



БОДЛЕРОВО ПЕСНИЧКО ПУТОВАЊЕ У ЦВЕЋУ ЗЛА

Бодлер се у *Цвећу зла* заправо отиснуо на неколико песничких путовања.

Ту је, пре свега, путовање саме књиге. Пошто је осуђена као увреда јавном моралу након првог издања из 1857. године, делом због песама о лезбијској љубави, делом због наводног садизма, делом због преиспитивања конвенционалног схватања морала, из другог издања, из 1861, избачено је шест забрањених песама (касније објављених под насловом „Осуђене песме“) и додато још тридесет пет. Сам Бодлер је желео да објави и коначну верзију збирке, али смрт је умешала прсте, па је треће издање, из 1868. године, објављено постхумно.

Што се тиче односа између издања из 1857. и оног из 1861, поставља се питање да ли давати предност чистоти Бодлерове првобитне визије из *Цвећа зла*, оне која претходи суђењу 1857, или пак прерађеној верзији, с додатим песмама и једним потпуно новим циклусом, „Париске сцене“ („Tableaux parisiens“). Не би ли помогао Бодлерову одбрану на суду, у јулу 1857. његов је пријатељ Барбе д'Орвији написао чланак у којем истиче „скривену архитектуру“ („architecture secrète“) *Цвећа зла*, књиге за коју тврди да је „песничко дело најизразитије јединствено“ („une œuvre poétique de la plus forte unité“, *Œuvres complètes*, први том, стр. 798).¹ Нема сумње да је та тврдња сасвим основана. Њој у прилог иде Бодлерово властито запажање, изнето Алфреду де Вињију, како *Цвеће зла* није „само обичан албум“ („un pur album“), већ да има почетак и крај: „Све нове песме написане су тако да се уклопе у чудновати оквир који сам одабрао“ („Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi“, *Correspondance*, други том, стр. 196). Другим речима, дело је замишљено као интегрална целина која садржи међусобно повезане нити. Исто је тако тачно да се збирка састоји од песама које је Бодлер написао током *чишћења* своје списатељске каријере, а већина њих, бар у свом најранијем облику, потиче из периода пре 1847. године. Без обзира на унутрашње противречности, Бодлер је појединачним песмама дао додатно значење доделивши им одређену позицију у свеопштој структури *Цвећа зла*. Ту се, међутим, јавља проблем коју „скривену архитектуру“ сматрати основним нацртом збирке: верзију насталу пре суђења (1857) или ону насталу након суђења (1861), имајући у виду да су понижавајући публицитет и скандал који су пратили догађаје из 1857. године без сумње утицали на измене које ће Бодлер унети у своје дело. У *Цвећу зла* било је више од једне конфигурације. Да је Бодлер поживео дуже и да га

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, два тома, ур. Claude Pichois (Paris: Gallimard), Bibliothèque de la Pléiade, 1975–1976. [Даље у тексту као *ОС*. (Прим. прев.)]

је здравље боље послужило, можда би их било још. Издање из 1861. је најпотпунија и најчешће цитирана верзија, те ћемо њу следити и у овом тексту.

Чак и у оквиру самог песничког путовања постоји неколико „маршрута“. Имамо, пре свега, ону традиционалну, која почиње рођењем, у „Благослову“, и завршава се смрћу, у „Путовању“, и тако чини нацрт људске судбине. Човечанство је приказано у потрази за некаквом безграничном задовољштином коју налази у уметности и љубави („Сплин и идеал“), животу града („Париске сцене“), опијатима („Вино“), перверзији („Цветови зла“), побуни против поретка ствари („Побуна“) и коначно, у смрти („Смрт“). У сваком од ових циклуса – а често и у самим песмама – може се опазити трочлани образац тежње идеалу након које најпре следи отрежњење, а потом и структурно осмишљен средишњи положај између њих.

Било би, међутим, неправда према изузетној сложености *Цвећа зла* читати их само у тим оквирима. Ако би се то учинило, постојао би ризик да се „карта“ сведе на „систем“. Флобер, Бодлеров славни савременик, чији се роман *Госпођа Бовари* такође повлачио по судовима, и то исте године кад и *Цвеће зла* (мада са срећнијим расплетом), веровао је да је у дискусији неопходно дефинисати главне аргументе, али да је лудост покушавати доћи до закључка: „Неспособност се огледа у жељи да се донесе закључак“ („La bêtise consiste à vouloir conclure“).² Тако је и Бодлерово становиште, а то је и један од разлога због чега се његов стваралачки подухват може сматрати „модернистичким“: он показује да је истина фрагментарна и делимична, а не свеобухватна и апсолутна.

У упечатљивој уводној песми која носи наслов „Читаоцу“ притајена покваренштина, кукавичлук, глупост и саможиво лицемерје света приписани су свим људским бићима, како на телесном тако и на умном плану, а та је дихотомија присутна у читавој збирци. Међу тим исцрпљујућим елементима доминантан је појам „l'Ennui“ („досада, чама“) – по својој природи ближи „лошој вери“ и неаутентичности које ће доцније у двадесетом веку осудити филозофија егзистенцијализма неголи меланхолији романтичара. Читалац је позван да учествује у песниковом доживљају, али не обожавањем узвишене фигуре, нити сажаљењем према отпаднику од друштва, већ као *alter ego*: „Душо лицемерна, братска, мени слична!“ (*Цвеће зла*, стр. 24).³

Путовање у уметности

Песме којима збирка почиње и које творе циклус „Сплин и идеал“, њих двадесет и једна, тичу се Бодлерове потраге за идеалом у уметности.

„Благослов“ приказује романтичарског уметника као песника несхваћеног међу савременицима – међу њима је и његова властита мајка, која проклиње дан када је

² Писмо, датирано 4. септембра 1850, које је Гистав Флобер послао Лују Бујеу из Дамаска, у: *Писма Гистава Флобера*, одабрао, уредио и превео Francis Steegmuller (Cambridge, MA и London: Belknap Press of Harvard University Press), стр. 127.

³ Уколико није другачије наглашено, стихови су цитирани према следећем издању: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, превод, предговор и белешке Никола Бертолино, Београд: Паидеиа, 2006. (Прим. прев.)

рођен – као што ће га у „Албатросу“ прогонити они који нису свесни његова генија. Песник драматично пристиже „у чаму овог света“ (*Цвеће зла*, стр. 27). Изазов ће бити у томе да се издигне изнад „тмине и сивила“ (*Цвеће зла*, стр. 31) свакодневног живота, као што је наговештено у „Узлету“, који описује лет у висине што га доноси усхићење. Бодлер описује сличан осећај по слушању Вагнеровог *Лоенгрина*: „екстаза која се са-*с*т*и*оји из радос*т*и и увида“ (ОС II, стр. 785). Овај склад тела и ума суштинско је за Бодлерово холистичко виђење стварности. Оно је најпотпуније изражено у прослављеном сонету „Сагласја“.

Основна идеја изражена у катренима овог сонета јесте да се у материјалном свету крије некакво апстрактно значење, рецимо у „језику цвећа“ („*le langage des fleurs*“), како наговештава последњи стих уводне песме „Узлет“. Та идеја није нова. Развио ју је шведски теолог Сведенборг, да би нашла плодно тле у западноевропској књижевности, од Балзака и Е. Т. А. Хофмана до Нервала и Јејтса. Овде се чини да дрвеће и стубови храма значајно намигују, као да садрже неку скривену поруку коју једино песник може да преведе. Основна претпоставка јесте да је присутно вертикално кретање које се одвија само у једном смеру – од земље ка небесима – и које не треба поистоветити с упливом других видова опажања, познатим као „синестезија“, који прожима терцете. Физичке сензације су овде приказане као међусобно повезане, па мирис може да дочара мекоћу додиром детиње коже, звук обое или зеленило испаше. Овакви прелазни с једне чулне импресије на другу представљају примере хоризонталне синестезије. Други мириси – мање чистоте у тренутку који замишља Бодлер – богати су, тешки и опојни. Могу (као у „Сагласјима“, стих 14) да воде заносима духа („*l'esprit*“) и чула („*les senses*“), те се могу описати и као вертикална и као хоризонтална синестезија. „Сагласја“ представљају моћно јединство физичког и нефизичког.

Достизање тако сложеног естетског идеала представља велик изазов. Док је у романтичарским идејама Ламартина или Мусеа муза свемоћна и песник мора да следи њен позив, Бодлерова муза је болесна, неискрена и лицемерна („Болесна муза“). Да би избегао хладноћу и глад, песник је принуђен да проституише своју уметност („Муза која се продаје“). Себе замишља као средњовековног монаха задуженог за осликавање примљеног учења по зидовима конака, кога инерција осујећује у извршењу задатка („Рђав монах“). Бодлера мучи осећај да му време истиче и стално присуство његовог вечитог непријатеља, *ennui*. У „Непријатељу“ он користи слику баште опустошене олујом да дочара „јесен“ својих идеја, а тиме жели да каже да је инспирација пресушила. Страх од властите недостатности подмукло га изједа. У „Злој срећи“ он пореди песникову судбу са судбином Сизифа, лика из грчке митологије осуђеног на то да гура стену уз брдо с којег се она вечито котрља надолу.

Већина Бодлерових песама написана је током четрдесетих година деветнаестог века, а та се деценија често описује као период антиклимакса након спектакуларне песничке продукције током претходне две деценије. Међутим, како примећује Грејам Роб, песничка сцена није била баш тако лоша као што се обично говори, и чинила је колевку без које Бодлерова уметност не би могла настати. Многе од иконокластичних тема које су пратиле скандал око *Цвећа зла* први су истражили Бодлерови савременици. Његов се оригинални допринос огледа у томе што их представља на тако беш-

Ћудан начин, занемарујући академску хијерархију тематике (баш као што ће учинити Мане 1863. године, у „Доручку на трави“), што меша високу и тривијалну књижевност и што користи разноврсне песничке форме, као што су сонет (који је оживео Сент-Бев), шансона и романа. Вреди приметити да су у изванредно асоцијативним вербалним сликама осам уметникових узора у „Светионицима“ заступљени представници различитих периода, па су ту и Да Винчи и Делакроа, те да међу њима има седам сликара, један вајар и нити један једини представник из света књижевности.

Лепота је, за Бодлера, увек чудновата (ОС II, стр. 578). Разнородна, она може бити хладна и бела („Лепота“), титанска по својој енергији („Идеал“), непрегледна по својим димензијама („Исполинка“), противречна у свом спајању супротности и болно примаљива, у сваком тренутку, у својој неухватљивости. У „Маски“, инспирисаној радом вајара Ернеста Кристофа, кроз несклад у дијалогу два гласа лице жене класичне лепоте бива разоткривено као насмешена маска што крије лице у жалости. Лепота се, дакле, заснива на лажи, варки, илузији. Читалац бива, да тако кажемо, позван у тродимензионалну шетњу око скулптуре и постепено увиђа да је уместо једне главе, коју је претходно могао да види, присутно две: она стварна, те кринка подигнута пред њом. За Бодлера, Лепота се једино онда може сасвим опазити када открива своју *гру*-ју страну, наличје извајане фигуре, апсолутно и релативно, живот и смрт.

Путовање у љубави

Устаљено је да се говори о три љубавна циклуса у *Цвећу зла*, који обухватају већину, али не и све Бодлерове љубавне песме: циклус посвећен Жани Дивал (XXII–XXXIX), инспирисан физичком љубављу према егзотичној жени, затим циклус посвећен госпођи Сабатје (XI–X VIII), инспирисан духовном љубављу, те циклус посвећен Мари Добрен (XLIX–LVII), инспирисан љубављу која се јавља у позним годинама, када су први истанчани, безбрижни заноси младости неповратно нестали, али се могу донекле надокнадити финим нијансама и двозначностима које прате зрело доба. Иако се међусобно веома разликују, основна скица ова три љубавна циклуса прати трочлано кретање од тежње преко губитка илузија и коначно до средишњег положаја, који се рађа – не из компромиса – већ из измучене свести о крајностима и решености да се нешто из њих избави.

Прве две песме у циклусу посвећеном мелескињи Жани Дивал, „Егзотични мирис“ и „Коса“, воде нас на пут, несумњиво инспирисан путовањем на које су Бодлера послали мајка и очух током 1841. и 1842. – не тако што се приповеда о доживљеним пустоловинама, већ утолико што се испловљава пут тропских мора, уз сву сугестивну симболику која је таквој теми својствена. Ове две песме, које истовремено асоцирају на плодност и замор, творећи тако типичан бодлеровски оксиморон, садрже одлике свих каснијих „путописних песама“: осећај да је радосније испуњен надом путовати него стићи, циљ путовања замишљен као неодређено „другде“, доживљај као мешавину свих чула, која прожима и ум и тело. Путовање је истовремено физичко и метафорично. Оно отпочиње захваљујући песниковом чулу мириса које буди у њему снажне асоцијације док грли своју драгу. У машти, он одлази у далеке крајеве и удаљене

луке, где је *замишљени* мирис дрвета тамаринда подједнако реалан као *с̄тварни* мирис његове љубавнице. У „Коси“, заронивши главу у „мирисну шуму“ њених густих таласастих локни, модрога сјаја и тешкога мириса, песник креће на пловидбу по *два* океана – црном (по коси) и плавом (по мору), при чему је реално садржано у метафоричном. Међутим, док се „Егзотични мирис“ (што је једна младачка песма) усредсређује на садашњост и снено је неодређена, „Коса“ (написана у периоду од 1858. до 1859) мајсторско је пропутовање на које се песник отискује уз помоћ сећања, оно га води по унутрашњим и вањским световима, а сличности два света стално их међусобно обогаћују и кулминирају у мешавини мириса – мирисима кокоса, мошуса и катрана – где мирис катрана, који асоцира на бродове и луке, за Бодлера представља суштински део путовања.

Ове две песме представљају изузетан пример песниковог холистичког приступа, по томе што је форма стиха неодојива од његове садржине. Нема апстрактних израза. Уместо тога, уз слике изразите сугестивности и мешавину ольфакторних сензација садржаних у октави, „Егзотични мирис“ у терцетима прераста у образац духовне носталгије тиме што бива обогаћена схема риме: ‘climats’ / ‘mâts’ (*ма/ма*: два гласа који се подударaju); ‘marine’ / ‘narine’ (*марин/нарин*: четири гласа која се подударaju); и ‘tamariniers’ / ‘mariniers’ (*шамариње/мариње*: седам гласова који се подударaju). Штавише, ствара се ефекат зазива и еха између ове две песме, понављањем риме између ‘climats’ и ‘mâts’ („Егзотични мирис“, стихови 9–10; „Коса“, стихови 12, 15). У „Коси“, која уз оне осете које обично описујемо уз помоћ пет чула садржи и различите кинетичке сензације, те се у поређењу с „Егзотичним мирисом“ одликује својеврсном тродимензионалношћу, њихање и љуљање брода који се пробија кроз морску пену дочарано је употребом строфа од пет стихова и смењивањем дводелних александринаца (где се цезура налази у средини стиха) и троделних александринаца (који садрже три метричке целине),⁴ чиме се постиже ефекат синкопе сличан оном који је Римски-Корсаков створио у *Шехерезади*.

После ових „узвинућа“, следи неизбежни преокрет на доле. У циклусу о Жани Дивал, жена постаје фригидна („Ја те обожавам попут свода ноћног“), она је крвожедна вампирица („Желиш сав свет да имаш у својим ложницама“), незаситог сексуалног апетита („Сед нон сатиата“), не хаје за патњу коју изазива („Попут вала седефног сукња јој се вије“) и змијолика је по својим увијајућим покретима и својој перверзности („Разиграна змија“). „Sed non satiata“ је инспирисана Јувеналовим описом жене цара Клаудија Месалине, која оставља цареву постељу у корист бордела и која се, исцрпљена покушајима да утажи своје еротске жеље хетеросексуалним путем, засити мушкараца, али не и жена. Очи песникове драге постају окна која воде у Пакао и омогућавају му да продре до њене душе. Жена је овде деструктивна *femme fatale*. У циклусу о Жани Дивал, љубав и рат су уједињени у ковитлацу који води у суноврат, а дно

⁴ В. посебно троделни стих „Fortes tresses, soyez la houle qui m’enlève!“ („Коса“, стих 13), чија се ова одлика у потпуности губи у преводу. (Наведени ритам изгубљен је и у већини препева на српски језик. Најприближнији ефекат постиже се у препеву Димитрија П. Јовановића, који гласи: „Тамо ме носите, курјуци, ко вали!“; у Бодлер, Ш., *Цвеће зла*, ур. Божидар Ковачевић, Београд: Просвета, 1956, стр. 42. (Прим. прев.)

дотичу у песми „Duellum“, сонету наводно инспирисаном Гојином графиком две вештице у клинчу у борби на живот и смрт, на ивици кланца у ком вребају леопарди.

Претаканье ових доживљаја у уметност биће Бодлерова трајна преокупација. „Стрвина“ је, у суштини, промишљање о неуништовости материје. Бави се ванвременском темом, вољеном особом која ће после смрти остати запамћена захваљујући поезији коју је надахнула. Песник, који се до тога тренутка Жани Дивал обраћао присним обликом заменице, „ти“, сада иронично персира с „ви“ и користи формални облик претерита.⁵ С почетка се чини да све слути на добро, док су песник и његова драга у лагодној шетњи једног лепог летњег дана. Међутим, када замахну за угао помоли се смрдљива лешина. Положај животиње која се распада поистовећен је с положајем жене у тренутку физичког заноса. Песникова драга, која је претходно била тако бездушна и безосећајна, бива суочена са стварношћу и умало се не онесвести. Бодлер присваја традиционални *emento mori* и револуционарно га мења тако што га ни на који начин не повезује с трансценденцијом или искупљењем, показујући како ће гњила стрвина бити враћена природи („Стрвина“, стих 11). Честице што цуре из ње умножиће се и временом трансформисати у ускомешано зрневље, издвојено у решету – прах праху, остављајући, међутим, могућност поновне *re*-композиције кроз сећање и уметност.

Упркос жучним свађама и издајству, Бодлер ће се Жани Дивал наћи током дугих година болести (у тренутку када ју је Мане насликао 1862. била је већ три године паралисана). Песник овај љубавни циклус приводи закључку с нотом нежне сете. У „Балкону“, он позива драгану да се с њим присети заједничких тренутака интимае, тихих ноћи крај ватре и на балкону. Ове се сензације поново проживљавају у садашњости, сабране из прошлости и пројектоване у будућност. У „Мирису“, Бодлер се придружује протагонисти *Цвећа зла* у позиву читаоцу да се и он замисли над улогом мириса као катализатора који призива сећања. Овде се, међутим, за разлику од ранијих песама какве су „Егзотични мирис“ и „Коса“, сећање на прошлост проживљава у садашњости. Циклус се завршава песниковом пркосном тврдњом, док се и он и драга приближавају смрти: њихова ће љубав живети у његовом сећању; све док његово име и његов углед живе, његова поезија, инспирисана том „звери свирепом“ („Ја те обожавам...“, стих 9), пронеће сећање на њу и у будућност.

Док је у циклусу о Жани Дивал нагласак на физичком, у центру пажње циклуса инспирисаног госпођом Сабатје јесте духовно (њу је Бодлер упознао 1849. или отприлике у то време; држала је салон који су посећивали писци, сликари и вајари тога времена, и у коме је била позната под надимком „Председница“). У овом је циклусу жена издигнута на пиједестал и обожавана у квазирелигијским оквирима. Њена је пут продуховљена („Шта ћеш вечерас рећи, самотно срце јадно“, стих 7), а њен мирис анђеоски. Само њено присуство обасјава пут што се пред њоме простире. Она налаже песнику да зарад ње воли апстрактну Лепоту и издаје се за спој Анђела чувара, Музе и Богородице. Видимо трагове Дантеа и Петрарке у „Живој буктињи“, где су

⁵ У препевима на српски махом се користи заменица „ти“. (Прим. прев.)

женине очи за песника светионици што му осветљавају пут. Оне сјају у светлости дана, као свеће у капели с посмртним остацима. Њихова је улога света и наслућује буђење, а можда и васкрсење.

У циклусу посвећеном госпођи Сабатје, који у блиску везу доводи љубав и побожност, песник се служи идејом познатом у католичкој теологији као „реверзибилност“, према којој својевољна патња невиних служи да искупи недела грешника. Бодлер прилагођава ову идеју да нагласи контраст између грешности и убогости песника и савршенства анђеоске жене („Реврзибилност“). Како ли она, пита се он, може да саосећа са срцем здробљеним као комад згужваног папира или буде његова сапатница? Како ли ће она реаговати када временом схвати да је остарила и збрчкала се? Међутим, фриволност госпође Сабатје, као и њен механички усиљени осмех, који је жена њенога положаја морала да намести у тренуцима када јој је најмање било до друштва, уништавају чаролију. Иза „радости знане“ („Исповест“, стих 16) којом се одликује њена вањска појава, жена не успева да затоми тугаљиви вапај, као јогунасто дете, жалећи се на своју судбину. Овај је анђеос открио своју несавршеност.

„Хармонија вечери“ из циклуса о госпођи Сабатје подсећа на „Балкон“ из ранијег циклуса, по томе што приказује тренутак спокоја и помирења. Овде, међутим, ноћ не постоји само у сећању: она је постепено откривање садашњости, што је показано и версификацијом, па се други стих сваке строфе понавља као први стих наредне. У обе песме постоји благи рефрен, али у „Хармонији вечери“ нема наговештаја физичке љубави, а песничке слике су литургијске (сећање на његову драгу сја налик светлу из свете показнице).

Циклус о госпођи Сабатје завршава се песмом „Бочица“, у којој празна бочица, одложена у орману напуштене куће, садржи опојни парфем старе љубави. Сећања која буди нису на женине физичке особине, као у циклусу о Жани Дивал, већ су симболично представљена крхким крилима лептира који се помаља из лутке, те ликом Лазара који се диже из мртвих. Слично томе, песник закључује да ће, када буде мртав и заборављен, као стара бочица парфема, његови стихови који призивају горко-слатке успомене на љубав према драгани опијати сећања будућих генерација. Између „Бочице“ и „Стрвине“ постоје јасне паралеле, али и суптилне разлике, које се нарочито огледају у израженијој аутореференцијалности ове песме.

Мари Добрен је била глумица коју је Бодлер познавао крајем четрдесетих година деветнаестог века и с којом је имао кратку љубавну везу 1854–1855, а затим поново 1859. Била је позната по зеленим очима и надимку „девојка златне косе“, по комаду тога наслова у коме је глумила 1847. Трећи циклус љубавних песама одражава јесење расположење песника док се примиче средњем добу. „Предео је стање ума“, гласи Амијелова славна опаска. У „Мутном небу“, Бодлер износи супротну идеју: „А понекад си као обзорја она красна / Која сунчаним пламом запали јесен касна...“ („Мутно небо“, стихови 9–10).

У „Лепом броду“ синкопирани ритам песме одражава лагане, лењиве каденце корака његове драге: први катрен понавља се у четвртном, други у седмом, а трећи у последњем. Док језди у својим широким скутима, она је налик броду који испловља-

ва. Иста комбинација унутрашњег и спољашњег света присутна је и у „Позиву на путовање“. За разлику од путописних песама из циклуса о Жани Дивал, ово није страствени бег у далеки егзотични крај. Жени се овде обраћа као „милом детету“, односно „сестри“ („Позив на путовање“, стих 1). Позива је „да волимо и мремо“ („Позив на путовање“, стих 5), у физичком окружењу које је одраз њене личности. Делом инспирирана Веберовим *Позивом на валцер*, ова је песма за Жида⁶ била савршена дефиниција уметничког дела, а за Матиса извор његовог егзотичног платна „Раскош, мир и сласт“.

Након екстазе, како то обично бива, следи патња. У „Непоправљивом“, песник испушта крик, пун кајања, али и из очаја због тога што учињено никада не може бити поништено. Он моли Мари Добрен да поступи као добра вила на крају пантомиме и победи силе зла, али његово је чекање узалудно.

Као и у другим љубавним циклусима, јавља се расположење резигнираног прихватања – овде је то у „Јесењој песми“. Ударци цепаница по калдрми подсећају песника на долазак зиме. Помисао на сакупљање дрва за огрев доноси утеху, и у овој песми одиста налазимо тренутак мира и спокоја. Међутим, песник неће дозволити да се уљуљка лажним осећајем сигурности, будући да га ударци цепаница подсећају на звук закивања ексера у мртвачки сандук.

Циклус посвећен Мари Добрен завршава се, као и друга два, мишљу да се из такве силне лепоте и патње може изродити трајно сећање. Међутим, љубомора наводи песника на нарочиту окрутност у песми „Једној Мадони“, где с љубављу сачињава олтар за своју драгу на којем је потом садистички жртвује, у коначном налету богохулне страсти.

Силазак у очај

Бодлер је први и далеко најобимнији циклус *Цвећа зла* насловио „Сплин и идеал“, али идеал у уметности и љубави доживљава заокрет и завршава се вртоглавим падом у кал очаја, или сплина. Сплин садржи више набоја од светске боли својствене „меланхолији“, коју Бодлер повезује с Ламартином и првом генерацијом романтичара. Њихов став узвишеног очајавања углавном је проистицао из фрустрације над раскошним између идеалног и реалног који се дао приписати околностима ван њихове контроле. Бодлерово схватање сплина много је ближе клиничкој депресији, анксиозној психози која је још разорнија зато што је узрокује оно што се сматра личним недостацима. Он не прецизира њену природу, али наговештава шта су јој последице низом потресних слика. Тај пут у очај подразумева путовање у својеврсну ничију земљу, на међи између живота и смрти, у којој су предмети антропоморфни, док је песник обезличен у низу луцидних преиспитивања.

На први поглед, песма „Музика“ доима се као једна од путописних песама: помоћу музике, песник може да путује у машти, као да се налази на отвореном мору, груди истурених напред попут прамца брода, плућа надутих попут једра. Међутим, то је брод који не плови никуда. Он плута непокретан на некоме мору, а оно се претвара у огледало у којем песник може да промишља свој очај. Он послушкује, у „Напрслом

⁶ André Gide, *Incidences* (Paris: Gallimard, 1924), стр. 89.

звону“, не толико звона колико сећања што их она призивају. За њега је то доживљај испуњен и горчином и слашћу: слашћу, због надања и снова што се из њега рађају; горчином, због тога што та звона више не звоне за садашњост. Песникова је душа налик напрслом звону. Његов му побожни звон не пружа утеху („Напрсло звоно“, стих 7). То је цена коју мора да плати због тога што се без устезања суочава са стварношћу.

Пут у очај најбоље можемо пратити у четири песме, од којих свака носи наслов „Сплин“ (LXXV–LXXVIII). У првој по реду, Бодлер започиње алегоријском фигуром која сипа воду из урне. Та фигура која подсећа на смрт није нико други до Плувиоз,⁷ назив који је у Француском револуционарном календару дат кишном периоду између 20. јануара и 18. фебруара. Он је представљен као деструктивна, анахронична сила која ремети поредак ствари: становници града налазе се на гробљу; олињала мачка се шуња, али не по крову, већ око куће; за то време, душа старог песника тумара по олуку. Плувиоз и сплин заједно теже да разоре стварност, док се чује звук великог црквеног звона, цепанице која шишти на огњишту и соптавог сата. Једини дијалог је онај између две симболичне фигуре из прљавог шпила карата, жандара херц и пикове даме, који суморно чаврљају о изгубљеним љубавима.

У преосталим песмама истога наслова, песник и сам улази у слику, казујући како сећања има више него што би их могао имати са хиљаду година. Његов је ум попут велике комодe у коју су натрпана стара писма, песме и увојци косе умотани у рачуне. Након што се поистоветио с овим предметима, који тако јасно указују на његов очај, он затим изјављује да он и *jes̄ie* гробље без месечине или елегантан ентеријер, украшен избледелим ружама и светлим пастелним бојама. У своме самооутуђењу, он се на концу претвара у гранит: као заборављена сфинга, он пева само у сутон.

Гомилање силних сећања постаје неиздрживо. Дно се дотиче („Сплин: када небо прениско као покров легне“) онда када више нема наде и завлада једино очајање. Небо се, отежало, спушта и притиска ум. Земља се претвара у мемљиву затворску ћелију. Налети кише су налик решеткама огромног затвора, а чемерне песникове мисли плету паукове мреже у његовом уму. Најједном се оглашава злослутно звоно. Дуге погребне поворке ћутке пролазе његовом душом. Све наде које је гајио у младости сада су уништене.

У овом тренутку, међутим, дотакавши дно очаја, што је према Бодлеру једини извор истинске побуне и решености, он одлучује да својим писањем избави оно што може из рушевина овога света. Ја и Друго се боре за превласт, у опсесивном сукобу („Опсесија“), у којем постаје јасно да су три најважнија извора људске наде (шуме, море и звезде) недостатни. Песник не може да утекне властитој представи о себи. Присни погледи из „Сагласја“ (стих 4) уместо да пруже ослонац, прате га на сваком кораку („Опсесија“, стих 14). За разлику од Овидија, он се налази у самонаметнутом изгнанству и не жали ни за чим. Користио је „алхемију патње“ да од Небеса створи Пакао и отисне се у потрагу за „сумрачним“ и „незнаним“ („Симпатичан ужас“, стих 5, 6) – „нерешивим“ – јер они једино могу да му пруже ширину и флексибилност за којима цезне.

⁷ Данило Киш га у своме препеву ове песме назива „Кишџносни“. В. Шарл Бодлер, *Поезија*, избор и предговор Данило Киш, Београд: Просвета, 1976, стр. 99. (*Прим. њев.*)

Подељена личност песника нигде није изражена тако упадљиво као у песми „Не-*autontimorumenos*“. У овој песми песник је истовремено погубљеник и џелат. Он је ухваћен у стеге Ироније, која предњачи утолико што може да му у свакој појави једнаким интензитетом покаже њену супротност, али делује смртоносно, јер разара јединство његове укупне визије, обухватајући све екстреме. Самоиронија, штавише, може да затупи и одведе у уништење. То је терет који је песник натоварио себи. Иронија и самосвест су ђавоље алатке, али ће се њима послужити када се загледа у своје срце као у огледало. Насупрот узорима који исијавају („Светионици“), овде одаје почаст „подсмешљивом светионику“ („Без лека“, стих 37) који ће га одвести коначном разлогу за његову мисију, а то је свест у злу (стих 40).

Старац Време све време ставља до знања да је присутан. У „Сату“, песми од двадесет четири стиха – једном за сваки сат у једном дану – песник покушава да се дистанцира од приказане ситуације, па казаљка сата проговара самостално. Она збори о немилосрдном протоку сати и протраћеним приликама, али истиче како, када куцне твој час, неће бити места утеси ни кајању.

Шетња градом

Додатак новог циклуса, под називом „Париске сцене“, проширење дела о сплину у циклусу „Сплин и идеал“, те изостављање забрањених песама, представљају основне материјалне измене унете у издање из 1861. Оне подразумевају велике измене у фокусу и груписање ранијих песама с новонасталима, нарочито у контексту града и Париза.

Мотив „париских слика“ није нов. У књижевности, он потиче још од Мерсијеовог дела „Слика Париза“ из 1781. У сликарству, поглед на град с прозора уобичајен је елемент у холандском сликарству седамнаестог века и италијанским ведулама из осамнаестог. С обзиром на те интердисциплинарне оквире и Бодлерову самопрокламовану жељу да овде истовремено делује у домену сликарства⁸ (пејзажа) и писања (состављањем „еклога“) или пасторала („Пејзаж“, стих 1), нимало не чуди то што овај нови циклус започиње сликовним „пределом“. Но, то је један другачији „пејзаж“. То је градски крајолик, или како је то Бодлер сам описао, то су „предели од камена, час их обавија измаглица, час им сунце бије право у лице“ („*peysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil*“, ОС ИИ, стр. 692). Тај је пејзаж, штавише, стављен у историјски контекст, по томе што приказује песника на његовоме тавану, како затвара прозорске капке пред уличним демонстрацијама напољу. То се обично сматра алузијом на дубоко разочарење оних четрдесетосмаша који су од бурнога дана фебруара 1848. све до репресије из јула исте године гледали како њихови снови о утопији бивају свирепи разорени. Готје се, као и Бодлер, повукао у уметничку кулу од слоноваче и постао „деполитизован“ („*dépolitiqué*“, С I, стр. 1881), за разлику од Игоа и других изгнаника који су напустили Француску по успостављању Другог царства.

⁸ Значајно је то што Бодлер овде („Пејзаж“, стих 8) као множину речи „ciel“, „небо“, користи облик устаљен у свету сликарства, „ciels“, а не уобичајени облик множине „cieux“.

Међутим, чињеница да је реч „Буна“ (стих 21)⁹ написана великим словом указује на Бодлерову намеру да ову алузију на побуну завије у алегорију, тако да она представља сваки устанак.

„Пејзаж“ је истовремено и драстичан отклон од једне дескриптивне песме из приближно истог периода, „Мутног неба“, где је веза између песникове драге и призора неба толико блиска да они међусобно зависе, а „horizons“ („хоризонти“) се римује са „saisons“ („доба“) („Мутно небо“, стихови 9, 10), простор с временом. У обе песме, Бодлер користи слике вањскога пејзажа да призове унутарњи: циљ је стварање стварности, а не њен приказ. Међутим, док се „Мутно небо“ заснива на бесконачним хоризонтима из дана који су претходили револуцији из 1848, у „Пејзажу“ песник затвара врата и окна и приморава себе да створи, у машти, на платну сопственог сећања, „фиктивне хоризонте“ („horizons fictifs“, ОС II, стр. 89), који су услед искуства и губитка илузија ограничени, а не бескрајни. Књижевна уобразиља замениће директан контакт с природом: песник ће, уз помоћ онога што ће Пруст касније назвати „хотимичним сећањем“, призвати пролеће („Пејзаж“, стих 24) и помоћу својих „горућих мисли“ (стих 26) створити топао амбијент. Ето уметности декаденције с краја века како дозива.

Постоје и даље последице. Имајући у виду Бодлерову добро знану нетрпељивост према фотографији, може деловати настрано паралела између *камере ојскуре* и његових чуда од палата које гради у ноћима („Пејзаж“, стих 16). У својем критичком тексту под насловом „Салон 1859“, Бодлер се жали како фотографи мисле да имају готову песму када отворе прозор. Иако је тачно да се то може рећи за огромну већину уметника који су се бавили овом дисциплином док је још била у повоју, било је изузетака вредних помена, укључујући фотографије као што је Гистав ле Греј, који је предвидео смрт садржине много пре него што ће Барт и Фуко у двадесетом веку говорити о смрти аутора. На фотографији насталој око 1849. године,¹⁰ Ле Греј приказује хрпу калдрмских коцака које чине и предњи план и позадину дела, на коме нема неба, чак ни каквог стуба или бандере који би дали неки контекст или показали размеру приказане сцене. Ови су каменови, другим речима, фрагменти. Могло би се рећи, следећи Бењамина, да су то рушевине оног старог Париза који беше уништаван по наредби барона Хаусмана не би ли се направило места за видике савременог Града светлости. За Бењамина, Париз каквим га види Бодлер у „Лабуду“ постао је „крхак и прозрачан попут стакла“.¹¹ Песник лута по сплету барака и улицица које су морале бити порушене пред новим поретком ствари. Преостаје само свакојака старудија („Лабуд“, стих 12), нешто налик Ле Грејовој гомили коцака калдрме.

Бодлер се осећа као изгнаник у сопственом граду, који је – у његовим очима – сведен на огромно градилиште. Тај осећај изгнанства расветљава, у ретроспективи, уводно помињање Андромахе, изгнане по паду Троје након што њен муж Хектор изгуби

⁹ В. препев Ивана В. Лалића у Шарл Бодлер, *Поезија*, избор и предговор Данило Киш, Београд: Просвета, 1976, стр. 115. (*Прим. ђрев.*)

¹⁰ В. Anne de Mondenard, „Le Gray et ses élèves, une école de l'abandon du sujet“, у: *La Revue du Musée d'Orsay* (пролеће 2003), стр. 63–73, фигура 1.

¹¹ Walter Benjamin, „The Paris of the Second Empire in Baudelaire“, у: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, прев. са немачког Harry Zohn (London: NLB, 1973), стр. 82.

бој. Као део ратног плена, бива предата брату њена мужа Хелену, али, како приповеда Вергилије, у Епиру наставља да се клања Хекторовом духу, крај реке назване по тројанској реци Симеонт. И она покушава да конструише нешто од своје изгубљене прошлости. Када песник настави своју шетњу, свестан како овај велеград окупља радну снагу у зору, свестан громогласне буке превоза, он примећује лабуда, побеглог из оближњег зверињака. Тумарајући кроз рушевине и по калдрми, и лабуд је изгнаник и чезне за прелепим језером родним (стих 21), које је за њега исто што и Симеонт за Андромаху. Други део песме показује како ова идеја прераста у алегорично (стих 31) изгнанство. Већ поменути крхким фигурама додата је и мршава, сушичава црнкиња која махнито трага за одсутним кокосима Африке (то је носталгични одјек ранијих путописних песама у којима се трага за егзотичним пределима).

„Лабуд“ показује колико се Бодлер удаљио од раније песме, такође инспирисане птицом привремено везаном за копно, а то је „Албатрос“. Ту се у последњем катрену доста натегнуто долази до закључка да је песник „налик“ овом цару олуја и бура („Албатрос“, стих 13). У „Лабуду“ се на ову вишеслојну алегорију указује на различите начине. Албатрос и лабуд заједно означавају раздаљину коју прелази Бодлер у развоју свога поетскога генија.

Ова шетња градом није обична шетња. Она је *фланерија*, реч која истовремено указује на лутање и на сањарење. Оно по чему се ова фланерија издваја јесте тренутак у коме се дешава. Лукач је приметио да су Француска револуција и Наполеонски ратови по први пут историју учинили „масовним доживљајем“.¹² Индустриска револуција која је уследила довела је огромне масе људи у велеграде. Број становника Париза се тако удвостручио између 1800. и 1850. године. Друштвеним проблемима који су услед тога настали бавиле су се све друштвене класе, заговарајући различите идеје, од либералних до утопијских. Међутим, фебруар 1848. означио је тренутак када се буржоазија поплашила, да би до јуна те године грчевито покушавала да задржи оно што је стекла. Друго царство учврстило је позицију буржоазије тиме што је Париз модернизован тако да се новонастали пролетаријат измести из центра града, и што су улице проширене – барем делимично у намери да се спречи подизање барикада. Осећај отуђености и обесправљеност опипљиви су у Бодлеровим песмама о граду. Он се поистовећује са свим фигурама са друштвене маргине – са риђокосом просјацињом („Риђокосој просјацињи“), те са сакупљачем отпада – не на сентименталан начин, већ тиме што их посматра као „изгнанике“ налик себи. То што је „Лабуда“ посветио Игоу истовремено је прикладно и иронично: прикладно због Игоовог властитог политичког изгнанства на острву Гернзи, те због његовог дубоког саосећања, чији су најславнији израз *Јагници* (1862); иронично јер Бодлер нимало није делио Игоову веру у „прогрес“. Технологија је увела појам масовне производње и довела до масовних миграција између нација и у градове. Многе традиционалне вредности су омаловажене као превазиђене, а јавност је преплавила жеља за робом масовне по-

¹² György Lukács, *The Historical Novel*, прев. Hannah и Stanley Mitchell (Harmondsworth: Penguin, 1969), стр. 20. [Наведено према: Ђефђ Лукач, *Историјски роман* [sic], прев. Frida Filipović, Београд: Kultura, 1958, стр. 13. (Prim. prev.)]

трошње. Како Бењамин каже, светина је имала дејство „санаторијума који асоцијалне штити од оних што их прогоне“.¹³ Фланер је имао додирних тачака с уходом, а Бодлер је био веома свестан предности коју даје могућност да се у анонимности гомиле буде истовремено и ја и неко други (ОС II, стр. 692). Посматрао је, из своје незаинтересоване позиције, друштвени талог. У „Лабуду“ је приказан судар светова (Париза и духова других изгубљених градова), искуство шока – како га Бењамин назива – које је једна од кључних одредница модерности.

Друге две песме које је посветио Игоу, „Седам стараца“ и „Старице“, то јасно илуструју. Прва се не заснива на алегорији, већ на халуцинацији. У граду који је „џин“ („Седам стараца“, стих 3), песник наилази на седам идентичних стараца огорчених и пуних жучи у своме сиромаштву. Згрожен и болно свестан властите недораслости, он се тетурa назад до својих одаја, док се његова душа њише попут брода што га носи струја на пучини без копна на видику (ова слика се често пореди с оном из Рембоовог „Пијаног брода“). Између песника и седам стараца не бива размењен ниједан поглед, нема сусрета. Старци бивају запамћени као измештени делови тела. Њихова поворка запућена ка незнаном циљу („Седам стараца“, стих 32) не доноси ништа ново, само још незамисливог истог. У „Старицама“ је паралела између старица и Париза, али и свих других „старих престоница“ („Старице“, стих 1) наговештена у првом стиху и развија се у четвртом делу песме. Оно што им је заједничко јесте избледела лепота и губитак свега што је њиховом животу давало смисао. Бодлер приказује наборане старице док се дрмусају у запрежном омнибусу, или док погурено корачају уза зидове грађевина које пролазе. Ипак, њихов поглед није изгубио оштрину и оне су још увек у стању да испотиха уживају у јавном наступу војног оркестра. Пруст је оштроумно приметио да је Бодлер у овој песми „осликао вањски приказ њихове форме, не саосећајући с њима“,¹⁴ но то је уметничка дистанца која ипак на тренутак открива уздржано саосећање.

У „Једној пролазници“, једној од најлепших песама у *Цвећу зла*, висока витка жена у дубокој црнини помаља се из гомиле као блесак муње, подижући у пролазу обод своје хаљине. Она нестаје у ноћи, готово истог тренутка када је примећена, и оставља песника да размишља о љубави која се могла родити. Ова песма садржи све међусобно повезане елементе модерности: бележење тренутка сензуалне садашњости у свој њеној пролазности, неизвесност својствену модерном градском животу, све већу фрагментираност доживљаја под дејством шока. Ово је један дисонантан сонет, препун буке – не само услед заглашујућег уличног саобраћаја, већ и захваљујући опкорачењима која разбијају структуру стиха, те једном веома моћном стиху („Једној пролазници“, стих 12) сачињеном искључиво од прилога: „Предалеко, прекасно, можда *никад више!*“ Сусрет, такав какав је, обележен је знаком прекида који означава тренутак када наступа спознаја да је жена узвратила поглед, док она нестаје у ноћи. Ова виртуална љубав можда је најдаље што ће Бодлер икада доспети у приближавању идеалном.

¹³ Benjamin, „The Paris of the Second Empire“, стр. 40.

¹⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1954), стр. 211.

Излет у опијате, перверзију и побуну

Чини се да градску светину дели само корак од опијености изазване вином. Сви људи приказани у циклусу „Вино“ долазе са маргина друштва. Крпар се изнад свих помаља као наставак „Париских сцена“, по томе што, „сличан песницима“ („Вино крпара“, стих 5) претуром по отпацама са градских улица: они заједно, како каже Бењамин, „стварају свој јуначки субјекат баш из тога отпада“.¹⁵ Кал се може претворити у злато. Баш као што је песник у претходном циклусу био свестан тога да је истовремено и он и неко други у градској гужви, овде је вино приказано као нешто што омогућава спајање субјекта и објекта, унутарњег и вањског света, нешто што охрабрује и пружа наду тлаченим радницима („Душа вина“). Убрзо постаје јасно да је та нада илузорна. Када се пијани крпар отетура кући, замишљајући да је какав владар или ратник, јасно је да вино није никакав божји дар, већ творевина човека кињеног од Бога („Вино крпара“). Вино уме да пробуди силан понос и божанску екстазу („Вино самотника“). Под његовим утицајем, алкохолисани убица пркоси Богу („Вино убице“), а љубавници могу да замисле како у заносу језде пут небеса („Вино љубавника“).

У овој се тачки најјасније сустичу идеја путовања и архитектуре у *Цвећу зла*. У издању из 1857. године, „Вино“ следи након „Побуне“, ваљда да би се дочарао бег у обамрлост пијанства који следи након богохулне срџбе, а пре смрти. Међутим, у периоду након суђења, а пре издања из 1861, Бодлер је радио на „Вештачким рајевима“ (1860), за чији је први део, „Поему о хашишу“, показано како по редоследу одражава преуређено издање из 1861. године.¹⁶ Сложене нијансе самосвести које се јављају као део кајања, које обележавају песме о сплину и омогућавају да се незаинтересовано учествује у животима других у „Париским сценама“ имају своје пандане у свету дроге, као и каснијој склоности ка самодеификацији и побуни. Путовање је трансформисало архитектуру и обратно. Опијати су тачка на клизавом успону до успеха, пре него за-слепљена, замућена свест непосредно пред смрт.

У наредном циклусу, „Цветови зла“, приказане су сексуалне девијације свих врста, а тај је наслов готово идентичан наслову читаве збирке, с тим што је изостављен одређени члан. Пожуда се испољава, у својим садистичким и мазохистичким облицима, у узалудном покушају да се побегне од чаме („Уништење“, стих 9). Бодлер саосећа са лезбијкама, које види као „бескрају склоне“ („Проклетнице“, стих 23), а њихова потрага одраз је његове. Уосталом, један од радних наслова *Цвећа зла* био је *Лезбљанке*. Алегоричне сестринске фигуре Смрти и Похоте доносе своје дарове наслада пуних ужаса и тескобе („Две добре сестре“, стих 11), истодобно привлачних и смртоносних. Песник ће скончати као жртвена понуда овим сестрама нудећи властиту крв живота („Крвава чесма“). Најснажнија песма овога дела је путописна песма под насловом „Путовање на Китеру“. Ту, у интертекстуалном окружењу преузетом из идентичнога наслова који користи Вато, сликар из седамнаестог века, те од Бодлерова савеменика Нервала, песник се отискује у пловидбу у духу радосне авантуре. За разлику од рани-

¹⁵ Benjamin, „The Paris of the Second Empire“, стр. 79.

¹⁶ Alison Fairlie, „Some Remarks on Baudelaire's *Poème du Haschish*“, у: *Imagination and Language*, ур. Malcolm Bowie (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), стр. 129–149.

јих песама ове врсте, у овој се помиње конкретна географска одредница, острво Китера, познато из митова и легенди као острво љубави. Међутим, острво које се помаља је жалосно и црно – оно је потпуно разочарење (стих 7). Горе тек следи. Док плове уз обалу овог стеновитог напушеног острва, путници угледају обешеника на вешалима којег кључају и трагају птице и звериње. Песник у обешенику препознаје себе и увиђа да је човекова патња његова сопствена. До мучнине згађен над самим собом, он моли за снагу и храброст да настави даље.

Наставак даље не значи само суочавање са стварношћу људског битисања, већ и помак од пакла деструкције ка постојаном противљењу организованој религији. Три песме у циклусу под називом „Побуна“, попут оних из претходних циклуса, потичу из ранијег периода Бодлеровог стваралаштва. Њихови су корени у романтичарском дивљењу луциферском бунтовнику, које, опет, потиче из црних миса из осамнаестог века, клубова паклене ватре и извесних нарочитих читања Милтоновог *Изгубљеног раја*. Оне су такође блиске схватању Христа као човека, а не као Сина Божјег, које је утицало на приказе Исусовог страдања у Вињијевом „Маслињаку“, Нерваловој поезији и сликарству Шасериоа. Према јеванђељима, Петар се три пута одрекао Христа. У „Одрицању Светог Петра“, Бодлер тој теми додаје посебан обрт тиме што себе види помало налик Петру, али чврсто остаје при одрицању од Христа, кога критикује што није испунио своје обећање овде на земљи и што се кротко предаје Богу, који је на почетку песме приказан као деспот и тиранин што се смеје ишчекујући Христову патњу на Голготи. У песниковим очима, ово ствара раскол између два света („Одрицање Светог Петра“, стих 30): краљевства које није „овоземаљско“ (снова) и долине суза у којој живимо из дана у дан (делања). Бодлер надмашује своје претходнике тиме што истиче Петрово одрицање Христа, не приказавши га као кукавички чин (како каже јеванђеље), већ као утисак да је човечанство насамарено и да му је најзад спала копрена с очију. Несумњиво бар делимично у намери да одврати пажњу својих цензора 1857, Бодлер је саставио напомену (ОС I, стр. 1075–1076) у којој је покушао да овакву врсту „пастиша“ прикаже мање значајном. Поред тога, написао је да он, као аутор, мора да остане „веран своме мучном програму“ („fidèle à son douloureux programme“) и „да подучи свој ум свакој врсти софизма и свакој врсти искварености“ („façonner son esprit à tous les sophismes et à toutes les corruptions“).

У обрнутој литанији из „Литанија Сатани“, Бодлер саставља пастиш од речи молитве „Господи помилуј“ не би ли одао почаст принцу прогнаникâ („Литаније Сатани“, стих 4) и утешитељу обесправљених (стихови 10–11). Песник толико Христових атрибута приписује Сатани да се на крају они спајају у једну фигуру. Неки верују да такво бурно признање неуспеха и јада само по себи парадоксално представља доказ да Бог постоји. Песник на крају одабира – као Адам – Дрво сазнања. Потрага ће се наставити.

СМРТ: последње путовање

Бодлер је одувек намеравао да заврши темом смрти, мада је, додавши три песме у издању из 1861, свој приступ значајно изменио. Циклус под називом „Смрт“ ослања се на сада већ познат образац у којем екстазу прати њена супротност, страва, да би се две супротности на крају спојиле. Љубавници сањају о сладострасти израженој у

смрти („Смрт љубавника“). За сиромаше, смрт је извор утехе и наде у спокојство („Смрт сиромаша“). За уметнике, дуге године стремљења савршенству израза можда ће наћи испуњење у смрти („Смрт уметника“). У свим овим песмама присутна је вера у постојање надгробног живота. „Свршетак дана“ наговештава осећај мира, након свега што је насумично, разметљиво и узалудно у животу.

Но, то се све мења у „Сну знатижељника“. У изузетно драматичном низу сновиђења, наратор, престрављен и опчињен помишљу на то шта смрт можда доноси, чека нестрпљиво, попут детета, да се завеса подигне у окружењу које подсећа на позориште. Једино захваљујући уображеном спектаклу хладна истина бива разоткривена („Сан знатижељника“, стих 11). Замишљајући будућност, наратор с изненађењем схвата да га његова властита смрт не изненађује. Насупрот томе, испоставља се да је она један антиклимакс. „Шта? Зар је то само?“ (стих 13), чује себе како узвикује. На метафизичком нивоу, ово поништава сваку веру у идеју трансценденције у смрти. Није искључена чак ни могућност да смрт можда само доноси још чекања, као у животу. Песма је посвећена извесном „Ф. Н.“, Феликсу Турнашону, познатијем под именом Надар, једном од највећих фотографа деветнаестог века. Жером Тело¹⁷ убедљиво тврди да је радња песме смештена у фотографски студио. Може се отићи корак даље и тврдити да, док наратор позира пред објективом, у тренутку када фотограф главе покривене завесом активира механизам, субјекат-који-постаје-објекат пролази кроз процес сличан микроверзији смрти коју описује Барт у *Свејлој комори*. Тренутак у времену који је некада постојао сада је забележен и више не постоји. Бодлер је имао помешана осећања страве и фасцинираности не само према смрти, већ и према новој уметничкој форми, фотографији, којом се његов пријатељ Надар бавио с таквом вештином.

„Путовање“ је последња песма у овом низу, а истовремено и у збирци. Ова путописна песма представља микрокосмос свих осталих, па и читавога дела. Она следи познат трочлани образац: ишчекивање, изрођено из младалачких снова, док дете уз светлост лампе прати химерична путовања по картама и естампама; крах илузија, након замишљеног сусрета с онима који су били у „тајној земљи, с чијих међа још ниједан путник вратио се није“,¹⁸ само да би се открило да ће се, у наводном животу после смрти, наставити „мучни приказ бесмртнога греха“ („Путовање“, стих 88); на крају, храброст да се настави даље, помало у духу Бекетове сродне решености у двадесетом веку, без илузија, али с неуништивом надом у оно што „новина“ може донети. Као да је читава ролна филма пуштена убрзано. Раскорак између реалног и идеалног исказан је у нежном њихању путникових снова о бесконачном, као у колевци, крај коначног мора (стих 7–8). На пут може да наведе жеља за политичким изгнанством, бекство од неподношљивих породичних околности или патње које узрокује жена.

Путовање које је само себи сврха јесте најбоље. Оно отвара пут ка неочекиваним жицима, као што су несталне шаре које облаци описују по небу, што нам може про-

¹⁷ Jérôme Thélot, „Le Rêve d'un curieux“, ou la photographie comme Fleur du Mal“, у: *Lire 'Les Fleurs du Mal' de Baudelaire*, Université Paris 7 – Denis Diderot, *Cahiers textuels* 25, Revue d'UFR 'Science des Textes et Documents' (2002), стр. 147–160.

¹⁸ *Хамлеј* III чин, сцена 1. Наведено према преводу Живојина Симића и Симе Пандуровића. (Прим. прев.)

маћи уколико нам је ум преоптерећен већ постојећим замислима. Често се толико занесемо ишчекујући испуњење сопствених снова да стварност нужно не може да испуни таква очекивања. То подједнако важи за политичке системе рођене из утопијског социјализма, каква је Икарија, једна од дестинација којој се надају путници у „Путовању“: судећи по изгледу једрењака којим се плови на овоме замишљеном путовању, нада убрзо прелази у очај када, уместо да доплови до Елдорада, брод удари у спруд. Ови се путници нимало не разликују од пијаног морнара који замишља Нову Америку, или скитнице – налик нашем крпару од малопре – крај светлости свеће свога ћумеза, који замишља раскошне ужитке попут оних из Ханибалове легендарне Капуе. Сви претходни видови бекства бивају поново призвани: трагање за ужитком или заборавом у дроги; понос човечанства, опијен својом умношћу (стих 101), у побуни против Бога. Настаје просторно-временски континуум у којем је Време, вечити непријатељ, приказано као борац са мрежом из римских гладијаторских борби који хвата све што стане пред њега – од лутајућег Јеврејина и непобедивих апостола до оних који никада не напуштају дом и живот проводе „убијајући време“. Коначни опроштај је обавезан и високо ризичан. Након што смо се обећали старом капетану, Смрти, једино се можемо надати да ћемо се моћи бацити у дубине непознатог – како Бодлер сам каже, у својој прозној песми истога наслова, „било где изван овог света“ – у Рај или Пакао, у потрази за нечим новим.

Овде се сучију различите нити: Бодлерова непоколебљива вера у прародитељски грех (коју је делио с Жозефом де Местром, једним од својих омиљених аутора); његово манихејско убеђење у истовремено постојање добра и зла, Бога и Сатане који један уз другог постоје у његовој личности (ОС I, стр. 682). С њима је повезан губитак вере у трансценденцију. Бесконачни хоризонт из „Мутног неба“ супротстављен је уоквиреном хоризонту привида из „Пејзажа“. У „Путовању“, Бодлер иде корак даље и приказује хоризонт који вечито узмиче (стихови 29–30), који подрива сваку наду у то да постоји неки други свет иза њега. У „Путовању“ је присутна моћ саморефлексије, а уметност писања се помаља као трајна вредност када се чини да је све остало изгубљено.

И на крају још један коментар. Налик на два држача за књиге, Болдер дело уоквирује хвалоспевима заслугама својих савременика: у уводнику издваја Теофила Готјеа, док посвету „Путовања“ намењује Максиму ди Каму. И једно и друго су, наравно, поздравни пријатељу. Међутим, попут посвета Игоу и Надару поменутих раније, оне носе и дубљу поруку. Покорни тон присутан у посвети Готјеу преувеличан је и једва прикрива Бодлерово виђење Готјеове улоге као парнасовског Јована Крститеља спрам његовог модернистичког Христа. Посвета Ди Каму (који је с Флобером путовао на Блиски исток) исто тако повлачи линију у песку између Ди Камовог схватања технолошког напретка у *Les Chants Modernes* (*Модерне њесме*, 1855) и Бодлерове искрене аверзије према анонимности и отуђењу који су својствени масовном тржишту и урбанизацији. Песничко путовање у *Цвећу зла* истовремено је утемељено у периоду у коме настаје, али и универзално по ономе на шта указује.

Изворник: Barbara Wright, "Baudelaire's poetic journey in Les Fleurs du Mal", у: The Cambridge Companion to Baudelaire, ур. Rosemary Lloyd, Cambridge University Press, New York, 2005, сшр. 31–50.

(С енглеској превела **Викџорија Кромхолц**)