυσης που απορρέει από τον πολλαπλασιασμό των αριθμών»⁵⁰. όμως η φράση αποσαφηνίζεται αν σκεφτεί κανείς ότι λέγεται όχι τόσο από τη σκοπιά του ανθρώπου όσο από εκείνη του εμπορεύματος. Στο βαθμό που ο άνθρωπος, ως εργατική δύναμη, είναι εμπόρευμα, δεν έχει βέβαια την ανάγκη να βάλει επί τούτου τον εαυτό του στη θέση του εμπορεύματος. Όσο περισσότερο συνειδητοποιεί αυτή τη συνθήκη ύπαρξής του ως κάτι που του επιβάλλεται από την οργάνωση της παραγωγής—όσο περισσότερο προλεταριοποιείται—τόσο περισσότερο τον διαπερνά η ψυχρή ανάσα της εμπορευματικής οικονομίας και τόσο λιγότερο είναι σε θέση να εναισθανθεί το εμπόρευμα. Όμως τα πράγ-

ματα δεν είχαν φτάσει σ' αυτό το σημείο για την τάξη των μικροαστών στην οποία ανήκε ο Μπωντλαίρ. Ως προς την κλίμακα για την οποία γίνεται λόγος εδώ, εκείνη βρισκόταν μόλις στην αρχή της καθόδου. Αναπόφευκτα μια μέρα πολλά μέλη της θα αναγκάζονταν να ανακαλύψουν την εμπορευματική φύση της εργατικής δύναμής τους. Όμως αυτή η μέρα δεν είχε έρθει ακόμη. Ός τότε, θα 'λεγε κανείς, μπορούσαν απλώς να σκοτώνουν την ώρα τους. Επειδή ακριβώς το μερίδιό τους μπορούσε να είναι στην καλύτερη περίπτωση η απόλαυση και ποτέ η εξουσία, η προθεσμία που τους είχε δοθεί από την ιστορία γινόταν ένα παιχνίδι για να περνάει η ώρα. Όποιος θέλει να περάσει την ώρα του, αναζητεί την απόλαυση. Ήταν πάντως αυτόνοτο ότι τα περιθώρια των απολαύσεων στένευαν τόσο περισσότερο όσο η τάξη των μικροαστών ζητούσε να επιδοθεί σ' αυτές μέσα σε τούτη την κοινωνία. Λιγότερο στενά εμφανίζονταν στο μέτρο που της ήταν δυνατό να απολαύσει την ίδια την κοινωνία. Αν ήθελε να αναπτύξει αυτή τη μορφή απόλαυσης στο επίπεδο της δεξιοτεχνίας, δεν μπορούσε να περιφρονήσει την εναισθήση του εμπορεύματος. Έπρεπε να γευτεί αυτή την εναισθήση με όλη την ηδονή και την αγωνία που απέρρεαν από το προαίσημα του ιδιαίτερου πεπρωμένου της ως τάξης. Έπρεπε τέλος να την προικίσει με μια ευαισθησία που να αντιλαμβάνεται το θέλγητρο ακόμη και σε πράγματα που βρίσκονται χτυπημένα και σαπίζουν. Ο Μπωντλαίρ, που στο ποίημά του για μια εταιρία αποκαλεί την «καρδιά της χτυπημένη σαν ροδάκινο» και «ώριμη, σαν το κορμί της, για έρωτα σοφό», διέθετε μια τέτοια ευαισθησία. Χάρη σ' αυτήν απολάμβανε τούτη την κοινωνία σαν κάποιος που την έχει ήδη κατά το ήμισυ αποχωριστεί.

Με τη στάση του ανθρώπου που δοκιμάζει μια απόλαυση, άφηνε το θέαμα του πλήθους να επιδρά επάνω του. Όμως εκείνο που τον γοήτευε βαθύτατα σ' αυτό το θέαμα ήταν ότι, μέσα στη μέθη στην οποία τον βύθιζε, η τρομερή κοινωνική πραγματικότητα δεν εξαφανιζόταν. Παρέμενε στη συνείδησή του, με την έννοια βέβαια υπό την οποία οι μεθυσμένοι έχουν «ακόμη» συνείδηση πραγματικών καταστάσεων. Γι' αυτό και η μεγαλούπολη στον Μπωντλαίρ σχεδόν ποτέ δεν εκφράζεται μέσα από την άμεση παρουσίαση των κατοίκων

της. Ο σκληρός και απερίφραστος τρόπος με τον οποίο ένας Σέλλεϋ συνέλαβε το Λονδίνο στην εικόνα των κατοίκων του δεν μπορούσε να ωφελήσει το Παρίσι του Μπωντλαίρ.

Hell is a city much like London,
A populous and a smoky city;
There are all sorts of people undone,
And there is little or no fun done;
Small justice shown, and still less pity.⁵¹

[Η Κόλαση είναι μια πόλη σαν το Λονδίνο,
Μια πόλη γεμάτη κόσμο και καπνό·
Κάθε λογής ανθρώπους τους ξεκάνει,
Και για καμιά σχεδόν διασκέδαση δεν κάνει·
Είναι η δικαιοσύνη της μικρή και το έλεος ακόμη πιο λειψό.]

Για τον πλάνητα ένα πέπλο σκεπάζει τούτη την εικόνα. Αυτό το πέπλο είναι η μάζα, που κυματίζει «μέσα στις ελικοειδείς πτυχές των παλιών πρωτευουσών»⁵², κάνοντας τη φρίκη να τον μαγεύει⁵³. Μόνον όταν σχίζεται αυτό το πέπλο και προσφέρει στο βλέμμα του πλάνητα «μια πολυσύχναστη πλατεία» που «η εξέγερση την έκανε ερημιά»⁵⁴, βλέπει κι αυτός απροσποίητη τη μεγάλη πόλη.

Εάν χρειαζόταν μια απόδειξη για τη βία με την οποία η εμπειρία του πλήθους συντάραξε τον Μπωντλαίρ, θα ήταν το γεγονός ότι, ανέλαβε στο πεδίο αυτής της εμπειρίας να συναγωνιστεί με τον Ουγκό. Ότι εκεί μάλλον παρά οπουδήποτε αλλού βρισκόταν η δύναμη του Ουγκό ήταν προφανές για τον Μπωντλαίρ. Στον Ουγκό εκθειάζεται «un caractère poétique ..., interrogatif»⁵⁵ και του αναγνωρίζει ότι όχι μόνον αποδίδει καθαρά και ξάστερα αυτό που είναι καθαρό, αλλά εκφράζει με την απαραίτητη σκοτεινότητα εκείνο που μόνο σκοτεινά και συγκεχυμένα φανερώθηκε. Από τα τρία ποιήματα των *Tableaux parisiens* που είναι αφιερωμένα στον Ουγκό, ένα αρχίζει με μια επίκληση της κοσμοβριθούς πολιτείας – «πολυάνθρωπη πόλη, πόλη γεμάτη όνειρα»⁵⁶ –, ένα άλλο παρακολουθεί, μέσα από το πλήθος, γριές

γυναίκες στο «πολυάνθρωπο τοπίο»⁵⁷ της πόλης*. Το πλήθος είναι ένα νέο θέμα στη λυρική ποίηση. Ακόμη και για τον νεωτεριστή Σαιντ-Μπεβ έλεγαν εγκωμιαστικά, σαν να επρόκειτο για κάτι που ταιριάζει και ενδείκνυται σ' έναν ποιητή, ότι το πλήθος του ήταν «αφόρητο»⁵⁸. Ο Ουγκό άνοιξε αυτό το θέμα για λογαριασμό της ποίησης κατά τη διάρκεια της εξορίας του στην Υερσέη. Στους μοναχικούς περιπάτους του στην ακρογιαλιά το άφησε και μορφοποιήθηκε στο νου του χάρη σε μια από τις πελώριες αντιθέσεις που ήταν απαραίτητες στην έμπνευσή του. Με τον Ουγκό το πλήθος εισέρχεται στην ποίηση ως αντικείμενο στοχαστικής ενατένισης. Ο παραγμένος ωκεανός είναι το πρότυπό του και ο στοχαστής που εξετάζει αυτό το αιώνιο θέαμα είναι ο αληθινός ανιχνευτής του πλήθους, μέσα στο οποίο χάνεται όπως στο βουητό της θάλασσας. «Καθώς κοιτάζει από την κορυφή της μοναχικής ξέρας προς τις μεγάλες χώρες με το μοναδικό πεπρωμένο, ο εξόριστος ρίχνει το βλέμμα του στο παρελθόν των λαών ... Μεταφέρεται, μαζί με τη μοίρα, μέσα στην καρδιά των γεγονότων που ζωντανεύουν γι' αυτόν και συγχωνεύονται με τη ζωή των φυσικών δυνάμεων, της θάλασσας, των βράχων που γίνονται σκόνη, των μετατοπιζόμενων νεφών και όλων των άλλων εξαισιών θεαμάτων που εμπεριέχει μια μοναχική και γαλήνια ζωή ενωμένη με τη φύση»⁵⁹. «L'océan même s'est ennuyé de lui», είπε ο Μπωντλαίρ για τον Ουγκό, αγγίζοντας με τη φωτεινή δέσμη της ειρωνείας του τον καθηλωμένο πάνω στους βράχους στοχαστή. Ο Μπωντλαίρ δεν ήταν επιρρεπής στο θέαμα της φύσης. Η εμπειρία του από το πλήθος έφερε τα ίχνη «του πονοκέφαλου και των χίλιων χτυπημάτων» που υφίσταται ο διαβάτης μέσα στο συρφετό της πόλης και που κρατούν τόσο μάλλον άγρυπνη τη συνείδηση του εγώ. (Στην ουσία αυτήν ακριβώς τη συνείδηση του εγώ δανείζει εκείνος στο περιπλανώμενο εμπόρευμα.) Για τον Μπωντλαίρ το πλήθος δεν στάθηκε ποτέ ένα ερέθισμα ώστε η σκέψη να εκσφενδονίσει το νήμα

* Το τρίτο ποίημα από τον κύκλο «Les petites vieilles» υπογραμμίζει τον ανταγωνισμό με τις κατά λέξη αναφορές του στο τρίτο ποίημα από τη σειρά «Fantômes» του Ουγκό. Υπάρχει λοιπόν μία αντιστοιχία ανάμεσα σε ένα από τα πιο ολοκληρωμένα ποιήματα του Μπωντλαίρ και σε ένα από τα πιο αδύνατα που έγραψε ο Ουγκό.

της στάθμης της στα έγκατα του κόσμου. Ο Ουγκό απεναντίας φει ότi «Les profondeurs sont des multitudes»⁶⁰ και δίνει έτσι λογισμούς του ένα αχανές πεδίο. Το φυσικό-υπερφυσικό που συναράζε τον Ουγκό υπό τη μορφή του πλήθους εκδηλώνεται εξίσου καλά στο δάσος όσο και στο βασίλειο των ζώων ή στον παφλασμό των κυμάτων· σε καθένα απ' αυτά τα πεδία μπορεί να αστράψει κάποιες στιγμές η φυσιογνωμία μιας μεγάλης πόλης. Το ποίημα «La pente de la rêverie» δίνει μια μεγαλειώδη ιδέα του συμφυρμού που επικρατεί μέσα στην πληθώρα των έμβιων όντων.

La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde.⁶¹

[Σ' ένα όνειρο αποτρόπαιο η νύχτα με το πλήθος
Ερχόντουσαν πυκνώνοντας μαζί,
Και στις περιοχές ετούτες που το βλέμμα δεν μετρά
Όσο πλήθαιναν οι ανθρώποι τόσο βάθαινε η σκιά.]

Και

Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.
Tous les vivants! – cités bourdonnant aux oreilles
Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles.⁶²

[Πλήθος δίχως όνομα! χάος! από φωνές, μάτια και βήματα.
Αυτά που ποτέ δεν κοιτάξαμε, αυτά που κανέναν δεν ξέρει.
Όλοι οι ζωντανόι! – πολιτείες που βουίζουν στ' αυτιά
Πιο πολύ κι από ένα δάσος της Αμερικής ή από των μελισσών
την κυψέλη.]

Με το πλήθος η φύση ασκεί το στοιχειώδες δικαίωμά της πάνω στην πόλη. Όμως δεν είναι μόνον η φύση που μεριμνά έτσι για τα δικαιώματά της. Υπάρχει ένα εκπληκτικό χωρίο στους *Αθλίους*, ό-

που η ζωή του δάσους εμφανίζεται ως αρχέτυπο της μαζικής ύπαρξης. « Όσα είχαν συμβεί σ' εκείνο το δρόμο δεν θα είχαν προκαλέσει έκπληξη σ' ένα δάσος· τα πρέμνα, οι λόχμες, τα ρείκια και τα σφιχταγκαλιασμένα κλαδιά, τα ψηλά αγριόχορτα κάνουν μια σκοτεινή ζωή· η άγρια μυρμηγκιά διαβλέπει εκεί τις αιφνίδιες εμφανίσεις του αοράτου· ό,τι είναι κάτω από τον άνθρωπο διακρίνει μέσα από την καταχνιά ό,τι είναι πέρα απ' αυτόν». Σε τούτη την περιγραφή κρύβεται ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της εμπειρίας του πλήθους στον Ουγκό. Μέσα στο πλήθος, αυτό που βρίσκεται κάτω από τον άνθρωπο έρχεται σε επαφή μ' εκείνο που κυριαρχεί από πάνω του. Τούτος ο συμφυρμός εμπερικλείει όλους τους άλλους. Το πλήθος εμφανίζεται στον Ουγκό ως ένα ερμαφρόδιτο πλάσμα, το οποίο ξεγεννούν άμορφες, υπεράνθρωπες δυνάμεις γι' αυτούς που βρίσκονται κάτω από τον άνθρωπο. Η οραματική χροιά που ενυπάρχει στην αντίληψη του Ουγκό για το πλήθος αποδίδει ορθότερα το κοινωνικό είναι απ' ό,τι η «ρεαλιστική» μεταχείριση που ο ίδιος του επιφυλάσσει στην πολιτική. Διότι το πλήθος είναι στην πραγματικότητα μια λόξα της φύσης, αν αυτή η έκφραση μπορεί να μεταφερθεί στις κοινωνικές συνθήκες. Ένας δρόμος, μια πυρκαγιά, ένα τροχαίο ατύχημα συγκεντρώνουν ανθρώπους που ως τέτοιοι είναι ελεύθεροι από ταξικούς καθορισμούς. Παρουσιάζονται ως συγκεκριμένες συναθροίσεις, όμως από κοινωνική άποψη παραμένουν αφηρημένοι, απομονωμένοι δηλαδή μέσα στα ιδιωτικά τους συμφέροντα. Το μοντέλο τους είναι οι πελάτες οι οποίοι—καθένας με το ιδιωτικό του συμφέρον—συναθροίζονται στην αγορά γύρω από «την κοινή υπόθεση». Οι συναθροίσεις αυτές συχνά έχουν στατιστική και μόνον υπόσταση. Μέσα τους μένει συγκαλυμμένο αυτό που τις κάνει αληθινά τερατώδεις: δηλαδή η συγκέντρωση ιδιωτών ως τέτοιων χάρη στη σύμπτωση των ιδιωτικών τους συμφερόντων. Όταν όμως αυτές οι συναθροίσεις χτυπούν στο μάτι—κάτι για το οποίο φροντίζουν τα ολοκληρωτικά κράτη, κάνοντας τη συγκέντρωση των πελατών τους μόνιμη και υποχρεωτική σε όλα τους τα σχέδια—, τότε εκδηλώνεται ξεκάθαρα ο ερμαφρόδιτος χαρακτήρας τους. Και τούτο προπάντων για τους ίδιους τους εμπλεκόμενους, οι οποίοι εκλογικεύουν το τυχαίο της οικονομίας της

αγοράς, που κατ' αυτό τον τρόπο τους ενώνει, ως «μοίρα» όπου «η φυλή» ξαναβρίσκει τον εαυτό της. Αφήνουν έτσι ελεύθερο το πεδίο στο ένστικτο της αγέλης και την ανακλαστική συμπεριφορά. Οι λαοί που βρίσκονται στο προσκήνιο της Δυτικής Ευρώπης γνωρίζονται με το υπερφυσικό το οποίο ο Ουγκό αντιμετώπισε στο πλήθος. Εκείνος βέβαια δεν μπόρεσε να διαγνώσει το ιστορικό προάγγελμα αυτής της δύναμης. Ωστόσο η τελευταία αποτυπώθηκε στο έργο του σαν μια αλλόκοτη παραμόρφωση: με τη μορφή πνευματιστικών πρωτοκόλλων.

Η επαφή του ποιητή με τον κόσμο των πνευμάτων, η οποία ως γνωστόν επηρέασε βαθιά τόσο την ύπαρξή του όσο και την παραγωγή του στη Υερσέη, ήταν προπάντων, όσο παράξενο κι αν φαίνεται αυτό, μια επαφή με τις μάζες, που του έλειπε κατ' ανάγκη στην εξορία. Διότι το πλήθος είναι ο τρόπος ύπαρξης του κόσμου των πνευμάτων. Έτσι ο Ουγκό είδε πρωτίστως τον εαυτό του ως ένα εκλεκτό πνεύμα σε μια μεγάλη συγκέντρωση τέτοιων πνευμάτων που ήταν οι πρόγονοί του. Το έργο *William Shakespeare* διατρέχει μέσα από μεγάλες ραφιδίες αυτή τη σειρά των πνευματικών ταγών που αρχίζει με τον Μωυσή και τελειώνει με τον Ουγκό. Δεν πρόκειται ωστόσο παρά για μια μικρή ομάδα μέσα στο μέγα πλήθος των εκλιπόντων. Το *ad plures ire* των Ρωμαίων δεν ήταν κενός λόγος για τη χθόνια ιδιοφυΐα του Ουγκό. — Τα πνεύματα των νεκρών ήρθαν αργά, ως αγγελιοφόροι της νύχτας, στην τελευταία συνεδρία. Τα σχεδιάσματα της Υερσέης διαφύλαξαν τα μηνύματά τους: «Κάθε μεγάλο πνεύμα πραγματοποιεί δύο έργα στη ζωή του: ένα ως ζωντανός κι ένα ως φάντασμα ... Ενώ ο ζωντανός ετοιμάζει αυτό το πρώτο έργο, το στοχαστικό φάντασμα, τη νύχτα, κατά τη διάρκεια της γενικής σιωπής, ξυπνάει μέσα του. Ω, τι τρόμος! λείει το ανθρώπινο πλάσμα, τι, δεν τελειώσαμε; Όχι, απαντά το φάντασμα, σήκω όρθιος, δυνατός άνεμος φυσά, τα σκυλιά και οι αλεπούδες γρυλίζουν, το έρεβος καλύπτει τα πάντα, η φύση αναρριγεί και τρέμει κάτω από το μαστίγιο του Θεού· ... το φάσμα του συγγραφέα βλέπει τις ιδέες-φαντάσματα· οι λέξεις ταράζονται, οι φράσεις αναρριγούν σ' όλα τους τα μέλη ... το τζάμι θαμπώνει, η λάμπα φοβάται ... Φυλάξου, ω

ζωντανέ, ω άνθρωπε του ενός αιώνα, ω προγραμμαμένε μιας γήινης ιδέας, ω βάρος αναγκαίο, διότι τούτο εδώ είναι τρέλα, τούτο εδώ είναι τάφος, τούτο εδώ είναι το άπειρο, τούτο εδώ είναι έξω απ' τον άνθρωπο, τούτο εδώ είναι μια ιδέα-φάντασμα»⁶³. Το κοσμικό ρίγος μπροστά στην εμπειρία του αοράτου, που συγκρατεί ο Ουγκό σ' αυτό το απόσπασμα, δεν έχει καμιά ομοιότητα με τον γυμνό τρόπο που καταλάμβανε τον Μπωντλαίρ την ώρα της μελαγχολίας. Εξάλλου ο Μπωντλαίρ ελάχιστα κατανοούσε το εγχείρημα του Ουγκό. «Θεωρία του αληθινού πολιτισμού. Αυτός δεν βρίσκεται», έλεγε, «... στα κινούμενα τραπέζια των πνευματιστών». Όμως ο Ουγκό δεν νοιαζόταν για τον πολιτισμό. Ένωθε αληθινά οικεία στον κόσμο των πνευμάτων. Εκείνος αποτελούσε, θα 'λεγε κανείς, το κοσμικό συμπλήρωμα ενός νοικοκυριού, που δεν ήταν κι αυτό απαλλαγμένο από τη φρίκη. Η οικειότητά του με τις οπτασίες τούς αφαιρεί πολύ από το φόβο που εμπνέουν. Καθώς δεν είναι ούτε αυτή ελεύθερη από κάποιο μόχθο, προδίδει το τεντωμένο που κρύβεται μέσα τους. Τα φαντάσματα της νύχτας βρίσκουν το αντίστοιχό τους σε κενές αφαιρέσεις, σε περισσότερο ή λιγότερο επιτήδειες προσωποποιήσεις, όπως αυτές που εμφανίζονταν εν αφθονία στα μνημεία της εποχής. Στα σχέδιάσματα της Υερσέης, «Το Δράμα», «Ο Λυρισμός», «Η Ποίηση», «Η Σκέψη» και άλλα παρόμοια έχουν το περιθώριο να ακουστούν αβίαστα δίπλα στις φωνές του χάους.

Για τον Ουγκό –κι αυτό μπορεί να φέρνει το αίνιγμα κοντύτερα στη λύση του – ο απέραντος εσμός του κόσμου των πνευμάτων συνιστά πρώτα απ' όλα ένα κοινό. Το παράξενο δεν είναι τόσο ότι το έργο του υιοθέτησε μοτίβα της πνευματιστικής συνεδρίας όσο ότι ο ποιητής συνήθιζε να το παρουσιάζει ενώπιόν της. Οι επευφημίες, στις οποίες το υπερπέραν δεν στάθηκε φειδωλό απέναντί του, του έδωσαν στην εξορία μία πρόγευση της απεριόριστης εκείνης επιδοκιμασίας που έμελλε να βρει γερνώντας στην πατρίδα του. Όταν στα εβδομηκοστά του γενέθλια ο λαός της πρωτεύουσας έσπευσε προς το σπίτι του στη λεωφόρο d'Éylau, η εικόνα του μεγάλου κύματος που ξεσπάει πάνω στα βράχια, αλλά και το μήνυμα του κόσμου των πνευμάτων, είχαν αποπληρωθεί.

Το ανεξιχνίαστο σκοτάδι της μαζικής ύπαρξης υπήρξε εντέλει και η πηγή των επαναστατικών στοχασμών του Βικτόρ Ουγκό. Στο «Les chatiments» η μέρα της λύτρωσης αποδίδεται ως

Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre
Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre.⁶⁴

[Η μέρα όπου οι άρπαγες, οι τόσοι τύρανοι μας
Θα νιώσουν κάποιον να κουνάει βαθιά μες στο σκοτάδι.]

Η παράσταση της καταπιεσμένης μάζας που φέρει τη σφραγίδα του πλήθους μπορούσε άραγε να συναρτηθεί με μια αξιόπιστη επαναστατική κρίση; Ή μήπως ήταν μια σαφής εκδήλωση των περιορισμών της τελευταίας, απ' όπου κι αν προέρχονταν; Στη συζήτηση της Βουλής στις 25 Νοεμβρίου του 1848 ο Ουγκό είχε καταγγείλει τη βάρβαρη καταστολή της εξέγερσης του Ιουνίου από τον Cavaignac. Αλλά στις 20 Ιουνίου, στη συζήτηση για τα ateliers nationaux, είχε δηλώσει: «Η μοναρχία είχε τους εισοδηματίες αργόσχολους, η Δημοκρατία έχει τους χασομέρηδες της»*. Η αντανάκλαση υπό την έννοια της επιφανειακής άποψης της ημέρας καθώς και των πιο μωρόπιστων πεποιθήσεων για το μέλλον συνυπάρχει στον Ουγκό με τη βαθιά προαισθήση της ζωής που διαμορφώνεται στην αγκαλιά της

* Ο Pélin, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της κατώτερης bohème, έγραψε στο φύλλο του *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme* τα εξής σε σχέση μ' αυτή την αγόρευση του Ουγκό: «Ο πολίτης Ουγκό έκανε την παρθενική του εμφάνιση στην Εθνοσυνέλευση. Αποδείχθηκε αυτό που είχαμε προβλέψει: φρασσοκόπος και θεατρίνος, ρήτορας των ηχηρών και κούφιας λέξεων· επιμένοντας στην ύπουλη και συκοφαντική κατεύθυνση της τελευταίας του αγγελίας, μίλησε για τους ακαμάτηδες, την αθλιότητα, τους άεργους, τους lazzaroni, τους πραιτωριανούς της επανάστασης, τους condottieri – με δυο λόγια, έκανε κατάχρηση της μεταφοράς για να καταλήξει σε μια επίθεση κατά των ateliers nationaux» (anon., *Faits divers*, στο *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme* [Rédacteur: Le C^{en} Pélin], 1ο έτος, αρ. 1, 22-25 Ιουνίου 1848, σ. 1). – Στο έργο του *Histoire parlementaire de la Seconde République* ο Eugène Spuller γράφει: «Ο Βικτόρ Ουγκό εξελέγη με τις ψήφους της Αντίδρασης». «Ψήφισε πάντοτε μαζί με τη Δεξιά, εκτός από δύο ή τρεις περιπτώσεις όπου η πολιτική δεν μετρούσε» (Eugène Spuller, *Histoire parlementaire de la Seconde République suivi d'une petite histoire du Second Empire*. Παρίσι, 1891, σ. 111 και σ. 266).

φύσης και του λαού. Ο Ουγκό δεν κατόρθωσε να μεσολαβήσει μεταξύ των δύο διαστάσεων· το ότι δεν αισθάνθηκε την ανάγκη για κάτι τέτοιο ήταν η προϋπόθεση των τεράστιων αξιώσεων, του τεράστιου εύρους, μάλλον δε και της τεράστιας επίδρασης που είχε το συνολικό του έργο στους συγχρόνους του. Στο κεφάλαιο των *Αθλίων* που φέρει τον τίτλο «L'argot» οι δύο αντιφατικές πλευρές της φύσης του αντιπαρατίθενται με εντυπωσιακή τραχύτητα. Μετά από μερικές τολμηρές ματιές στο γλωσσικό εργαστήρι του ταπεινού λαού, ο ποιητής καταλήγει: «Από το 1789 ολόκληρος ο λαός φουντώνει μέσα στο μετουσιωμένο άτομο· δεν υπάρχει φτωχός που, με βάση τα δικαιώματά του να μη διαθέτει και μια αίγλη· κι εκείνος που ψοφάει από την πείνα νιώθει μέσα του την εντιμότητα της Γαλλίας· η αξιοπρέπεια του πολίτη είναι μια εσωτερική αρματωσιά· όποιος είναι ελεύθερος είναι ακέραιος· όποιος ψηφίζει κυβερνά»⁶⁵. Ο Βικτόρ Ουγκό έβλεπε τα πράγματα όπως του παρουσιάζονταν μέσα από τις εμπειρίες της πιο επιτυχημένης λογοτεχνικής, αλλά και μιας λαμπρής πολιτικής, σταδιοδρομίας της εποχής του. Υπήρξε ο πρώτος μεγάλος συγγραφέας που έδωσε συλλογικούς τίτλους στα έργα του – *Οι άθλιοι, Οι εργάτες της θάλασσας*. Το πλήθος ήταν γι' αυτόν, σχεδόν όπως κατά την αρχαία έννοια, το πλήθος των πελατών – οι μάζες των αναγνωστών και των ψηφοφόρων του. Με μια λέξη, ο Ουγκό δεν ήταν πλάνης.

Για το πλήθος που συνόδευε και συνοδεύονταν από τον Ουγκό δεν υπήρχε κανένας Μπωντλαίρ. Για κείνον όμως το πλήθος οπωσδήποτε υπήρχε. Η θέα του τον ωθούσε καθημερινά να βυθομετρά το βάθος της αποτυχίας του. Κι ανάμεσα στους λόγους για τους οποίους αναζητούσε αυτή τη θέα, ετούτος δεν ήταν οπωσδήποτε ο έσχατος. Τις εκρήξεις απελπισμένης αλαζονείας που έμοιαζε να τον μαστίζουν τις έτρεφε με τη φήμη του Βικτόρ Ουγκό. Ακόμη πιο έντονα τον κέντριζε μάλλον το πολιτικό πιστεύω του τελευταίου. Ήταν το πιστεύω του citoyen. Αυτόν οι μάζες της μεγάλης πόλης δεν μπορούσαν να τον παραπλανήσουν. Αναγνώριζε μέσα τους το πλήθος του λαού. Ήθελε να είναι σαρξ εκ της σαρκός του. Λαϊκότητα, πρόοδος και δημοκρατία ήταν το λάβαρο που κράδαινε πάνω από τα

κεφάλια τους. Τούτο το λάβαρο μεταρσίωνε τη μαζική ύπαρξη. Σκίαζε ένα κατώφλι, το οποίο χωρίζει το άτομα από το πλήθος. Αυτό το κατώφλι φύλαγε ο Μπωντλαίρ^{στ}, πράγμα που τον διέκρινε από τον Βικτόρ Ουγκό. Του έμοιαζε ωστόσο από την άποψη ότι ούτε αυτός διέβλεψε την κοινωνική επίφαση που κατακαθίζει μέσα στο πλήθος. Γι' αυτό και αντιπαρέθεσε στο τελευταίο ένα πρότυπο τόσο άκριτο όσο και η αντίληψη που είχε για κείνο ο Ουγκό. Το πρότυπο αυτό ήταν ο ήρωας. Τη στιγμή που ο Ουγκό δόξαζε τις μάζες ως πρωταγωνιστή ενός μοντέρνου έπους, ο Μπωντλαίρ αναζητούσε ένα καταφύγιο για τον ήρωα μέσα στις μάζες της μεγαλούπολης. Ως πολίτης ο Ουγκό βάζει τον εαυτό του μέσα στο πλήθος, ως ήρωας ο Μπωντλαίρ ξεχωρίζει απ' αυτό.