

CENTRALNI PARK

Walter Benjamin

(1)

Laforgueova hipoteza o Baudelaireovu ponašanju u bordelu u pravo svjetlo premješta sveukupno psihoanalitičko razmatranje što ga je potaklo da se razbujna oko Baudelairea. Dio tog razmatranja podudara se s konvencionalnim »književnopovijesnim«.

Osobita ljepota tolikih baudelaireovskih početaka pjesama jest: izranjanje iz ponora.

George je spleen et idéal prevodio s »Trübsinn und Vergeistigung« (turobnost i oduhovljenje) i time pogodio bitno značenje ideala u Baudelairea.

Ako se može reći da je u Baudelairea moderni život fundus dijalektičkih slika, onda je u to uključena i činjenica da se Baudelaire prema modernom životu odnosio slično kao i sedamnaesto stoljeće prema antici.

Htjednemo li sebi predočiti koliko je Baudelaire kao pjesnik morao respektirati vlastite stavove, vlastite uvide i vlastite tabue, i do koje su mjere opet, s druge strane, bile opisane zadaće njegova poetskog rada, tada njegova pojava dobiva i neku herojsku crtu.

(2)

Spleen kao brana od pesimizma. Baudelaire nije pesimist. On to nije jer za nj na budućnosti leži tabu. I upravo je to ono što njegov heroizam najjasnije razlikuje od Nietzscheova. U njega nema nikakvih razmišljanja o budućnosti građanskog društva, što s obzirom na značaj njegovih intimnih bilježaka zapanjuje. Tom jedinom okolnošću moguće je ocijeniti koliko je malo za trajanje svog djela računao na efekt, i do koje je mjere struktura Cvjetova zla monološka.

Strukturu Cvjetova zla ne određuje nikakva ingeniozna porednost pojedinih pjesama, pogotovu ne nekakav tajni ključ; ona je u najbezobzirnijem isključivanju svake lirske teme koja nije bila obilježena Baudelaireovim najvlastitijim bolnim iskustvom. I baš zato što je Baudelaire znao da je njegova patnja, njegov spleen, taedium vitae prastar, uspio je u opreci s njim istaknuti signaturu vlastitog iskustva. Ako smijemo uspostaviti nekakav nagovještaj, bio bi on to da mu je malošto moglo stvoriti tako visok pojam o vlastitoj originalnosti kao čitanje rimskih satiričara.

(3)

»Čašćenje« ili apologija nastoji prikriti revolucionarne trenutke povijesnog tijeka. Na srcu joj je uspostavljanje kontinuiteta. Uvažava samo one elemente djela koji su već našli svoj odjek. Izmiču joj pukotine i grebeni što pružaju uporišta onome tko preko njih želi izići van.

Komična jeza u Victora Hugoa nikada ne posjeduje značaj gologa straha što je Baudelairea spopadao u spleenu. Dolazio je on pjesniku iz jednog prostora svijeta koji je odgovarao interijeru i u kojem se on osjećao kod kuće. On se zapravo u tom svijetu duhova osjećao kao kod kuće. I taj je svijet bio komplementaran udobnosti njegove kućevnosti, koja se također nije odvijala bez straha.

»Dans le coeur immortel qui toujours veut fleurir« – kao objašnjenje cvijeća zla i neplodnosti. Vendanges u Baudelairea – njegova sjetna riječ (semper eadem; l'imprévu).

Opreka između teorije prirodnih korespondencija i odricanja od prirode. Kako je riješiti?

Skokoviti ispadi, petljanje s tajnama, iznenadne odluke pripadaju državnom rezonu Second Empirea, i karakteristični su za Napoleona III. Čine presudnu gestu u Baudelaireovim teorijskim izjavama.

(4)

Presudan novi element što ulazeći u taedium vitae od njega čini spleen, jest samootuđenje. Od beskrajnog regressa refleksije, koja je u romantizmu, igrajući se, istodobno širila životni prostor u sve protežnijim krugovima i smanjivala ga u sve uže shvaćenim okvirima, u Baudelairea je žalost ostala sama tête-à-tête sombre et lipide subjekta sa

samim sobom. U tome je specifična »ozbiljnost« Baudelairea. Upravo je ona pjesnika priječila da doista asimilira katolički pogled na svijet, koji se miri s alegorijom samo u kategoriji igre. Pravidnost alegorije ovdje više nije samosvojna kao u baroku.

Baudelairea nije ponio nijedan stil i nije imao svoje škole. To je uvelike otežalo njegovu recepciju.

Uvođenje alegorije odgovara na mnogo značajniji način krizi umjetnosti, kojoj se 1852. imala suprotstaviti teorija l'art pour l'art. Razlozi te krize umjetnosti bili su koliko u tehničkoj toliko i u političkoj situaciji.

(5)

O Baudelaireu postoje dvije legende. Jednu je od njih širio on sam, i u njoj se pojavljuje kao nečovjek koji zastrašuje građane. Druga je nastala njegovom smrću, i potvrđivala je njegovu slavu. U njoj se on pojavljuje kao mučenik. Lažni sjaj teološki nimbus valja razasuti po cijeloj liniji. Za taj nimbus formula Monnier.

Može se reći: prožela ga jeza od sreće; o nesreći nije moguće reći nešto analogno. Nesreća u prirodnom stanju ne može ući u nas.

Spleen je osjećaj koji odgovara katastrofi u permanentnosti.

Tijek povijesti kakav se prikazuje pod pojmom katastrofe ne može misaona čovjeka zapravo zaokupiti više no kaleidoskop u dječjoj ruci, kojemu se sve poredno svakim okretom ruši u novi red. Ta slika ima temeljitog, stvarnog opravdanja. Pojmovi vladajućih bili su vazda zrcalo, zahvaljujući kojemu bi nastajala nekakva slika »reda«.

– Kaleidoskop se mora razbiti.

Grob kao tajna komora, u kojoj eros i seks izgladuju svoj stari spor.

Zvijezde u Baudelairea predstavljaju slikovnu zagonetku robe. One su neprestano iste u velikim masama.

Obezvrijeđenje svijeta stvari u alegoriji nadmašeno je u samom svijetu stvari posredstvom robe.

(6)

Secesiju (jugendstil) valja prikazati kao drugi pokušaj umjetnosti da se razračuna s tehnikom. Prvi je bio realizam. U njemu je problem bio manje ili više u svijesti umjetnika, koji su bili uznemireni novim postupcima tehnike reproduciranja. (lovci! vidi papire rada o reprodukciji). U secesiji se problem kao takav već počeo potiskivati. Više se nije shvaćao ugroženim od konkurirajuće tehnike. To je sveobuhvatnija i to agresivnija bila kritika tehnike koja se u njemu krije. Zapravo želio je da obustavi tehnički razvoj. Posezanje za tehničkim motivima proizlazilo iz pokušaja. . .

Ono što je Baudelaireu bila alegorija, u Rollinata se spustilo do žanra.

Motiv perte d'auréole valja izraditi kao najpresudniji kontrast prema secesiji.

Esencija kao motiv secesije.

Pisati povijest znači brojkama godina davati njihovu fizionomiju.

Prostitucija prostora u hašišu, gdje on služi svemu što je bilo (spleen).

Spleenu je onaj tko je pokopan »transcendentalni subjekt« historijske svijesti.

Aureola je secesija bila osobito na srcu. Nikada se sunce u svom zrakastom vijencu nije više svidalo; nikada čovječje oko nije bilo blistavije no u Fidusa.

(7)

S motivom androgine, lezbijke, neplodne žene valja postupiti u kontekstu destruktivne sile alegorijske intencije. – S odricanjem od »prirodnog« valja se pozabaviti prije – u vezi s velegradom kao pjesnikovim sižeom.

Meryon: more kuća, ruine, oblaci, veličanstvenost i krhkost Pariza.

Suprotnost između antike i moderne valja iz pragmatičke veze, u kojoj se javlja u Baudelairea, prevesti u alegorijsku.

Spleen umeće stoljeća između sadašnjeg i upravo življenog trenutka. On je taj koji neumorno uspostavlja »antiku«.

»Moderna« u Baudelairea ne počiva isključivo i prije svega na senzibilitetu. U njemu se izražava krajnja spontanost; moderna u Baudelairea jest osvajanje; ima armaturu. Čini se da je to uočio jedini Jules Laforgue, govoreći o Baudelaireovu »amerikanizmu«.

(8)

Baudelaire nije imao svoj humanitarni idealizam jednog Victora Hugoa ili Lamartinea. Nije raspolagao osjećajnošću jednog Musseta. Nije mu se, kao Gautieru, svidalo njegovo vrijeme, niti se kao Leconte de Lisle mogao u njemu varati. Nije mu bilo dano da poput Verlainea pobjegne u devociju ni da poput Rimbauda mladenačku snagu lirskog elana poveća izdajom muževne dobi. Ma koliko je pjesnik u svojoj umjetnosti bogat obavijestima, toliko je bespomoćan prema svom vremenu u ispričama. Pa čak i »moderna«, na koju je bio ponosan što ju je otkrio, u što se izvrgla? Moćnici Drugog Carstva nisu bili oblikovani prema uzorima građanske klase, kako ih je zacrtao Balzac. I napokon

je moderna postala ulogom koju je možda uopće mogao igrati samo Baudelaire. Tragičnom ulogom, u kojoj je diletant, koji ju je bio morao zbog nedostatka drugih snaga, često bio konačna figura, poput heroja što ih je uz Baudelaireovo odobravanje svijetu predala Daumierova ruka. Sve je to Baudelaire nedvojbeno znao. Ekscentričnosti u kojima se sebi sviđao bile su njegov način da to objelodani. On dakle posve sigurno nije bio spasitelj, ni mučenik, čak ni heroj. Ali je imao nešto od mima, koji ima glumiti ulogu »pjesnika« pred parketom i pred jednim društvom kojemu pravi pjesnik više ne treba te mu ostavlja prostor za igru samo još kao glumcu.

(9)

Neuroza proizvodi masovni proizvod u psihičkoj ekonomiji. Tamo ima oblik prisilne predodžbe. U domaćinstvu neurotičara pojavljuje se u bezbroj primjera, kao uvijek ista. U Blanquija, obratno, sama misao vječnog vraćanja ima oblik prisilne predodžbe.

Misao vječnog vraćanja čini i samo povijesno zbivanje masovnim proizvodom. No ta koncepcija nosi i u jednom drugom pogledu – moglo bi se reći: na svojoj poledini – trag ekonomskih okolnosti, kojima zahvaljuje svoju iznenadnu aktualnost. Javila se u trenutku u kojem se ubrzanim slijedom kriza uvelike smanjila sigurnost životnih odnosa. Misao o vječnom vraćanju dobila je svoj sjaj odatle što se uza sve okolnosti više nije moglo računati s vječnim vraćanjem odnosa u rokovima manjim no što ih je na raspolaganje stavljala vječnost. Vraćanje svakodnevnih konstelacija malo se pomalo prorijedilo, pa je to moglo potaknuti potmule slutnje, kako će se valjati zadovoljiti kozmičkim konstelacijama. Ukratko, navika se morala spremirati na odustajanje od nekih svojih prava. Nietzsche veli: »Volim kratke navike«, a već Baudelaire cijeloga života nije mogao razviti čvrste navike.

(10)

Na križnom putu melankoličara alegorije su postaje. Mjesto kostura u Baudelaireovoj erotologiji »L'élégance sans nom de l'humaine armature.«

Impotencija je podloga križnom putu muške seksualnosti. Historijski staleški indeks te impotencije. Iz te impotencije proizlazi isto tako njegovo vezivanje za serafski lik žene kao i njegov fetišizam. Valja upozoriti na određenost i preciznost ženske pojave u Baudelaireu. Kellerov »pjesnički grijeh«, »lzmisliti slatke žene/kakvih ne goji gorka zemlja«, sigurno nije samo njegov. Kellerove slike žena imaju slatkoću himera, jer im je izmislilo vlastitu impotenciju. Baudelaire u svojim ženskim likovima ostaje precizniji i, jednom riječju, više Francuz, jer se u njega, za razliku od Kellera, fetišistički i serafski element gotovo nikad ne pojavljuju zajedno.

Društveni razlozi impotencije: mašta građanske klase prestala se baviti budućnošću proizvodnih snaga koje je stvorila. (Usporedba između njezinih klasičnih utopija i onih oko sredine devetnaestog stoljeća.) Građanska bi klasa, da bi se i dalje mogla baviti budućnošću, zapravo ponajprije morala odustati od predodžbe rente. U radu o Fuchsu pokazao sam kako je specifična »lagodnost« oko sredine stoljeća povezana s vrlo utemeljenim klonućem društvene mašte. U usporedbi sa slikama budućnosti te društvene mašte, želja da se ima djecu je tek slabiji stimulans potenciji. U svakom slučaju Baudelaireovo učenje o djeci kao o bićima koja su najbliža pèchè original odaje podosta toga.

(11)

Baudelaireovo ponašanje na književnom tržištu: Baudelaire je – svojim dubokim iskustvom o prirodi robe – bio sposoban ili prisiljen priznati tržište kao objektivnu instanciju (usp. njegove conseils aux jeunes litterateurs). Svojim je pregovorima s uredništvima bio u neprekidnom dodiru s tržištem. Njegovi postupci – difamiranja (Musset), contrefaçon (Hugo). Možda je Baudelaire prvi imao neku predodžbu o tržišnoj originalnosti, koja je upravo time tad bila originalnija od svake druge (créer un poncif). Ta création uključivala je i stanovitu intoleranciju. Baudelaire je htio načiniti mjesta svojim pjesmama, i zbog toga je morao potiskivati druge. Svojim strogom uporabom aleksandrinca obezvrijedio je stanovite slobode romantičara, kao što je pak svojim lomovima i ispuštanjima u klasičnom stilu obezvrijedio klasicističku poetiku. Ukratko, njegove su pjesme sadržavale posebne mjere opreza za istiskivanje onih koje su im konkurirale.

(12)

Baudelaireov lik u presudnom smislu pripada njegovoj slavi. Njegova je povijest za malograđanske mase čitača bila image d'Epinal, oslikani »Životopis jednog razbludnika«. I ta je slika uvelike pridonijela Baudelaireovoj slavi – makar se oni koji su je širili i ne ubrajali u njegove prijatelje. Preko te slike prostrla se jedna druga, koja je mnogo manje djelovala u širinu, ali je zato možda imala mnogo više odjeka u vremenu: na njoj se Baudelaire javlja kao nosilac estetičke pasije, kakvu je u isto vrijeme koncipirao Kierkegaard (u knjizi Ili-ili). Ne može biti nijednog razmatranja o Baudelaireu koje bi pogadalo srž stvari, a da ne bi raspravljalo o slici njegovog života. A zapravo tu sliku određuje to što je on bio prvi i na plodonosan način postao svijestan činjenice da je građanstvo upravo na putu da povuče svoj nalog pjesniku. Koji bi

društveni nalog mogao stupiti na njegovo mjesto? Nije ga se moglo doznati ni iz jedne klase; bilo ga je moguće razabrati najprije na tržištu i njegovim krizama. Baudelaire nije zaokupljala otvorena i kratkoročna već latentna i dugoročna potražnja. Cvjetovi zla dokazuju da ju je točno procijenio. Međutim, medij tržišta, unutar kojega mu se potražnja javljala, uvjetovao je način proizvodnje i način života koji je bio vrlo različit od prijašnjih pjesnika. Baudelaire je bio prisiljen tražiti dostojanstvo pjesnika u društvu koje više nije moglo udijeliti nikakva dostojanstva. Odatle bufonerija njegova nastupa.

(13)

U Baudelaireu pjesnik prvi put postavlja zahtjev za izložbenom vrijednošću. Baudelaire je bio vlastiti impresario. Pertre d'auréole pogađa ponajprije pjesnika. Odatle njegova mitomanija.

Zamršeni teoremi pomoću kojih su l'art pour l'art promišljali ne samo njezini tadašnji branitelji nego osobito kako ju je promišljala povijest književnosti (da o današnjim zagovornicima i ne govorimo), svode se jasno i glasno na rečenicu: senzibilitet je pravi siže poezije. Senzibilitet je po svojoj prirodi trpan. Doživi li svoju najvišu konkretizaciju, svoju najsadržajnijiu odredbu u erotici, tada svoje apsolutno ispunjenje, koje se podudara s preobrazbom, nalazi u muci. Poetika l'art pour l'art prešla je bez napuklina u poetsku muku Cvjetova zla.

Cvijeće kiti pojedine postaje te Kalvarije. To su Cvjetovi zla.

Što je pogodeno alegorijskom intencijom izdvaja se iz konteksta života: razbija se i konzervira istodobno. Alegorija se čvrsto drži ruševina. Pruža sliku ukočenog nemira. Baudelaireovu destruktivnom impulsu nigdje nije do uklanjanja onoga što mu propada.

Opis zbuđenog nije isto što i zbuđen opis.

»Attendre c'est la vie« Victora Hugoa – mudrost egzila.

Nova bezutješnost Pariza (usp. mjesto o croquemorts) ulazi kao bitan moment u sliku moderne (usp. Veuillot D 2,1).

(14)

Lik lezbijke u najdoslovnijem smislu pripada Baudelaireovim proizvodnim slikama heroja. Izražava to sam jezikom svog sotonizma. Ostaje to shvatljivo i u nemetaforičkom, kritičkom značenju, koje prihvaća njegov pristanak uz modernu u njegovu političkom značenju. Devetnaesto je stoljeće počelo bezobzirno uvlačiti ženu u proces proizvodnje robe. Svi su se teoretičari složili u tome da je tako bila ugrožena njezina specifična ženstvenost, muške su se crte tijekom vremena nužno morale pojaviti na ženi. Baudelaire povlađuje tim obilježjima; istodobno je, međutim, htio osporiti njezinu ekonomsku potčinjenost. Tako razvojnim tendencijama žene daje sasvim seksualni naglasak. Provodna slika lezbijke predstavlja protest moderne protiv tehničkog razvoja. (Bilo bi važno doznati kako se u tom kontekstu opravdava njegova netrpeljivost prema George Sand.)

Žena u Baudelaireu: najdragocjeniji plijen u »trijumfu alegorije« – život koji znači smrt. Ta je kvaliteta bezuvjetno vlasništvo prostitutke. Ona je jedino što joj se ne može osporiti, a Baudelaireu je samo do toga.

(15)

Prekinuti tijek svijeta – to je bila najdublja Baudelaireova volja. Volja Jošuina. Ne toliko proročka: jer on nije mislio na povratak. Iz te je volje proistekla njegova nasilnost, njegovo nestrpljenje i bijes; iz nje su proistekli i vazda ponavljani pokušaji da se svijet pogodi u srce ili opjeva u snu. Iz te volje on prati smrt i u njezinu poslu bodrenjem.

Valja pretpostaviti da predmeti koji čine središte Baudelaireova pjesništva nisu bili dostupni planskom nastojanju usredotočenu prema cilju: oni presudno novi predmeti – veliki grad, masa – on kao takve nije ni vizirao. Nisu oni melodija koja mu je na pameti. Prije su to sotonizam, spleen, nastrana erotika. Pravi predmeti Cvjetova zla mogu se naći na neupadljivim mjestima. Oni su, da ostanemo pri slici, nedodirnuti strune neslušnog glazbala na kojemu Baudelaire mašta.

(16)

Labirint je pravi put za onoga koji uvijek dovoljno rano stiže na cilj. Taj cilj je tržište.

Hazard, flaniranje, okupljanje – djelatnosti uložene protiv spleena.

Baudelaire pokazuje kako građanstvo na svom zalazu više ne može integrirati asocijalne elemente. Kad je bila raspuštena garde nationale?

Novim postupcima izrade, koji vode imitaciji, u robu se taloži prived.

Za ljude kakvi su danas postoji samo jedna radikalna novost – a ta je uvijek ono isto: smrt.

Ukočen nemir formula je i Baudelaireove slike života, koja ne poznaje razvoja.

(17)

Jedan od arkanuma što su zapali u prostituciju tek s velegradom, jest masa. Prostitucija otvara mogućnost mitske komunikacije s ma-

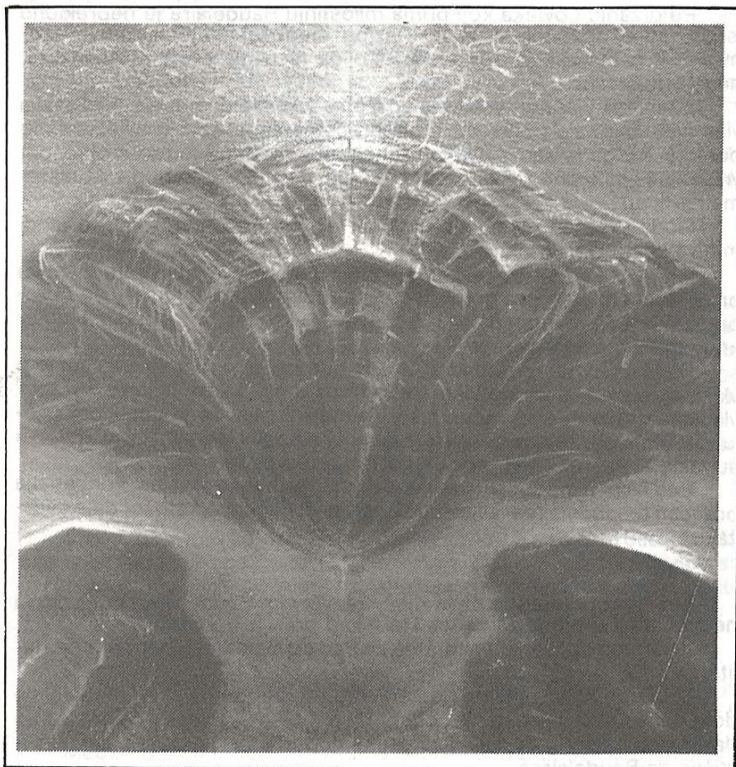
som. Nastanak je mase pak istodoban s masovnom proizvodnjom. Čini se da prostitucija u isti čas održava mogućnost izdržavanja u životnom prostoru u kojem su predmeti naše najbliže porabe postajali sve više i više masovnim artiklom. Upravo ta doista nova signatura velegradskog života daje pravo značenje Baudelaireovoj recepciji dogme o istočnom grijehu. Najstariji pojam kao da je Baudelaire dovoljno iskušao da bi svladao jedan krajnje nov, dekoncentrirajući fenomen.

Labirint je domovina krzmaočeva. Put onoga tko se boji stići na cilj lako će ispisati labirint. To čini nagon u epizodama koje prethode njegovu zadovoljenju. Ali to čini i čovječanstvo (klasa) koja ne želi znati kuda je što vodi.

Ako je mašta ono što sjećanju donosi korespondencije, onda je mišljenje ono što mu posvećuje alegorije. Sjećanje ih obje združuje.

(18)

Magnetska privlačnost što ju je za pjesnika uvijek posjedovalo nekoliko situacija, pripada u krug simptoma melankolije. Baudelaireova mašta zna za stereotipne slike. Općenito se čini kao da je bio pod prisilom da se barem jednom vrati svakom od svojih motiva. To je doista moguće usporediti s prisilom koja zločinca neprestano vuče na



mjesto zločina. Alegorije su mjesta na kojima je Baudelaire okajavao svoj razaralački nagon. Možda se tako objašnjava jedina postojeća podudarnost tolikih proznih mjesta s pjesmama Cvjetova zla.

Suditi o Baudelaireovoj misaonoj snazi prema njegovim filozofskim razmatranjima (Lemaître) bila bi velika zabluda. Baudelaire je bio loš filozof, dobar teoretičar, neusporediv samo kao razmišljač. Od razmišljača mu stereotipija motiva, nepokolebljivost u uklanjanju svega što smeta, spremnost da u svako doba sliku stavi u službu misli. Razmišljač, kao povijeno određen tip mislioca, jest onaj koji je među alegorijama kod kuće.

U Baudelairea je prostitucija kvas što u njegovoj mašti diže mase velikih gradova.

(19)

Veličanstvenost alegorijske intencije: razaranje organskog i života – gašenje privida. Valja potražiti ono krajnje značajno mjesto gdje Baudelaire govori o fascinaciji što je na nj vršila oslikana kazališna pozadina. Odustajanje od čari daljine presudan je trenutak u Baudelaireovoj lirici. Najsuverenije je formulirano u prvoj kritici pjesme *Le voyage*.

Uz gašenje privida »l'amour du mesonge«.

Une martyre i la mort de amats – interijer Makarta i secesije.

Otkidanje stvari iz njegovih uobičajenih veza – uobičajeno za robu u stanju izložbe – za Baudelairea je vrlo karakterističan postupak. U vezi s razaranjem organskih veza u alegorijskoj intenciji. Usporedi 3. i 5. kiticu iz *Une martyre* prema motivima prirode ili prvu strofu pjesme *Madrigal triste*.

Izvod aure kao projekcije društvenog iskustva među ljudima na prirodu: pogled se uzvraća.

Nesjajnost i propast aure identični su fenomenima. Baudelaire stavlja umjetničko sredstvo alegorije u njihovu službu.

U hod po mukama muške seksualnosti spada i to da je Baudelaire trudnoću morao osjetiti donekle kao nepoštenu konkurenciju.

Upravo one zvijezde što ih Baudelaire progoni iz svog svijeta postaju u Blanguija poprištem vječnoga vraćanja.

(20)

Predmetni okoliš čovjeka sve bezobzirnije poprima izraz robe. Istodobno se reklama upušta u to da prikrije robni karakter stvari. Lažnoj se ozarenosti robnog svijeta suprotstavlja njegovo iskrivljenje u alegoričnost. Roba pokušava sama sebi pogledati u lice. Svoje očovječenje slavi u prostitutki.

Valja prikazati prefunkcioniranje alegorije u robnoj privredi. Baudelaire se pothvatio toga da na robu pokaže auru koja joj je svojstvena. Nastojao je robu na herojski način humanizirati. Taj pokušaj ima svoj pandan u istodobnom građanskom pokušaju da se roba očovječi na sentimentalni način: da se robi, kao i čovjeku, dade kuća. To se tada očekivalo od etuija, presvlaka i navlaka, čime su se presvlačili predmeti u kućama građana tog doba.

Baudelaireova alegorija – za razliku od barokne – nosi tragove srdžbe, potrebne da se u taj svijet prodre, pretvori njegove harmonične tvorevine u ruševine.

Herojsko je u Baudelairea uzvišeno, spleen niski pojavni oblik demonskoga. Doduše, te se kategorije njegove »estetike« moraju odgonetavati. Ne smiju ostati netaknute. – Priključak herojskoga na antički latinitet.

(21)

Šok kao poetsko načelo u Baudelairea: *fantasque escrime* grada u *Tableaux parisiens* više nije domovina. Poprište je i tuđina.

Kako može ispasti slika velegrada kad je registar njegovih fizičkih opasnosti još tako nepotpun kao u Baudelairea?

Emigracija je ključ velegrada.

Baudelaire nije nikad napisao pjesmu o bludnici polazeći od bludnice (usp. Čitanku za građane 5).

Samoća Baudelaireova i samoća Blanquije.

Baudelaireova fizionomija kao fizionomija glumca.

Predstaviti Baudelaireovu bijedu na pozadini njegove »estetske muke«.

Baudelaireova naglost pripada njegovoj naklonjenosti destruktivnosti.

Više se približujemo stvari ako u tim napadima prepoznamo i »étrange sectionnement du temps«.

Temeljni motiv secesije jest uznošenje neplodnosti. Tijelo se osobito rado crta u oblicima što prethode spolnoj zrelosti. Tu misao valja povezati s regresivnim izlaganjem tehnike.

Lezbijska ljubav pronosi oduhovljenost sve do ženskog krila. Tamo zasadauje Ljiljanski stijeg »čiste« ljubavi, koja ne zna ni za kakvu trudnoću, ni za kakvu obitelj.

Naslov »les limbes« valjalo bi možda raspraviti u prvom dijelu tako da bi se u svakom dijelu komentirao jedan naslov a, u drugom »les lesbiennes«, u trećem »les fleurs du mal«.

(22)

Baudelaireova slava, za razliku od mlađe Rimbaudove, nije još dosad upoznala echeance. Neobična teškoća da se pride Baudelaireovu pjesništvu u srži jest da govorimo formulom: u tom pjesništvu još ništa nije zastarjelo.

Signatura heroizma u Baudelairea: živjeti u srcu nezbilje (privida). Tu pripada i Baudelaireovo nepoznavanje nostalgije. Kierkegaard!

Baudelaireovo pjesništvo pokazuje novo na uvijek istome i uvijek isto na novome.

Valja osobito istaknuti kako ideja vječnoga vraćanja ulazi u svijet Baudelairea, Blanquija i Nietzschea otprilike istodobno. U Baudelairea naglasak je na novom što se u herojski napor iznudi »uvijek isto«, u Nietzschea na »uvijek istom« što ga čovjek motri s herojskom pribrañošću. Blanqui je Nietzscheu mnogo bliži nego Baudelaireu, samo što u njega preteže resignacija. U Nietzschea se to iskustvo projicira kozmološki u tezi: ne dolazi više ništa novo.

(23)

Baudelaire ne bi pisao pjesme da je za pisanje imao samo one motive što ih pjesnici obično imaju.

Ovaj bi rad trebao dati historijski projekciju iskustava što su bila u temelju Cvjetova zla.

Krajnje određene primjedbe Adrienne Monnier: ono specifično francusko u njemu: la rogne. Vidi u njemu revoltiranog čovjeka: uspo-

ređuje ga s Fragueom: »manique, revolte contre se propre impuissance, et qui le sait« Spominje i Celinea. Ono francusko u Baudelaireu jest gauloiserie.

Daljnje primjedbe Adrienne Monnier: Baudelaireovi su čitatelji muškarci. Žene ga ne vole. Muškarcima on znači prikazivanje i nadilaženje cote ordurier u njihovu nagonskom životu. Ide li se dalje, onda je u tom svjetlu Baudelaireova muka mnogim njegovim čitaocima rachat (otkupljivanje) stanovitih strana njihova nagonskog života.

Dijalektičaru je do toga da vjetar svjetske povijesti nadme njegova jedra. Misli mu znači dizati jedra. Kako se ona dižu, to je važno. Riječi su mu samo jedra. To kako se postavljaju čini ih pojmom.

(24)

Nesmanjen odjek na koji su Cvjetovi zla nailazili do danas, duboko je povezan sa stanovitim aspektom što ga je poprimio veliki grad kad je tu po prvi put ušao u stih. Aspekt je to koji bi se najmanje očekivao. Jer ono što sutitra u Baudelaireovim stihovima kad priziva Pariz, upravo je krhkost i lomnost toga velikog grada. Možda nigdje nije naznačena bolje no u Crepuecule du matin; no taj je aspekt manje ili više zajednički cijelom ciklusu Tableaux parisiens; izražava se jednako tako u transparentnosti grada kakvu dočarava Le soleil, kao i u kontrastnom djelovanju Reve parisien.

Presudni temelj Baudelaireove proizvodnje jest u njega nepetost između krajnje povišene senzibilnosti i krajnje koncentrirane kontemplacije. On se teorijski reflektira u učenju o correspondances i učenju o alegoriji. Baudelaire nije nikad učinio ni najmanji pokušaj da između tih dviju spekulacija koje ga se najviše tiču uspostavi nekakav odnos. Njegovu pjesništvo proizilazi iz suradnje tih dvaju usađenih mu tendencija. Ono što je prvo bilo recipirano (Pechmeja) i nastavilo djelovati u poesie pure, bila je senzibilna strana njegova genija.

(25)

Šutnja kao aura. Maeterlick tjera razvoj auratskog sve do nerada. Brecht je primijetio: u romanskih naroda profinjenost senzorijska ne umanjuje energiju zahvata. Nijemci profinjenost, poraslu kulturu uživanja, plaćaju uvijek padom snage zahvata. Sposobnost uživanja gubi na gustoći ondje gdje dobiva na senzibilnosti. Primjedba u povodu »odeur de futailles« u Le vin des chiffonniers.

Još je važnija sljedeća primjedba: eminentno osjetilna profinjenost jednog Baudelairea posve je lišena lagodnosti. Ta načelna nespojivost osjetilnog užitka i lagode presudna je značajka zbiljske kulture osjetila. Baudelaireov snobizam ekscentrična je formula tog neslomljivog odricanja od lagode, a njegov »sotonizam« ništa drugo doli stalna spremnost da je ometa gdje god i kad god bi se ona imala pojaviti.

(26)

U Cvjetovima zla nema ni najtiših početaka kakva opisa Pariza. To bi dostajalo da ga odlučno razlikuje od kasnije »velegradske lirike«. Baudelaire govori u šumor grada Pariza kao netko tko govori u udaranje valova. Njegov govor zvuči jasno ako se čuje. Međutim, u nj se mi-ješa nešto što ga ometa. I on ostaje pomiješan u tom žamoru koji ga pronosi i daje mu neko tamno značenje.

Faits divers, to je kvasac kojim se masa velikih gradova diže u Baudelaireovu maštu.

Ono što Baudelairea tako isključivo veže uz latinsku, osobito kasnolatinsku književnost, mogla bi djelomice biti i ne toliko apstraktna koliko alegorijska poraba božanskih imena u kasnolatinskoj književnosti. Baudelaire je tu mogao prepoznati postupak srodan njegovu.

U opoziciji s kojom se Baudelaire javlja protiv prirode krije se prvenstveno dubok prosvjed protiv »organskoga«. U usporedbi s anorganskim kvaliteta oruđevnosti u organskom posve je ograničena. Mala joj je raspoloživost. Usporediti Coubertovo svjedočanstvo o tome kako je Baudelaire svakoga dana izgledao drukčije.

(27)

Baudelaireovo herojsko držanje moglo bi biti u najbližem srodstvu s Nietzscheovim. Premda se Baudelaire drži katolicizma, njegovo je iskustvo univerzuma točno pridruženo iskustvu što ga je Nietzsche izrekao rečenicom: Bog je mrtav.

Izvori iz kojih se napaja Baudelaireovo herojsko držanje izbijaju iz najdubljih temelja društvenog poretka, koji je uspostavljen sredinom stoljeća. Oni se ne sastoje ni od čega drugog doli od iskustava koja su Baudelairea poučila o presudnim promjenama uvjeta umjetničke proizvodnje. Te su se promjene sastojale u tome što je neposrednije i veherentnije no ikad u umjetničkom djelu došao od izražaja oblik robe, a na njegovoj publici oblik mase. Upravo su te promjene uz druge promjene u području umjetnosti dovele kasnije do propasti osobito lirskog pjesništva. Jedinstvenu signaturu Cvjetova zla čini Baudelaireovo protivljenje tim promjenama knjigom pjesama. To je istodobno i izuzetan primjer herojskog držanja što se može naći u njegovu životu.

»L'appareil sanglant de la Destruction« – to je rasuto pokućstvo što – u najunutrašnjijoj komori Baudelaireova pjesništva – leži do nogu bludnice, koja je naslijedila sve punomoći barokne alegorije.

(28)

Razmišljač kojemu pogled, preplašen, pada na krhotinu u ruci, postaje alegoričar.

Pitanje koje ostaje sačuvano za zaključak: kako je moguće da jedno takvo, barem prividno krajnje »nesuvremeno« ponašanje kao što je ponašanje alegoričara, zauzima prvo mjesto u pjesničkom djelu stoljeća?

U alegoriji valja pokazati protuotrov mitu. Mit je bio lagodan put što ga je Baudelaire sebi uskratio. Pjesma poput La vie antérieure, kojoj naslov priziva sve kompromise, pokazuje koliko je Baudelaire bio daleko od mita.

Na kraju Blanquijev citat »Hommes du dix-neuvieme siecle«.

Uz sliku Spas pristaje čvrst, prividno brutalan zahvat.

Dijalektička je slika oblik povijesnog predmeta koji udovoljava Goetheovim zahtjevima za sintetičnim predmetom.

(29)

Po držanju čovjeka koji prima milostinju Baudelaire je neprekidno iskušavao uzorak tog društva. Razlog njegovoj umjetno održavanoj ovisnosti o majci nije samo onaj što ga je naglašavala psihoanaliza, nego i društveni.

Za misao vječnog vraćanja značajna je činjenica da se buržoazija više nije usuđivala pogledati u oči predstojećem razvoju proizvodnog poretka što ga je sama bila pokrenula. Zaratustrina misao o vječnom vraćanju i geslo onoga koji spava »još samo petnaest minuta«, komplementarni su.

Moda je vječno vraćanje novoga. – Ima li, unatoč tomu, u modi motiva spasavanja?

Interijer baudelaireovskih pjesama inspirira u stanovitu njihovu broju noćnom stranom građanskog interijera. Njegov je pandan preobraženi interijer Jugendstila. Proust je u svojim primjedbama dotaknuo upravo samo ovaj prvi.

Baudelaireova nesklonost prema putovanjima čini to značajnijom vlast egzotičnih slika što višestruko vladaju njegovom lirikom. Pri tom vladanju dolazi na svoj račun njegova melankolija. To je uostalom i pokazatelj snage kojom na svoj račun u njegovu senzibilitetu dolazi i auratski element. Le voyage je odricanje od putovanja.

Suglasje između antike i moderne je konstruktivna koncepcija povijesti u Baudelairea. Dijalektičku prije isključuje no što joj daje sadržaj.

(30)

Leyrijeva primjedba da je riječ »familier« u Baudelairea puna tajni i nemira, stoji u njega za nešto što nikad prije nije stajala.

Jedan od skrivenih anagrama za Pariz u Spleenu I jest riječ mortalité.

U prvom stihu pjesme La servante au grand coeur – na riječima dont vous étitez jaloux nije onaj ton koji bismo trebali očekivati. Kao da se glas s jaloux povlači. I ta oseka glasa nešto je krajnje karakteristično za Baudelairea.

Leyrijeva primjedba da se pariška buka na više mjesta nije javila imenovana riječima (lourds tombreaux) već je utjecala na Baudelaireov stih ritmički.

Mjesto où tout, même l'horreur, tourne aux enchantments teško da je moguće oprimiti bolje no opisom mnoštva u Poea.

Leyrijevu primjedbu, fleurs du mal da su le livre de poésie le plus irréductible – zacijelo je moguće shvatiti tako da je iskustvo na kojem se temelje najmanje ostvareno.

(31)

Muška impotencija – ključna figura osamljenosti – u njezinom se znaku zbiva mirovanje produktivnih snaga – ponor dijeli tog čovjeka od njemu sličnih.

Magla kao utjeha samoće.

Vie antérieure otvara vremenski ponor u stvarima; osamljenost otvara prostorni ponor pred čovjekom.

Flaneurov tempo valja sučeliti s tempom mnoštva kako ga je opisao Poe. On predstavlja protest protiv ovoga drugog. Usp. modu kornjača iz 1839. D 2a. I.

Dosada u procesu proizvodnje nastaje njezinim ubrzanjem (putem strojeva). Flaneur svojom ostentativnom opuštenošću protestira protiv procesa proizvodnje.

U Baudelairea nailazimo na mnoštvo stereotipnosti, baš kao i u baroknih pjesnika.

Niz tipova, od garde national Mayeux preko Viroloque i Baudelaireova chiffonniera do Garrochea i lumpenproletera Ratapoila.

Pronači invektivu protiv Kupida. U vezi s invektivama alegoričara protiv mitologije, koje tako točno odgovaraju invektivama ranosred-

njovjekovnih klerika. Kupilo bi na tom dvojbenu mjestu mogao imati pridjev joughu. Njegovu otporu protiv njega isti je korijen kao i mržnja prema Bérangera.

Baudelaireova kandidatura za Académie bila je sociološki eksperiment.

Učenje o vječnom vraćanju kao san o predstojećim golemim otkrićima na području tehnike reproduciranja.

(32)

Ako se može smatrati izvjesnim da se čovjekova čežnja za čistim, nedužnim i spiritualnijim životom no što mu je dan nužno ogleda za nekakvim zalogom u prirodi, onda ga je ona uglavnom i našla u nekom takvom biću biljnog svijeta ili životinjskog carstva. U Baudelairea je drukčije. Njegov san o takvu životu odbacuje svako zajedništvo sa zemaljskom prirodom i ide samo za oblacima. Izrečeno je to u prvoj pjesmi Spleen de Paris. Mnoge se pjesme bave motivom oblaka. Izmišljanje oblaka (*La Béatrice*) jest najstrašnije.

Skrivena sličnost Cvjetova zla s Danteom sastoji se od jačine kojom knjiga crta obrise stvaralačkog života. Nemoguće je zamisliti neku knjigu pjesama u kojoj bi se pjesnik pojavio manje tašt i nijednu u kojoj bi se on pojavio snažniji. Domovina stvaralačkog ingenija prema Baudelaireovu iskustvu jest jesen. Kao da je veliki pjesnik jesenski stvor. »L'Ennemi«, »Le Soleil«.

»L'Essence du rire« ne sadrži ništa drugo doli teoriju sotonskog smijeha. Baudelaire ide u njoj tako daleko da čak i smiješak procjenjuje sa stajališta sotonskog smijeha. Suvremenici su često upozoravali na nešto zastrašno što je ležalo u njegovu načinu smijeha.

Dijalektika robne proizvodnje: novost proizvoda dobiva (kao stimulan za potražnju) dotad nepoznato značenje; uvijek isto pojavljuje se po prvi put uočljivo u masovnoj proizvodnji.

(32a)

Uspomena je sekularizirana relikvija.

Uspomena je komplement »doživljaja«. U njoj se nataložilo sve veće samootuđenje čovjeka, koji svoju prošlost inventarizira kao mrtvu imovinu. U devetnaestom je stoljeću alegorija ispraznila okolni svijet kako bi se naselila u unutrašnjem svijetu. Relikvija dolazi od leša, uspomena od umrlog iskustva što se eufemistički naziva doživljajem.

Fleurs du mal bili su posljednja knjiga pjesama općeevropskog djelovanja. Prije nje možda: Ossian, Buch der Lieder?

Amblemi se ponovo pojavljuju kao roba.

Alegorija je armatura moderne.

Ima u Baudelairea neki strah da ne probudi jeku – bilo u duši, bilo u prostoru. Povremeno je ekstrem, nikad sonor. Njegov se način govora odvaja od njegova iskustva toliko neznatno kao gesta svršena prelata od njegove osobe.

(33)

Secesija se javlja kao produktivan nesporazum putem kojega je »novo« postalo »modernim«. Naravno da je taj nesporazum zasađen u Baudelairea.

Moderno stoji u opoziciji prema antici, novo u opoziciji prema uvijek istome. (Moderna: masa; antika: grad Pariz.)

Meryonove pariške ulice: ponori nad kojima visoko gore plove oblaci.

Dijalektika je slika slika u bljesku. Tako sliku prošloga, u ovom slučaju sliku Baudelairea, valja zadržati kao sliku što zabljesne u sadašnjoj prepoznatljivosti. Spas koji se zbiva samo tako i na taj način, moguće je steći samo opažanjem onoga što se neizbavljivo gubi. Ovdje valja posegnuti za metaforičkim mjestom iz uvoda Jochmannu.

(34)

U Baudelaireovo doba pojam originalnog priloga nije bio ni izdaleka toliko uobičajen i toliko mjerodavan kao što je danas. Baudelaire je često tiskao svoje pjesme i po dva i tri puta, a da to nikome nije smetalo. Teškoća je imao s tim tek potkraj života, s *Petits poèmes en prose*.

Hugoova inspiracija: riječi mu se nude poput slika, kao ustalasana masa. Baudelaireova inspiracija: riječi se pojavljuju zahvaljujući krajnje prostudiranoj proceduri, dočarane na mjestu na kojem izranjaju. U toj proceduri slika ima presudnu ulogu.

Valja razjasniti značenje herojske melankolije za opojnost i slikovnu inspiraciju.

U zijevanju sam se čovjek otvara kao ponor; samoga sebe čini nalik na dosadu što ga okružuje.

Čemu to: svijetu koji tone u mrtvačku ukočenost govoriti o napretku. Iskustvo svijeta što ulazi u mrtvačku ukočenost Baudelaire je našao zabilježeno u Poea neusporedivom snagom. To mu je Poea učinilo nezamjenljivim; to što je opisivao svijet u kojem je Baudelaireovo pisanje pjesama i njegovo nastojanje bilo u pravu. Usporedi Meduzinu glavu u Nietzschea.

(35)

Vječno vraćanje pokušaj je da se povežu dva antinomična načela sreće: naime, načelo vječnosti i načelo onoga još jednom. – Ideja vječnog vraćanja iščarava iz mizerije vremena spekulativnu ideju (ili fantazmagoriju) sreće. Nietzscheov heroizam upravo je pandan heroizmu Baudelairea, koji iz mizerije filistarstva iščarava fantazmagoriju moderne.

Pojam napretka valja utemeljiti u ideji katastrofe. To da to »dalje ide« jest katastrofa. Ona nije ono što svaki put predstoji već ono što je svaki put dano. Strinbergova misao: pakao nije nešto što bi nam predstojalo – već *ovaj život ovdje*.

Spas se drži malog skoka u kontinuiranoj katastrofi.

Reakcionarni pokušaj da se tehnički uvjetovani oblici, to jest ovisne varijable učine konstantama, javlja se u futurizmu slično kao u secesiji.

Razvoj koji je Maeterlicka tijekom njegova dugog života doveo do krajnje reakcionarnog stava, logičan je.

Valja ići za pitanjem koliko su ekstremi što ih valja obuhvatiti spasom, ekstremi »preranoga« i »prekasnog«.

Baudelaireovo neprijateljstvo prema napretku bilo je neophodan uvjet za to da u svom pjesništvu uzmogne svladati Pariz. Uspoređeno s njegovim, kasnije je velegradsko pjesništvo u znaku slabosti, i to ne ponajmanje baš ondje gdje je u velikom gradu vidjelo prijestolje napretka. Međutim Walt Whitman??

(36)

Upravo su uvjerljivi društveni razlozi muške impotencije put muke što ga je prošao Baudelaire učinili društveno zacrtanim putem. Samo je tako moguće razumjeti da je za poputbinu dobio dragocjen stari novčić iz sabranog blaga tog evropskog društva. Glava prikazuje kostur, pismo melankoliju utonulu u mozganje. Taj je novac bio alegorija.

Baudelaireova muka kao image d'Épinal u stilu uobičajene literature o Baudelaireu.

Reve parisien – maštarija o umrtvljenim proizvodnim snagama.

U Baudelairea strojevi postaju šifrom razornih sila. Takav stroj nije ponajmanje ljudski kostur.

(37)

Ranije uređenje proizvodnih prostora na način stambenog prostora imalo je uza sve barbarstvo i nesvrhovitost jednu osobitost, naime tu da se u njemu moglo zamisliti vlasnika tvornice gotovo kao štafažnu figuru, dok utonuo u prizor svojih strojeva sanjari ne samo o svojoj već i o njihovoj budućoj pličini. Pedeset godina nakon Baudelaireove smrti taj je san bio odsanjan.

Barokna alegorija vidi leš samo izvana. Baudelaire ga vidi i iznutra.

To da u Baudelairea ispadaju zvijezde daje najodlučniji pojam o tendenciji njegove lirike prema bespravidnosti.

Baudelaierov osjećaj da ga privlači kasna latinština mogao bi biti povezan s jakošću njegove alegorijske intencije.

Začuđuje da uz značenje što ga izopćeni pojava oblici seksualnosti imaju u Baudelaireovom životu i djelu, bordel ne igra ni najmanju ulogu ni u osobnim dokumentima ni u djelu. Iz te sfere nema pandana pjesmi kao što je *Le jeu*. (Usp. međutim *Deux bonnes soeurs*.)

Uvođenje alegorije moguće je izvesti iz situacije umjetnosti uvjetovane tehničkim razvojem; i tek u njezinu znaku izložiti melankolični ustroj tog pjesništva.

Moglo bi se reći da se u flaneuru ponovo javlja dokonik kakvog je za sugovornika uzimao Sokrat na atenskom trgu. Samo što više nema Sokrata, i tako on ostaje nenagovoren. A nema više ni rada robova, a koji mu jamči dokolicu.

Ključ Baudelaireova odnosa prema Gautieru valja tražiti u više ili manje jasnoj svijesti mladega, da njegov destruktivni impuls nema bezuvjetnih ograda ni u umjetnosti. Alegorijskoj intenciji te ograde doista nipošto nisu apsolutne. Baudelaireove reakcije na école neopaienne omogućuju jasno prepoznavanje tog sklopa. I teško da bi i mogao napisati esej o Dupontu da njegova radikalna kritika pojma umjetnosti nije odgovarala njegovoj vlastitoj, ništa manje radikalnoj. Te je tendencije Baudelaire uspješno pokušavao prikriti pozivanjem na Gautiera.

(38)

Ne može se poreći da u osobitosti Hugoove vjere u napredak i Hugoov panteizam pripada i nagodba s porukom kucajućih stolova. Dvojbena te činjenice povlači se svakako pred onom koja se vezuje uz neprestano komuniciranje njegova pjesništva sa svijetom duhova koji kucaju. Jer zapravo je mnogo manje neobično to što njegovo pjesništvo prihvaća, ili se čini kao da prihvaća, motive spiritističke objave od toga da ih on pred svijetom duhova u neku ruku izlaže. Taj je igrokaz teško usaglasiti s ponašanjem drugih pjesnika.

U Hugoova, mnoštvo je ono putem čega priroda vrši svoje elementarno pravo na grad. (J. 32. I)

O pojmu multitudine i o (odnosu) »mnoštva« i »mase«.

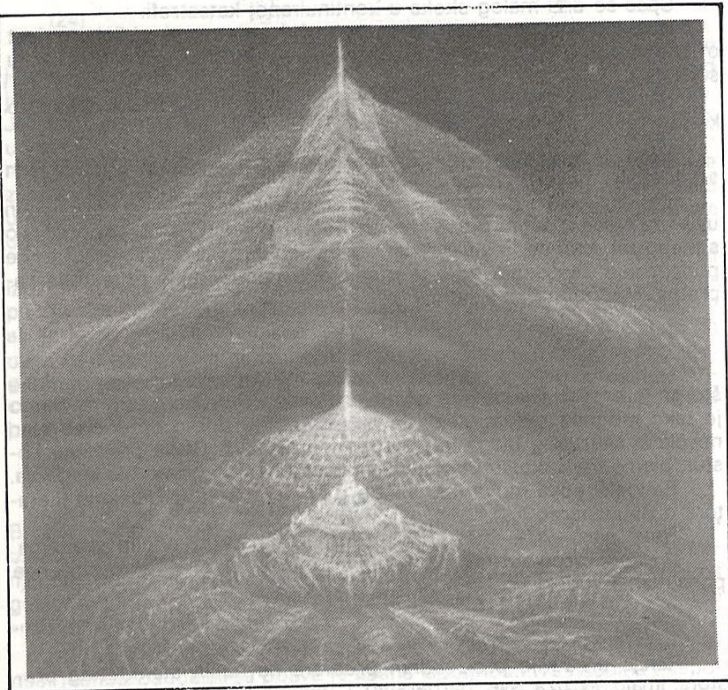
Iskonsko zanimanje za alegoriju nije jezično već optičko. »Les images, ma grande, ma primitive passion.«

Pitanje: Kad se u slici grada počinje pokazivati roba? Presudno bi bilo statistički se obavijestiti o prodiranju izloga u fasade.

(39)

Mistifikacija u Baudelairea apotropejska je čarolija, nalik na laž u prostitutki.

Mnogima od njegovih pjesama najneusporedivije je mjesto na početku – ondje gdje su donekle nove. Često su upućivali na to. Pred



Baudelaireovim je očima masovni proizvod često bio kao uzor. U tome je najsolidniji temelj njegovu »amerikanizmu«. Htio je proizvesti »poncif«. Lemaitre mu potvrđuje da je uspjelo.

Roba je stupila na mjesto alegorijskog oblika zora.

U liku što ga je prostitucija poprimila u velikim gradovima žena se pojavljuje ne samo kao roba već u pregnantnom smislu i kao masovni artikl. To se nagoviješta i artifikacijalnim presvlačenjem individualnog izraza u korist profesionalnog, kakav se on pojavljuje kao djelo šminke. A tek što je baš taj aspekt bludnice za Baudelairea seksualno bio presudan, tome u prilog govori ne ponajmanje i to što pozadinu u njegovim evokacijama bludnice nikada ne čini bordel već često ulica.

(40)

Vrlo je važno to što »novo« u Baudelairea ne znači nikakav prilog napretku. Uostalom u Baudelairea gotovo i ne nalazimo nekakav pokušaj da se ozbiljno suoči s predoybom napretka. On osobito »vjeru u napredak« progoni mržnjom, poput kakva krivovjerja, krivog učenja, ne kao običnu zabludu. Blanqui sa svoje strane ne pokazuje nikakve mržnje prema vjeri u napredak; obasipa ga iz tiha porugom. To ni u kojem slučaju ne znači da on iznevjeruje svoj politički kredo. Djelatnost zavjerenika po pozivu, kakav je bio Blanqui, nipošto ne pretpostavlja vjeru u napredak već prvenstveno odlučnost da raščisti s trenutnom nepravdom. Ta odlučnost da u posljednji čas otrgne čovječanstvo od katastrofe koja mu upravo prijeti, bila je Blanquiju mjerodavnija no bilo kojem drugom revolucionarnom političaru toga doba. Uvijek se ustezao praviti planove za ono što će doći »kasnije«. Sa svim tim je lako uskladiti Baudelaireovo ponašanje iz 1848.

(41)

Vidjevši neznatan uspjeh svoga djela, Baudelaire je npokon i samoga sebe dao u prodaju. Bacio se za svojim djelom i time je za svoju osobu do kraja obistinio ono što je mislio o nezaobilaznoj nužnosti prostitucije za pjesnika.

Jedno od presudnih pitanja za razumijevanje Baudelaireova pjesništva jest pitanje na koji se način promijenio izgled prostitucije nastankom velikih gradova. Jer jedno je sigurno: Baudelaire izražava tu promjenu, ona je jedan od najvećih predmeta njegova pjesništva. Nastankom velikih gradova prostitucija dolazi do novih arkanuma. Jedan je od njih ponajprije labirintski značaj samoga grada. Labirint, kojega je slika flaneuru ušla u tijelo i krv, kao da se prostitucijom pojavljuje

promijenjene boje. Prvi je dakle arkanum kojim raspolaže mitski aspekt velikog grada kao labirinta. Samo se po sebi razumije da u nj spada i slika Minotaura u njegovoj sredini. Pri tome nije presudno što on ponekom donosi smrt. Presudna je slika smrtonosne sile što je on utjelovljuje. A i ona je za stanovnika velikih gradova nova.

(42)

Cvjetovi zla kao arsenal; Baudelaire je pisao neke svoje pjesme kako bi druge, napisane prije njega, razorio. Tako je poznatu Valeryjevu misao moguće dalje razvijati.

Osobito je važno – a i to valja reći kao dopunu Valeryjevoj bilješci – da je Baudelaire naišao na konkurentski odnos u pjesničkoj proizvodnji. Dakako da su osobna rivalstva među pjesnicima prastara. Ovdje je, međutim, riječ upravo o transponiranju rivalstva u sferu konkurencije na otvorenom tržištu. Njega valja osvojiti, a ne protekciju kakva kneza. U tom je smislu bilo pravo Baudelaireovo otkriće što se on nalazio nasuprot *individuumima*. Dezorganizacija pjesničkih škola, »stilova«, komplement je otvorenom tržištu što se pred pjesnikom otvara kao publika. Publika kao takva pojavljuje se po prvi put u vidnom polju u Baudelairea – to je pretpostavka da on više nije pao kao žrtva »priveda« pjesničkih škola. I obratno: budući da se »škola« njegovu oku prikazivala kao puka površinska tvorba, kao održivija mu je realnost pred očima bila publika.

(43)

Razlika između alegorije i usporedbe.

Baudelaire i Juvental. Presudno je: kad Baudelaire opisuje pokvarenost i porok, on uvijek uključuje i sebe. On ne zna za gestu satiričara. To se svakako odnosi samo na Cvjetove zla, koji se u tom stavu pokazuju posve različitim od proznih zapisa.

Načelna razmatranja o odnosu koji postoji u pjesnika između njihovih teorijskih proznih zapisa i pjesmotvora. U pjesmama stvaraju područje vlastite nutrine, koja općenito nije dostupna njihovoj refleksiji. To valja pokazati na Baudelaireu – upućujući na druge poput Kafke i Hamsuna.

Trajanje djelovanja jednog pjesništva u obratnom je odnosu prema očitosti njegovog stvarnog sadržaja. (Istinskog sadržaja? Vidi rad o *Izbornim srodstvima*.)

Cvjetovi zla sigurno su dobili na težini okolnošću da Baudelaire nije napisao nikakva romana.

(44)

Melanchtonov termin Melencolia illa heroica najpotpunije obilježuje Baudelaireov ingenij. Međutim, melankolija u devetnaestom stoljeću poprima drugi značaj nego u sedamnaestom. Ključna figura prijašnje alegorije jest leš. Ključna figura kasnije alegorije jest »uspomena«. »Uspomena« je shema preobrazbe robe u sakupljačev objekt. Correspondances su u stvari beskrajno mnogostruki prizvuci svake uspomena na one druge. »J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.«

Herojski tenor baudelaireovske inspiracije očituje se u tome što se u njega sjećanje posve povlači na račun uspomena. U njega ima napadno malo »sjećanja iz djetinjstva«.

Baudelaireova ekscentrična osobitost bijaše maska pod kojom je, može se reći od srama, pokušavao sakriti nadindividualnu nužnost svog načina života, a do stanovitog stupnja i svojih životnih sudbina.

Baudelaire živi životom književnika od sedamnaeste godine. Ne može se reći da je ikad sebe obilježio kao »duhovnog«, da se zalagao za »duhovno«. Robni znak za umjetničku proizvodnju još nije bio izumljen.

O zatupljenom zaključku materijalističkih istraživanja (za razliku od kraja knjige o baroku).

Alegorijsko naziranje koje je u sedamnaestom stoljeću bilo stilotvorno, u devetnaestom to više nije. Baudelaire je kao alegoričar bio izoliran; njegova je izolacija u stanovitom smislu bila izdvojenost okašnjeloga. (Njegove teorije koji put naglašuju tu okašnjelost na provokativan način.) Ako stilotvorna snaga alegorije u devetnaestom stoljeću i jest bila neznatna, nije bilo neznatno njezino zavedenje na rutinu, koja je tolike tragove ostavila u pjesništvu sedamnaestoga stoljeća. To je rutina do stanovitog stupnja okrnjila destruktivnu tendenciju alegorije, njezino naglašavanje fragmentarnosti u umjetničkom djelu.

(1939:1940)

Prevela: Truda Stamać

Iz »Estetičkih oglada« Waltera Benjamina što će uskoro izaći u izdanju ŠKOLSKE KNJIGE, biblioteka »Suvermena misao«; prijevod Trude Stamać redaktor i pisac predgovara Viktor Žmegač. Zahvaljujemo se posebno Asji Petrović na dobljanju Benjaminova teksta za štampu.